

13 Lettere Persiane

Collezione di saggi critici diretta da Luigi Weber

Nella stessa collana

Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (nuova edizione)

Massimiliano Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*

Graziana Francone, *Prove d'autore. Genetica e tematiche strutturanti nell'officina di Italo Svevo*

Maria Panetta, *Guarire il disordine del mondo. Prosatori italiani tra Otto e Novecento*

Antonio Schiavulli, *Soggetti a nessuno. Svevo, Pirandello, Foucault*

Giuseppe Traina, *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino, Conso-
lo. E oltre*

Fulvio Pezzarossa, Michele Righini, *La camminata malandrina. I ragazzi di strada nella Roma di Pasolini*

Mente, male di vivere, modernità. Per il centenario dei Canti Orfici di Dino Campana, a cura di Raffaele Girardi

Giulio Iacoli, *Luci sulla Contea. D'Arzo alla prova della critica tematica*

Matteo Meschiari, *Nelle terre esterne. Geografie, paesaggi, scritture*

Nino Arrigo, *Il ritorno del mito. Letteratura, critica tematica e studi culturali*

Stefano Lazzarin, Pierluigi Pellini, *Un «osservatore e testimone attento». L'opera di Remo Ceserani nel suo tempo*

Ezio Puglia

Il lato oscuro delle cose

Archeologia del fantastico
e dei suoi oggetti

Mucchi Editore

issn 2282-6866

isbn 978-88-7000-847-0

La legge 22 aprile 1941 sulla protezione del diritto d'Autore, modificata dalla legge 18 agosto 2000, tutela la proprietà intellettuale e i diritti connessi al suo esercizio. Senza autorizzazione sono vietate la riproduzione e l'archiviazione, anche parziali, e per uso didattico, con qualsiasi mezzo, del contenuto di quest'opera nella forma editoriale con la quale essa è pubblicata. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nel limite del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'editore o dagli aventi diritto.

In copertina: E. Atget, *Magasin, Avenue des Gobelins* (1925)

redazione e impaginazione Mucchi Editore (MO), stampa GECA (MI)

© STEM Mucchi Editore

Via Emilia est, 1741 - 41122 Modena

info@mucchieditore.it

mucchieditore.it

facebook.com/mucchieditore

twitter.com/mucchieditore

instagram.com/mucchi_editore

I edizione pubblicata nel settembre 2020

A thin veneer of immediate reality is spread over natural and artificial matter, and whoever wishes to remain in the now, with the now, on the now, should please not break its tension film.

V. Nabokov

...mais pour Guy, désormais le battant de tout buffet, de toute armoire, pouvait ouvrir une porte sur l'infini.

T. Gautier

Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei als das wirkliche Leben und daß dieses der Dichter doch nur wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein auffassen könne.

E.T.A. Hoffmann

Indice

Prefazione.....	9
1. <i>Il velo nero</i>	15
1.1 A type and a symbol, 17 – 1.2 La figura nel tappeto, 20 –	
1.3 Un semplice pezzo di crespò, 26 – 1.4 Un tessuto di ombre	
e riflessi, 30 – 1.5 Il volto velato, 34 – 1.6 Il fantasma dell'al-	
legoria, 37	
2. <i>E.T.A. Hoffmann e l'orizzonte del fantastico</i>	43
2.1 Genere storico e genere teorico, 43 – 2.2 Walter Scott e	
lo stile compositivo fantastico, 49 – 2.3 Il manicheismo del	
fantastico francese, 53 – 2.4 Propagazioni ottocentesche, 61 –	
2.5 Fantastico, fiabesco, meraviglioso, 67 – 2.6 La realtà per	
Hoffmann, 71 – 2.7 Mr. Valdemar e la natura oggettiva, 76 –	
2.8 Immagini sospese, 83	
3. <i>L'inquietante magnetismo delle cose</i>	89
3.1 Il richiamo del metallo, 91 – 3.2 Lo sguardo dell'inor-	
ganico, 95 – 3.3 La malattia di Egæus e i denti di Berenice,	
111 – 3.4 Frammenti straniati, 125 – 3.5 Il soprannaturale in	
negoziò, 133 – 3.6 Il mistero della reliquia vendicativa, 141 –	
3.7 Dentro la merce, 148	
4. <i>Atmosfere spettrali</i>	157
4.1 Lo spirito della giustizia, 159 – 4.2 La scena fantasmatica,	
164 – 4.3 L'aura diffusa, 175 – 4.4 Oggetti e fantasma I, 184	
– 4.5 Oggetti e fantasma II, 187 – 4.6 La forza occulta dell'In-	
visibile, 194 – 4.7 L'ombra di un'ombra, 204 – 4.8 La febbre	
spiritica, 219	
5. <i>Sopravvivenze</i>	227
5.1 L'onnipresenza del sogno, 229 – 5.2 Oltre il soprannatu-	
rale, 234 – 5.3 Le rovine del fantastico, 241 – 5.4 Atmosfere e	
fosforescenze, 247 – 5.5 Irradiazioni, 262	

6. <i>La zona d'ombra del presente</i>	275
Postfazione di Angelo M. Mangini.....	285
<i>Abbreviazioni</i>	291
<i>Riferimenti bibliografici</i>	293
<i>Indice dei nomi</i>	315

Prefazione

Questo libro è il risultato di ricerche che ho iniziato molti anni fa, ho sviluppato intensamente durante il dottorato di ricerca, tra il 2009 e il 2012, e in seguito non ho mai davvero abbandonato, malgrado mi sia occupato soprattutto d'altro. Il lettore vi troverà riflessioni che ruotano attorno a due temi principali, che vengono messi in comunicazione e fatti interagire: il fantastico in quanto tipologia narrativa e il ruolo giocato dalle cose al suo interno. Da un lato, gli oggetti di cui sarà questione in questo volume sono stati scelti in base alla loro rilevanza nell'ambito dell'architettura formale del genere fantastico; dall'altro lato, il genere medesimo e i testi a esso collegati sono considerati, come se fossero cose concrete, quali accumulazioni eterogenee di tempo.

Occuparsi di cose letterarie pone problemi teorici che non ho potuto evitare di affrontare. Ma ho cercato di sorvolare sulla materia il più rapidamente possibile, per stabilire alcuni punti fermi e allo stesso tempo non rubare né tempo a chi legge né spazio agli argomenti principali della ricerca. Le premesse teoriche sulle quali è basato questo libro sono discusse nel primo capitolo, una sorta di prologo, che è incentrato sull'analisi di un oggetto finzionale la cui concretezza è stata trascurata dalla critica in modo tanto curioso quanto significativo.

Poiché degli oggetti letterari viene sottolineata soprattutto la capacità di condensare, grazie al lavoro dell'immaginazione del lettore, le caratteristiche ontologiche dei mondi finzionali in cui sono immersi, le immagini mentali che produciamo mentre leggiamo narrativa finiscono per assumere un'importanza fondamentale. Anche se per lungo tempo non hanno goduto di buona fama nell'ambito degli studi letterari, personalmente sono convinto che siano un viatico indispensabile per indagare gli oggetti finzionali, e che le ricerche sulla risposta estetica – in particolare quelle di Wolfgang Iser – abbiano

fugato diversi dubbi circa la possibilità di fondare su di esse una solida argomentazione critica.

Mi sono posto l'obiettivo di osservare le cose attraverso certe immagini elaborate dal fantastico e il fantastico attraverso l'immagine di certe cose. Ma che s'intende, qui, per fantastico? Illustro la mia posizione nel secondo capitolo. Tra gli innumerevoli concetti di fantastico che la critica letteraria ha elaborato negli ultimi cinquant'anni, non ho voluto sceglierne nessuno. Ho invece cercato di ascoltare il più possibile gli stessi autori attraverso le cui opere e riflessioni il fantastico, come autonomo genere narrativo, ha preso forma, oltre che alcuni critici loro contemporanei. Spesso negli studi sul fantastico, che per anni sono stati dominati dallo strutturalismo e dalle idee di Tzvetan Todorov, viene preliminarmente avanzata una definizione teorica, in base alla quale diventa possibile ascrivere al genere un certo numero di testi e dunque delimitare il campo d'indagine. Qui ho inteso invertire la prospettiva: ho voluto prendere le mosse da una definizione di fantastico, se è lecito chiamare così la rudimentale architettura formale individuata dagli autori ottocenteschi, che traesse la propria legittimità da contenuti storici più che teorici. Il fantastico, d'altro canto, prima di essere un genere teorico e prima di trasformarsi, come alcuni sostengono, in un modo narrativo, è stato un genere storico decisamente autocosciente, che si è formato in quanto tale sull'onda dello straordinario successo delle opere di E.T.A. Hoffmann.

Quando consideriamo il fantastico come un genere storico siamo portati a tracciarne i confini in maniera un po' diversa dal solito. Ecco due risultati particolarmente notevoli di tale ridelimitazione. *a)* A rigore, la letteratura di Hoffmann, compresi quei testi che di solito vengono riconosciuti come l'incarnazione più pura del fantastico, non può essere inclusa all'interno del genere storico. La ragione è banale: il fantastico non esisteva ancora al tempo in cui Hoffmann scriveva quelle opere che erano destinate a diventare prototipi di una nuova tipologia narrativa. *b)* Edgar Allan Poe, un autore spinoso per tutti coloro

che hanno cercato di elaborare una definizione teorica del fantastico (Todorov su tutti), al genere storico può essere aggregato senza problemi. Non perché ne ha rispettato i canoni, bensì perché li ha reinventati; e perché la sua narrativa è divenuta per questa via una pietra di paragone, se non un modello, per tutti gli autori che nella seconda metà dell'Ottocento e oltre si sono cimentati nella scrittura di genere fantastico.

Se è impossibile slegare il nome di Poe dalla tradizione del fantastico, Hoffmann è stato ancora più decisivo nel processo di formazione del genere. Perciò, illustrare alcuni aspetti della sua poetica, oltre che il contesto storico-letterario in cui è sorta, mi è parso indispensabile al fine di far valutare correttamente il nucleo della codificazione ottocentesca. Vedremo come Hoffmann, specie in Francia, sia stato percepito come il fondatore di una tipologia narrativa che prevede la contrapposizione di due elementi in conflitto, quali natura e soprannatura, verosimile e straordinario. Ebbene, se c'è un aspetto che più di ogni altro caratterizza il fantastico ottocentesco, il quale prima di diffondersi in altre letterature si è costituito come genere autonomo proprio in Francia, è esattamente questo: il suo manicheismo di fondo. E poiché il manicheismo si riflette sulla superficie immaginativa dei testi, ovvero si traduce nella rappresentazione di mondi finzionali scissi, duplici o sdoppiati, gli oggetti che riescono a condensare la doppiezza del mondo assumono un'indiscutibile rilevanza, sia all'interno delle singole opere sia nel contesto dell'architettura di genere.

È di questi oggetti che si parlerà nel terzo e nel quarto capitolo, che costituiscono il cuore del volume. Li ho suddivisi in due gruppi che, come vedremo, sconfinano in diversi punti l'uno nell'altro: nel primo gruppo troviamo oggetti che pur essendo concreti e reali sprigionano o sembrano sprigionare forze demoniache, aure soprannaturali, occulte influenze di natura magnetica; nel secondo gruppo troviamo oggetti spettrali che rimangono sospesi tra presenza e assenza, immaginario e reale. Mentre le aure del fantastico, che spesso si fondono

con il carattere feticcio della merce, e sono fondamentali nella storia di un concetto che in Walter Benjamin diventerà decisivo per comprendere la modernità, non hanno ricevuto l'attenzione che ci si sarebbe potuti aspettare, i fantasmi sono stati ampiamente studiati. Però parlare di oggetti fantasmatici, o meglio della dimensione atmosferica dello spettrale e delle cose in essa comprese, non è lo stesso che parlare di *revenants*, per quanto spettri e spettralità siano ovviamente collegati.

Non ci si attenda di trovare in questo volume un elenco esaustivo delle cose auratiche e spettrali del fantastico ottocentesco. Ho scelto, al contrario, di concentrarmi su un numero piuttosto ridotto di testi esemplari, al fine di farne emergere tutta la complessità e per mostrare che non si risolvono in mere narrazioni di genere. Il fantastico, in effetti, è solo una delle loro componenti; una componente che, in base all'idea che le opere letterarie sono accumulazioni eterogenee di tempo, è contraddistinta da una particolare profondità storico-archeologica. Quest'idea, che si va determinando nel corso del libro, viene illustrata soprattutto nell'ultimo capitolo, dove mi sono occupato della complicata questione del trascolorare del genere in modo, ovvero della sopravvivenza del fantastico nel Novecento.

Il fantastico non sopravvive solo nella letteratura ma anche nella storia del pensiero. Molti dei temi affrontati in questo libro sono tornati di grande attualità presso filosofi e studiosi che vedono all'opera nel nostro presente forze irrazionali che la modernità ha tentato con ogni mezzo di esorcizzare senza riuscirci. Qui non era pensabile sviluppare l'argomento con l'ampiezza necessaria, ma ho voluto accennarvi, a conclusione del volume, sia per aprire una prospettiva di ricerca, sia per dare un'idea del perché il fantastico sia oggi ancora significativo. Quando è osservato attraverso l'immagine delle cose, peraltro, esso viene ad assumere una forma piuttosto inconsueta, che ce lo rivela particolarmente vicino.

In fin dei conti non è affatto sorprendente che la narrativa fantastica ci appaia diversa quando la consideriamo con

l'occhio rivolto ai suoi oggetti. Se pensiamo al numero enorme di studi stilistici, formalistici, strutturalistici, narratologici, allo storicismo, alla sociologia letteraria, alla critica psicoanalitica, marxista, post-coloniale o decostruzionistica, è facile rendersi conto di quanto le cose letterarie siano state considerate subalterne. Persino la critica tematica si è costituita storicamente in modo da lasciarsi sfuggire, almeno in una certa misura, le cose in quanto tali. I personaggi, in via generale, hanno ricevuto ben altra attenzione, quasi che «eroe» e «ambiente dell'eroe», come direbbe Jurij Lotman, fossero effettivamente separabili. Inutile dire che non è così, e che occuparsi di oggetti letterari significa semplicemente osservare la concrescenza dei personaggi e delle cose in una prospettiva rovesciata.

Ringrazio di cuore tutti coloro che, in un modo o nell'altro, mi hanno aiutato a portare a termine questo libro: Vittorio Roda, Massimo Fusillo, Gabriele Pedullà, Gino Ruozi, Giuliana Benvenuti, Andrea Severi, Achille Castaldo; e poi Anna Maria, Vito, Domenico, Salvatore, Luna, Laura, Fabio, Lina, Gaspare, Elisa. Un ringraziamento particolare va a Irene Peano per il conforto e l'incoraggiamento costanti; ad Angelo Mangini, che ha sempre creduto al mio progetto e, insieme a Benvenuti e Ruozi, l'ha anche concretamente sostenuto; a Julien Jeusette per i suoi commenti preziosi e le sue letture attente e appassionate; e soprattutto a Stefano Lazzarin, che ha seguito passo passo la stesura del volume, consigliandomi e discutendo con me alcuni dei passaggi più problematici. Ringrazio infine Luigi Weber per avermi accolto nella collana da lui diretta e Amalia Micali per la sua professionalità e pazienza.

1. Il velo nero

*Goddesses cannot disrobe,
because their attributes are
their substance.*

G. Santayana

Al principio di *The Minister's Black Veil* (1836) il pastore di Milford, una piccola comunità del New England, si presenta in chiesa per il sermone domenicale con il volto coperto, suscitando scalpore fra gli astanti.

Cinto attorno alla fronte, e penzolante sopra il suo volto, tanto giù da essere scosso dal suo respiro, Mr. Hooper aveva un velo nero. Visto da vicino, esso sembrava comporsi di due falde di crespò, che celavano completamente le sue fattezze, eccetto la bocca e il mento, ma che probabilmente, oltre a conferire un aspetto più cupo a ogni cosa vivente e inanimata, non gli ostacolavano la vista. [CNT, 873]¹

Malgrado l'insistenza con la quale gli viene chiesto di svestire il velo e rendere noto il significato del suo gesto, Hooper si rifiuta di fare l'una e l'altra cosa persino in punto di morte. Così, con il seppellimento di Hooper, che viene deposto nella bara con il volto ancora coperto, il mistero del velo nero vie-

¹ La traduzione dei testi citati in lingua straniera, salvo indicazione del contrario, è sempre mia. Ho optato in ogni caso per la soluzione che mi è sembrata più vicina alla lettera del testo. [«Swathed about his forehead, and hanging down over his face, so low as to be shaken by his breath, Mr. Hooper had on a black veil. On a nearer view it seemed to consist of two folds of crape, which entirely concealed his features except the mouth and chin, but probably did not intercept his sight, further than to give a darkened aspect to all living and inanimate things»]

ne sigillato per sempre nell'oscurità. È un'oscurità sinistra, che non cessa di angustiare i viventi. «Il volto del buon Mr. Hooper è polvere», scrive Nathaniel Hawthorne a conclusione del racconto, «ma ancora incute timore il pensiero che esso si sia disfatto sotto il Velo Nero» [882]².

Il fatto che qui 'velo nero' sia fregiato della maiuscola non è privo di significato: questa grafia ricorre altre due volte nel racconto e comporta sempre una trasfigurazione semantica. La prima volta, in un passo peraltro profondamente simbolico, «Black Veil» non indica l'oggetto ma è veicolo di una metafora. Il pastore, scorgendo la propria immagine in uno specchio, è sconvolto dallo stesso «orrore» che coglie chiunque si trovi in sua presenza. Ha un sussulto, gli si rovescia sul tappeto «il bicchiere di vino non ancora assaggiato», e corre fuori «nelle tenebre». «Poiché anche la Terra», scrive Hawthorne, «aveva indosso il suo Velo Nero» [876]³. La seconda volta Hooper, che sul letto di morte pronuncia le sue ultime parole, eleva il velo nero a emblema di una vita sociale fondata sulla dissimulazione: «Quando l'amico mostrerà la parte più intima del suo cuore all'amico; l'amante all'amata prediletta; quando l'uomo non cercherà vanamente di sottrarsi all'occhio del Creatore, tesaurizzando disgustosamente il segreto del suo peccato; allora consideratemi un mostro, per il simbolo sotto il quale ho vissuto e muoio!». «Mi guardo intorno», dice Hooper con il suo ultimo fiato di voce, «ed ecco! su ogni viso un Velo Nero!» [881-882]⁴.

La maiuscola sublima il velo nero, lo innalza e lo espande metaforicamente nell'aria, lo fa diventare un emblema del-

² [«[...] good Mr. Hooper's face is dust; but awful is still the thought that it mouldered beneath the Black Veil»]

³ [«horror»; «he split the untasted wine upon the carpet, and rushed forth into the darkness. For the Earth, too, had on her Black Veil»]

⁴ [«When the friend shows his inmost heart to his friend; the lover to his best-beloved; when man does not vainly shrink from the eye of his Creator, loathsomely treasuring up the secret of his sin; then deem me a monster, for the symbol beneath which I have lived, and die! I look around me, and, lo! on every visage a Black Veil!»]

la condizione esistenziale e infine un terribile monito che riecheggia dalla sepoltura. Ma nemmeno su questo piano ermeneutico l'enigma del velo viene risolto. Le trasfigurazioni simbolico-allegoriche dell'oggetto, cioè, non ne svelano il significato al lettore più di quanto Hooper l'abbia svelato ai suoi parrocchiani. *The Minister's Black Veil* si conclude con una frase ambigua, dove Hawthorne, pur indicando l'oggetto in sé, con la sua capacità di occupare lo spazio letterario e coprire il volto del cadavere, sembra anche attribuire alle parole che lo designano un senso oscuro, che trascende il livello della rappresentazione narrativa. Hawthorne ci ha lasciato tra le mani un oggetto finzionale sfuggente, che da un lato non è più un semplice velo nero, dall'altro lato non riesce a risolversi compiutamente né in simbolo né in allegoria. Ma se il rapporto che l'oggetto intrattiene col simbolico e l'allegorico è ambiguo, non per questo è meno decisivo per comprendere la poetica di Hawthorne, e in particolare un racconto come *The Minister's Black Veil*.

1.1 *A type and a symbol*

Simbolo e allegoria, che fino a pochi decenni prima erano ancora sostanzialmente sinonimi, costituivano due poli antitetici fondamentali dell'estetica romantica, la quale, stabilendo il predominio del simbolo, tentava di porsi risolutamente al di là di un'arte sei-settecentesca fondata sull'allegoria. Vent'anni prima che Hawthorne pubblicasse *The Minister's Black Veil*, compariva *The Statesman's Manual*, dove Samuel Taylor Coleridge, influenzato da J.W. von Goethe e dall'idealismo tedesco, tracciava una distinzione tra simbolo e allegoria destinata ad avere un'importanza straordinaria, in area anglofona e oltre. «Un'allegoria», scriveva Coleridge, «non è che una traduzione di nozioni astratte in un linguaggio illustrativo che di per sé non è altro che un'astrazione dagli oggetti dei sensi, in cui quello principale ha perfino meno valore del suo illusorio dele-

gato [phantom proxy], entrambi sono in uguale misura privi di sostanza e il primo è anche informe». Il simbolo, invece, è caratterizzato da una «traslucidità dello specifico nell'individuale o del generale nello specifico o dell'universale nel generale, soprattutto dalla traslucidità dell'eterno attraverso e nel temporale. Esso condivide sempre la realtà che rende intelligibile e, mentre enuncia tutto, si sofferma come parte vivente in quell'unità della quale è rappresentante» [Coleridge 2006, 264-265].

Se per Coleridge la contrapposizione di simbolo e allegoria, come ha scritto H.-G. Gadamer a proposito del romanticismo in generale, «equivale a quella di arte e non arte» [1983, 102-103], si può dire che Hawthorne non la pensasse molto diversamente. Hawthorne, però, era ossessionato dall'allegoria, e lo sforzo vano di esorcizzarla era una delle fonti della sua tormentata creatività e di un doloroso sentimento poetico. Così, essendo incapace di liberarsene, Hawthorne cercava di impreciosire l'allegoria spingendola fino alle profondità abissali del simbolico.

Coleridge credeva che il simbolo, a differenza dell'allegoria, avesse la capacità di operare inconsciamente; e anche Hawthorne scorgeva in esso qualcosa di oscuramente allusivo, di irrazionale, che gli sembrava agire al di sotto del livello cosciente. Della lettera scarlatta, che compare nel romanzo omonimo del 1850, scrive: «Certamente c'era in essa qualche profondo significato, estremamente degno di essere interpretato, e che, per dire così, sgorgava da quel simbolo mistico, comunicandosi sottilmente alla mia sensibilità, ma sfuggendo all'analisi della mia mente» [CNT, 102]⁵. 'Simbolo', per Hawthorne, conserva almeno in parte un senso teologico, che oltrepassa la sfera dell'estetica e sfocia in un sentimento creaturale gravido di

⁵ [«Certainly, there was some deep meaning in it, most worthy of interpretation, and which, as it were, streamed forth from the mystic symbol, subtly communicating itself to my sensibilities, but evading the analysis of my mind»]

presagi misteriosi. Ma anche se sapeva che l'attività artistica, perlomeno la sua, era inevitabilmente legata all'allegoria, Hawthorne non ha mai smesso di aspirare alla compiutezza del simbolo; non ha mai rinunciato all'impresa, per certi versi disperata, di sintetizzare le due forme in una.

Hawthorne era così consapevole di essere imprigionato in una situazione di stallo dialettico che ne ha fatto un tema sul quale è ritornato ripetutamente, con lucido e sofferente accanimento. Se la lettera scarlatta non è una semplice allegoria ma è piuttosto una contaminazione di simbolico e allegorico [cfr. Matthiessen 1961, 336-349 e 378-387], già il velo nero si pone in un rapporto ambiguo con l'eternità del simbolo e la temporalità costitutiva dell'allegoria. La presenza del velo suscita negli abitanti di Milford, i parrocchiani di Hooper, una strenua ricerca della causa del velamento; ovvero di un significato che, esattamente come quello allegorico, è *precedente* alla sua rappresentazione figurale. Ma i parrocchiani sono anche incomprensibilmente turbati dal velo nero, il quale esercita un'influenza occulta, ispira paure remote che se in parte derivano dalla mancanza di un significato allegorico, in parte attingono all'abissalità emozionale del simbolico.

La dimensione allegorica e quella simbolica, per Hawthorne, si situano su piani diversi, che il velo nero si sforza di congiungere. È lui stesso a dichiararlo, in modo tanto esplicito quanto fugace, allorché fa dire a Hooper che il velo nero è contemporaneamente «un'allegoria [o un emblema: a type] e un simbolo [a symbol]» [CNT, 878]. Ma se il velo nero è anche un'allegoria, esso non è però un'*allegoria impazzita*», come ha sostenuto Marcello Pagnini [1970], evidentemente considerando l'allegoria, secondo l'idea di Coleridge e di altri romantici, come un dispositivo meccanico, mentale, astratto, ovvero soltanto funzionale alla rappresentazione di un preciso senso secondo. Per Hawthorne l'allegoria non è questo; Hawthorne sente, al contrario, che la logica allegorica è molto più profonda e pericolosa, nella misura in cui fa smarrire la strada per il simbolo con

i suoi labirinti senza fine. No, in quanto allegoria, il velo nero è proprio un'allegoria, purché per allegoria s'intenda una figura che «si dissolve nell'ellissi sempre più stretta di un segno linguistico che diviene sempre più remoto dal suo significato, e non può trovare scampo da questa spirale» [de Man 1975, 284]⁶. È proprio dalla penosa coscienza dell'impossibilità di liberarsi dalla rete dei rimandi allegorici che scaturisce l'anelito di Hawthorne verso la dimensione mistico-teologica del simbolico, che trascende i confini del tempo, dell'arte e del linguaggio.

1.2 *La figura nel tappeto*

In quanto allegoria, il velo nero ha significati molteplici, così numerosi e contrastanti che la figura, rasentando il disfunzionamento segnico, può in effetti sembrare «*impazzita*». È come se Hawthorne avesse voluto esprimere la nocività della logica allegorica – e dunque anche l'urgenza di spezzarla – spingendola fino all'estremo. Il testo asseconda deliberatamente ipotesi discordanti, secondo una tecnica narrativa di cui la critica ha cercato in vario modo di rendere ragione. F.O. Matthiessen, per esempio, l'ha chiamata «espediente della scelta multipla» [1961, 380]; e già Yvor Winters parlava di «formula delle possibilità alternative» [1938, 18].

Elencando le «possibili significazioni secondarie» del velamento, Pagnini ha stilato una lista composta da tre serie distinte. Se la terza serie rimanda alla sfera del simbolico, le prime due, pur ricadendo interamente nella sfera dell'allegorico, lo fanno in modo tale da mettere in crisi il meccanismo della significazione. Nella prima serie «a) il nero cresco indica

⁶ Va detto che, nell'ambito della letteratura moderna, non è sempre facile distinguere nettamente rappresentazione simbolica e rappresentazione allegoria. Si leggano, in proposito, le equilibrate considerazioni di Remo Ceserani [1996a; 1997].

una colpa segreta, *b*) è il pudore e il timore di fronte all'eterno, *c*) è una generica manifestazione di lutto, *d*) o di un dolore, *e*) è ciò che divide l'anima bella dalla beatitudine celeste, *f*) è il segno dell'isolamento mistico»; nella seconda serie, che è profondamente disomogenea rispetto alla prima, «*a*) si tratta semplicemente di uno schermo per gli occhi indeboliti dalle letture notturne, *b*) è niente altro che un eccentrico capriccio, *c*) è segno di follia, *d*) di quella alienazione che è caratteristica nei fanatici delle comunità puritane» [Pagnini 1970, 193-194]. Per dirla tutta, il velo nero è anche l'emblema di un mistero che non può essere penetrato; è una maschera che solo la morte, paradossalmente, può e non può strappare; è un'ombra che s'interpone tra Hooper e le sacre scritture; è una barriera che lo divide dalla sua immagine riflessa⁷. Poiché tutte queste possibilità interpretative sono esplicitamente suggerite dal dettato narrativo, il materiale testuale non permette di dare un significato univoco all'immagine del velo nero, che per la sua complessità ermeneutica già fa pensare all'opera di Vereker in *The Figure in the Carpet* di Henry James (1896).

Generazioni di interpreti si sono ingegnate nel tentativo di risolvere l'enigma del racconto, di individuare la figura che si nasconde dietro la sua apparente impenetrabilità. Poe è stato tra i primi a provarci. Per lui – così si legge nella sua recensione alla seconda edizione dei *Twice-Told Tales* (1842) – il velo nero indicava una colpa precisa: Hooper lo avrebbe indossato perché avrebbe provocato la morte della «young lady» senza nome di cui celebra le esequie [1842, 111]. Diversi indizi convalidano l'ipotesi formulata da Poe, e in special modo il fatto che il cadavere della ragazza, in presenza di Hooper, sembri essere percorso da un tremito: un segno che è possibile interpretare come un indizio della colpevolezza del pastore, in con-

⁷ Segnalo che nell'opera di Hawthorne – ad esempio in *Monsieur du Miroir* (1837) e in *The Scarlet Letter* – specchio e introspezione – o comunque rivelazione del profondo, dell'anima, della verità spirituale – sono strettamente collegati.

siderazione della credenza, molto diffusa almeno fino a XVIII secolo inoltrato, che il morto potesse in un modo o nell'altro rivelare l'identità del suo assassino [cfr. Gaskill 1998]. Però, se da un lato alcuni dettagli testuali avallano questa congettura, dall'altro lato Hawthorne si è premurato di confutarla. In una nota al sottotitolo del racconto (*A Parable*), Hawthorne scrive che anche un sacerdote realmente vissuto, tale Joseph Moody, si è velato il volto come Hooper; ma si affretta ad aggiungere che, mentre Moody ha indossato il velo per avere accidentalmente ucciso una persona, il gesto di Hooper ha un significato diverso [cfr. *CNT*, 872].

Circa un secolo dopo Poe, Gilbert P. Voigt ha confrontato i fatti di *The Minister's Black Veil* con certi episodi veterotestamentari che a Hawthorne dovevano essere familiari, e ha sostenuto che il gesto di Hooper va interpretato come un rimando al comportamento dei profeti Geremia, Ezechiele e Osea, i quali hanno cercato di scuotere le loro comunità con atti altamente simbolici [1952]⁸. Alla fine degli anni Sessanta, W.B. Carnochan affermava che il velo nero «funziona come “emblema” e “simbolo” degli emblemi e dei simboli in generale» [1969, 186], riconoscendo così in esso la riattualizzazione di un'immagine antichissima, quella del velo come allegoria dell'allegoria. Negli stessi anni Frederick Crews metteva in pratica una strategia ermeneutica completamente diversa: sottoponeva *The Minister's Black Veil* a un'operazione di critica psicoanalitica e scriveva che Hooper in verità prova «ripugnanza per il sesso» e ha indossato il velo «al fine di impedire il proprio matrimonio» [1966, 109, 108]⁹. In tempi più recenti Judith

⁸ Voigt non cita né il velo di Mosè né i versetti che Paolo gli dedica (2Co, 3:13-18). La lacuna è davvero curiosa, anche perché il racconto sembra avere un oscuro legame con le parole dell'apostolo dei Gentili.

⁹ Non è mia intenzione contestare questa idea, che il dettato narrativo non sembra autorizzare; dico solo che è pericoloso ritenere l'infratesto più significativo del testo. Se gli aspetti figurali vengono concepiti come la contraffazione d'un senso proprio che può essere identificato solo a svantaggio

Saunders ha inteso decrittare il racconto usando gli strumenti della psicologia evoluzionistica e delle scienze cognitive. Per lei Hawthorne metterebbe in luce l'«importanza del linguaggio degli occhi investigando cosa succede quando i meccanismi attraverso cui opera sono resi inservibili»; Hooper vorrebbe denunciare con il suo gesto la «pervasività dell'inganno e dell'autoinganno propri dell'esperienza psico-sociale umana»; e la reazione dei parrochiani sarebbe motivata da «meccanismi adattativi che funzionano a un livello largamente inconscio». Saunders si spinge fino ad asserire che il velo nero non è affatto il luogo di un'«irrisolvibile ambiguità», ma rappresenta «chiaramente» la «fuorviante maschera sociale indossata da ogni essere umano» [2012, 422, 434, 425, 435, 427].

In queste letture, e in particolare in quelle di Crews e Saunders, non rimane nulla del modo in cui Hawthorne favorisce la formulazione di ipotesi contraddittorie, sottoponendoci una serie di possibilità alternative che pur essendo tra loro inconciliabili non si escludono affatto. Eppure abbiamo a che fare con un esempio radicale e precoce di una strategia narrativa di grande importanza storico-letteraria, che in racconti come *The Minister's Black Veil* o *Wakefield* (1835) sfocia in un mondo di «colpe indecifrabili» che già prefigura il mon-

del figurato, c'è il rischio che il critico si spinga talmente in là da considerare il testo letterario come un documento corrotto, che per diventare leggibile deve essere «riparato» attraverso un procedimento di «riduzione», come dicono i neo-empiristi o come si dice di una frattura. Contro questo atteggiamento critico, che mostrerebbe «aperto disprezzo nei confronti delle apparenze», si scagliò Susan Sontag nel famoso *Against Interpretation*. Sontag riteneva che questo stile interpretativo fosse tipico dei suoi tempi; e di esso scriveva: «Lo stile interpretativo moderno scava, e per quanto scava, tanto distrugge; esso fruga "dietro" il testo, per trovare un sotto-testo che è il testo vero» [1961, 6]. Nell'ambito degli studi sul fantastico, è stato specialmente Louis Vax ad essersi schierato contro la pretesa di scoprire il senso profondo di un'opera letteraria e ad avere insistito sulla necessità critica di rendere esplicito il suo senso letterale [cfr. soprattutto 1979].

do kafkiano¹⁰. «La “forma” non è il vestito del “fondo”», ha scritto Jean Starobinski, «non è un'apparenza dietro la quale si dissimulerebbe una realtà più preziosa» [1970, 40]. Sono parole che bisogna tenere bene a mente, in particolar modo quando si ha a che fare con un testo come *The Minister's Black Veil*. Dietro la sua “forma”, in effetti, non c'è nessuna «realità più preziosa» né alcuna verità da rivelare; anzi, la narrazione medesima, che così accuratamente sbarra l'accesso all'univocità del significato, è un caveat perentorio rivolto a coloro che, frustrati dalla presenza del velo, ossia dall'indefinizione e dall'ambiguità, si affannano per scoprire cosa nasconde.

A mia conoscenza, nessuno ha insistito sull'*impasse* ermeneutica che caratterizza *The Minister's Black Veil* più di J. Hillis Miller. Per Miller è proprio questa *impasse* il fondamentale nucleo semantico del racconto, che attraverso l'immagine del velo nero «svela l'impossibilità dello svelamento». «Il velo nero e il sistema di segni ad esso associato può voler dire questo o quello», ha scritto Miller, «ma è impossibile dire con certezza, sulla base del testo, quale lettura è quella corretta» [1988, 24; cfr. anche Miller 1991]. Il critico ha messo in evidenza, inoltre, la riflessività dell'immagine del velo: una riflessività che rende ancora più profonda la vertiginosa spirale della significazione per effetto di un gioco di specchi. Attraverso *The Minister's Black Veil*, Hawthorne vorrebbe dirci che ogni interpretazione del reale è un atto performativo, ovverossia è un evento dotato di una densità storica e ideologica che nessun discorso può pretendere di chiarire una volta per tutte¹¹.

¹⁰ L'intuizione è di J.L. Borges [1952], e suona particolarmente esatta se integrata con le parole di Benjamin secondo cui «[Kafka] non si esaurisce mai in ciò che è suscettibile di spiegazione, ed ha preso anzi tutte le misure possibili contro l'interpretazione dei propri testi» [1995, 288].

¹¹ L'interpretazione di Miller sembra svolgere quel «compito di cerniera tra il linguistico e il non-linguistico» che secondo P. Ricoeur è l'obiettivo di ogni disciplina ermeneutica [1977, 80]. L'impostazione di Miller, tuttavia, è ben diversa da quella di Ricoeur. Quando Ricoeur parla di non-linguistico, in effetti, pensa soprattutto al mondo pulsionale, a un'esperienza

Miller, come pure chi ha analizzato il racconto sviluppando i suoi argomenti [cfr. Deines 2005], ha trasformato il velo nero in un paradigma, o emblema, dell'evento interpretativo.

È evidente che *The Minister's Black Veil* contiene una riflessione sull'atto interpretativo, tanto più che, come ha sottolineato Edgar A. Dryden, la situazione in cui si trovano i lettori del racconto è rappresentata «allegoricamente» dalla situazione dei personaggi, i quali si sforzano con ogni mezzo di scoprire il significato del velamento [1993, 145]. C'è tuttavia un aspetto della strenua e infruttuosa ricerca in cui sono impegnati gli abitanti di Milford che non è stato sottolineato a sufficienza; un aspetto che dovrebbe spronarci a considerare non solo gli aspetti figurali del velo nero ma anche i suoi aspetti rappresentativi, e l'interazione tra questi due livelli ermeneutici della sua immagine. Quando una delegazione di cittadini viene mandata a casa del pastore a caccia di spiegazioni, lo svelamento del senso passa per lo svelamento del volto: «Se solo il velo fosse stato messo via, avrebbero potuto parlarne liberamente, ma non prima di allora». La stessa situazione si ripete quando Elisabeth, la promessa sposa di Hooper, gli chiede di aprirsi almeno con lei: «Per prima cosa metti da parte il tuo velo nero», dice Elisabeth, «poi dimmi perché lo hai indossato» [CNT, 877]¹². I parrocchiani credono che la via che conduce alla verità passi per lo svelamento del volto; immaginano che la presenza del velo, inteso nella sua materialità oggettuale, impedisca l'accesso al suo significato recondito; ma così facendo si mettono in un vicolo cieco. E ciò non tanto perché, banalmente, Hooper rifiuta di togliersi il velo, quanto perché mettere a nudo il volto di Hooper significherebbe precludersi la possibilità di cogliere il senso più alto del velamento. D'altra parte, proprio come il velo nero non è una semplice allegoria,

vissuta che si situa a monte dell'enunciazione, e non alla dimensione performativa dell'atto linguistico, su cui invece insiste Miller.

¹² [«Were the veil but cast aside, they might speak freely of it, but not till then»; «First lay aside your black veil: then tell me why you put it on»]

dato che *prima* dei suoi aspetti figurali non ci attende nessun significato preciso, così il volto di Hooper non è qualcosa che possa essere “svelato” togliendo ciò che è venuto a coprirlo. Come vedremo, infatti, la “sostanza” del volto e la “sostanza” del velo coincidono, e dunque il velo nero non nasconde affatto il volto del reverendo. L'impressione che lo faccia è la stessa che ci fa credere che la superficie rappresentativa non serva ad altro che a nascondere la profondità ermeneutica: un'illusione che ha ingannato molti interpreti del racconto.

1.3 *Un semplice pezzo di crespo*

Sulla superficie rappresentativa del testo, nel mondo ipotetico del racconto di Hawthorne, il velo nero è una cosa, un lembo di tessuto ripiegato su se stesso. Si tratta senza dubbio di una cosa che è contaminata dalla forza d'astrazione dell'allegoria, però *The Minister's Black Veil* non è «puramente e apertamente un'allegoria», come ha sostenuto Borges [1979, 9]. Da un lato perché, qui come in altre opere di Hawthorne, il dispositivo allegorico è fuso con l'intento mimetico, e gli elementi mimetici dell'immagine resistono alla sua interpretazione allegorica; dall'altro lato perché il valore simbolico dell'oggetto e il vortice di significazioni secondarie che produce non permettono che esso si dissolva in una figura «puramente» allegorica. E così, malgrado la vertiginosa profondità ermeneutica che minaccia di farlo sparire, il velo nero rimane anzitutto un «semplice pezzo di crespo» [CNT, 874]¹³.

Parrebbe un dettaglio di poco conto. Ma lo è poi davvero? Certo non lo è per Hooper; e nemmeno per chi intenda occuparsi di cose letterarie. Ho ricordato alcuni episodi del-

¹³ Tra i critici che si sono occupati di *The Minister's Black Veil*, soprattutto Dryden [1993] ha sottolineato quest'aspetto, ma non ne ha esplorato fino in fondo le implicazioni. [«simple piece of crape»]

la vicenda critica di *The Minister's Black Veil* proprio per dare l'idea di come le caratteristiche di un oggetto finzionale tanto saliente quanto il velo nero siano potute passare inosservate. Il velo nero è stato visto come una figura, come un dispositivo narrativo, come un topos di lunga durata, come l'affioramento sintomatico di verità più profonde. Eppure il racconto insiste più volte, e in luoghi decisivi, sull'importanza della materialità del velo e sui rischi connessi con l'oblio di una verità tanto banale. Evidentemente la tradizione critica – in cui ben altro spazio è stato riservato agli autori, ai personaggi, agli aspetti stilistici, strutturali o di altro tipo – ha avuto molto più peso di un pezzo di tessuto immaginario.

Se le cose letterarie sono state così trascurate, mi pare lo si debba soprattutto alla diffidenza di lungo corso da parte degli studiosi nei confronti delle immagini mentali che produciamo mentre leggiamo narrativa. Immagini che sono state considerate, e forse lo sono ancora, di gran lunga più inaffidabili delle tracce testuali che ci permettono di produrle. E ciò sebbene le ricerche sulla risposta estetica abbiano dimostrato che le realizzazioni immaginarie autorizzate da un testo narrativo, per quanto individuali e storicamente determinate, non sono né arbitrarie né puramente soggettive¹⁴. Il fatto è che se non teniamo conto delle immagini mentali, o per meglio dire del *continuum* immaginativo «intersensoriale» [Merleau-Ponty 2005] in cui traduciamo gli elementi discreti di un testo organizzato narrativamente, delle cose rimane ben poco. Tutt'al più, ammesso che non ci si concentri sui loro aspetti forma-

¹⁴ Cfr. almeno Iser 1987. Iser ha impresso una svolta decisiva a un ambito di studi inaugurato dai lavori pionieristici di J.-P. Sartre e in particolare dal suo *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940). Sulla generale diffidenza da parte degli studiosi di letteratura nei confronti delle immagini mentali, una diffidenza che trarrebbe origine da una sorta di pregiudizio sostanzialistico, e cioè dalla convinzione erronea che le immagini materiali (un quadro, una scultura, una fotografia), a differenza di quelle mentali, siano oggettive, si legga Mitchell 1986, soprattutto 7-46.

li o figurali o sul loro ruolo narrativo, alcune di esse possono apparirci come costanti tematiche, che attraversano i testi trascinate intatte dal fiume della Storia¹⁵. Sulla superficie immaginativa di un testo narrativo, però, le cose non sono disgiunte dal mondo in cui compaiono. Le cose e i corpi finzionali creano piani di realtà ipotetici, e al tempo stesso ne condensano le caratteristiche ontologiche. La loro “consistenza” deriva da un lato dalle caratteristiche del mondo finzionale che contribuiscono a farci immaginare (l’anello di una fiaba è diverso, sul piano immaginativo, da quello che compare in un romanzo realistico), dall’altro lato dalla posizione che occupano in quel mondo (un libro sognato non è uguale allo stesso libro dato come reale). E poiché siamo tenuti a comprendere i testi narrativi anche attraverso la rappresentazione spazio-temporale del loro senso, l’oggettualità specifica di un oggetto finzionale finisce col coincidere con quello che possiamo chiamare il suo *orizzonte immaginativo*, ovverossia con la sua capacità di dispiegare un determinato spazio-tempo attraverso la «percezione creativa dell’ascoltatore-lettore»¹⁶.

Private del loro orizzonte immaginativo, le cose letterarie si dissolvono, e il velo nero non fa eccezione. Per preservarne la consistenza di cosa, sia pure una cosa allegorica, dobbiamo

¹⁵ Ho discusso più ampiamente questi argomenti nei miei Puglia 2013 e 2014a, ai quali mi permetto di rimandare.

¹⁶ La spazio-temporalità permette di trasferire la nostra esperienza negli schemi immaginativi che il testo ci presenta. Così come permette ai mondi finzionali di influenzare o interagire con la nostra esperienza del mondo. Michail Bachtin ha espresso questo concetto molto chiaramente, là dove ha scritto che il «cronotopo», nella «percezione creativa dell’ascoltatore-lettore», è il tramite attraverso cui «mondo raffigurante» e «mondo raffigurato» vengono in contatto [2001, 401, 400]. Pur partendo da un punto di vista molto diverso, uno studioso come L. Doležel giunge a conclusioni in larga misura comparabili: «Il mondo reale partecipa alla formazione dei mondi finzionali procurando i modelli della loro struttura»; «grazie alla mediazione semiotica, un lettore reale può “osservare” i mondi finzionali e farne una fonte della propria esperienza, proprio come osserva e si appropria esperienzialmente del mondo reale» [1988, 485].

mettere tra parentesi le sue possibili significazioni secondarie, e descrivere il suo orizzonte immaginativo (ovverossia l'orizzonte del reale) e il mondo finzionale di cui questo orizzonte fa parte. Il velo ci apparirà tanto più solidamente ancorato al mondo in cui esiste, con il suo peso e la sua concretezza oggettuali, quanto più consideriamo la sua immagine indipendentemente dal suo significato simbolico-allegorico. È proprio la sospensione volontaria o forzata dell'atteggiamento interpretativo rivolto agli aspetti figurali, infatti, che dischiude l'orizzonte immaginativo di un oggetto allegorico; e si può dire che la materialità ipotetica di un qualsiasi oggetto letterario aumenti proporzionalmente alla transitività rappresentativa che gli attribuiamo, e dunque anche alla resistenza della sua immagine a far trasparire un senso secondo.

Nel caso di *The Minister's Black Veil*, indugiare sulla superficie immaginativa, concentrarsi sui residui mimetici irriducibili all'interpretazione allegorica, è quasi una necessità. E siccome nel racconto va in scena un agone ermeneutico, non estraneo a motivazioni metaletterarie, la cui posta in gioco è esattamente l'essere-cosa di un oggetto finzionale, determinare la specifica cosalità del velo nero non può che apparirci come uno snodo esegetico decisivo per comprendere parte del senso del testo. D'altro canto, solo descrivendo la cosalità del velo nero, e dunque il mondo finzionale da cui esso trae la sua consistenza ipotetica, è possibile valutare correttamente il ruolo svolto dall'allegoria in *The Minister's Black Veil*. Perché l'allegoria, attraverso la cosa che almeno in parte la materializza, interagisce con il livello mimetico-rappresentativo, quasi fosse una forza mondana o forse oltremondana.

1.4 *Un tessuto di ombre e riflessi*

L'immagine letteraria di un oggetto si compone anche delle prospettive, discorsive o sensoriali, attraverso le quali ci viene mostrato. Non solo la prospettiva dei personaggi che ne fanno esperienza, ma anche quella della soggettività che racconta e quella generata dal cosiddetto «punto di vista errante» del lettore, che spostandosi incrocia le prospettive interne [Iser 1987, 178]. L'orizzonte immaginativo di un oggetto è sdoppiato, deformato, contempla spazio-temporalità multiple e talvolta in conflitto.

Nel suo mondo, un velo nero non è separato dal personaggio che lo indossa, dalle sensazioni che suscita, dai discorsi che lo giudicano «strano». Né rimane uguale a se stesso, ormai privo di durata interna, quale ci appare quando lo consideriamo retrospettivamente, una volta terminato di leggere il racconto. Esso è *agito*, e la sua immagine è increspata dal movimento della narrazione e della lettura. Il tempo non va cioè considerato come un principio dinamico che scorre tra le cose. Le cose non sono entità spaziali immobili disgiunte dallo sviluppo temporale; non sono un mero fondale scenico per le peripezie dei personaggi. Sono viceversa aggrovigliate con i corpi con i quali coesistono, con gli occhi che le percorrono e di cui seguiamo lo sguardo, con la voce di chi le racconta. Le cose non riposano in se stesse, non sono isolate dai personaggi e dalle loro prospettive; la loro immagine si espande, si trasforma, spaventa, induce in errore, si arricchisce di nuovi dettagli, scompare senza lasciare traccia. A volte le cose si dissolvono all'interno di una situazione percettiva, sprofondano insieme ai personaggi in ambienti emotivi dove separare soggetto e oggetto significa lasciarsi sfuggire l'essenziale. E spesso è proprio per questa via che esse mostrano il loro lato oscuro, si rivelano nella loro estraneità più perturbante. Ma al di là del fatto che la via che porta nel segreto più riposto di una cosa può passare per un'esperienza soggettiva, magari non completamente verbalizzabile, il più delle volte mettersi nella prospettiva dei personag-

gi è indispensabile per chiarire la natura dell'orizzonte immaginativo che una cosa condensa.

Le caratteristiche di un mondo finzionale, che possono anche essere enunciate esplicitamente come di solito avviene nella fantascienza, in molte tipologie narrative si esprimono solo indirettamente: rimangono racchiuse in una configurazione di sfondo che bisogna far emergere per capire che tipo di forze danno forma a un oggetto e gli conferiscono la sua consistenza specifica. Ovviamente i mondi immanenti o unidimensionali, tipici delle narrazioni fiabesche, non pongono problema alcuno, visto che qui gli enti finzionali non possono che appartenere a un medesimo piano di realtà, o al limite occupare campi antagonisti in esso compresi. Nella narrativa fantastica, invece, l'architettura del mondo finzionale si articola in livelli ontologici distinti (sopranatura e natura, mondo onirico e mondo reale, regno dei vivi e regno dei morti ecc.), che interagiscono variamente l'uno con l'altro. Talvolta l'esistenza di un livello ontologico ulteriore non è reale ma possibile; talvolta si rivela illusoria; talvolta il livello ontologico ulteriore è incluso nel mondo finzionale solo in senso simbolico-allegorico; talvolta il confine tra due livelli ugualmente reali ma separati può collassare. Per appurarlo, spesso, bisogna farsi strada attraverso una selva di punti di vista.

Così accade in *The Minister's Black Veil*, dove l'intrico di prospettive interne è fittissimo. Tanto che l'essere-cosa del velo nero, proprio come il mondo che esso condensa, sembra continuamente ritrarsi per effetto di uno spaesante gioco di ombre e riflessi. Nella misura in cui sembra esserci qualcosa di strano nella capacità del velo nero di trasformare Hooper in un uomo spaventoso, oltre che in un oratore incisivo come non era mai stato, viene soprattutto da chiedersi se davvero il velo nero non sia nient'altro che un «semplice pezzo di crespone». L'influsso del velo, in parole povere, è tanto intenso e irrazionale da far sorgere il dubbio che in esso vi sia del soprannaturale.

Il soprannaturale è evocato a più riprese in *The Minister's Black Veil*. Per esempio quando il medico del villaggio

osserva in pubblico che la cosa più strana di tutta la faccenda è l'«effetto» che il velamento produce anche su un «uomo dalla mente sobria» come lui: «Sebbene copra solo il volto del nostro pastore», dice il medico, «il velo nero getta la propria influenza sopra tutta la sua persona, e lo rende simile a un fantasma [ghostlike] dalla testa ai piedi» [CNT, 875]¹⁷. Oppure quando, durante una processione funebre, due donne hanno nello stesso momento l'«impressione» («fancy») che Hooper cammini mano nella mano con lo spirito della defunta [876]. È come se Hooper, agli occhi degli abitanti di Milford, non fosse più di questa terra, ma fosse diventato, a causa del velamento, un essere sospeso fra il qui e l'Altrove. Dobbiamo forse desumerne che Hawthorne, attraverso le voci dei parrocchiani, abbia voluto suggerirci di considerare il velo nero come un oggetto infestato dal soprannaturale? Di certo Hawthorne vuole far sorgere quest'idea nella mente del lettore, ma in *The Minister's Black Veil* non accade proprio nulla che possa convalidarla.

Il passaggio che più assertivamente afferma che il velo nero ha qualcosa di straordinario è quello in cui la «paura istintiva» dei bambini «fa sentire» a Hooper che un «orrore preternaturale è intrecciato ai fili del crespò nero» [879]¹⁸. Anche qui, però, si tratta di sensazioni soggettive, non di fatti; e non è un caso che Hooper pensi all'aggettivo «preternaturale» per descrivere l'orrore che osserva nascere attorno a sé e da cui lui stesso non è immune. 'Preternaturale' è stato per lungo tempo un termine tecnico con il quale venivano indicati prodigi d'origine sconosciuta ma naturale, oppure azioni imputabili a demoni, maghi o streghe. Solo i fenomeni di origine divina meri-

¹⁷ [«But the strangest part of the affair is the effect of this vagary, even on a sober-minded man like myself. The black veil, though it covers only our pastor's face, throws its influence over his whole person, and makes him ghostlike from head to foot»]

¹⁸ [«Their instinctive dread caused him to feel more strongly than aught else, that a preternatural horror was interwoven with the threads of the black crape»]

tavano di essere chiamati ‘soprannaturali’ [cfr. Daston e Park 1998; Daston 1999]. Hawthorne, nativo di Salem e nipote di un giudice nei processi di stregoneria, non poteva non saperlo. Così, la sua scelta di usare ‘preternaturale’ non può che essere stata attentamente ponderata.

Il riferimento ai bambini, all’epoca considerati più vicini degli adulti alla natura, fa propendere per l’ipotesi che l’orrore suscitato dal velo, per Hooper, sia un insolito fenomeno naturale, frutto del ridestarsi di istinti primordiali. Oppure si può pensare che il pastore ritenga la società preda inconsapevole dei lazzi del demonio (che tanto più fortemente avvincono le creature più deboli), o che faccia semplicemente riferimento agli effetti perniciosi della superstizione. Comunque sia, egli «sente» tutto ciò; e lo sente, per di più, da uomo di chiesa. Perciò, benché la paura provocata dal volto velato di Hooper abbia qualcosa di strano, non per questo è da considerarsi il risultato di una forza che prodigiosamente emanerebbe dal velo. Tanto meno bisogna pensare che l’«orrore [...] intrecciato ai fili del crespo nero» sia d’origine soprannaturale o divina. Ma se la paura che Hooper sa suscitare e la potenza che s’irradia dal suo volto velato non sono nient’altro, in fondo, che ombre e riflessi, ciò non significa che il mondo finzionale di *The Minister’s Black Veil* sia un mondo immanente. Il sentimento religioso e la superstizione, viceversa, lo pervadono interamente; e lo fanno apparire scisso, popolato di invisibili presenze.

La scissione del mondo non è solo quella tra visibile e invisibile: in *The Minister’s Black Veil* anche il mondo dell’invisibile è scisso, in quanto la credenza e la fede, l’«orrore preternaturale» e il timore di dio, sono posti in netto contrasto. Tanto è vero che sembra che il divino sia reso irraggiungibile proprio dalle superstizioni e dalle paure di una società più interessata a salvare le apparenze che ad accettare il mistero dell’apparire, e a riconoscere nel velo nero uno specchio in cui si riflette una condizione universale.

1.5 *Il volto velato*

Gli abitanti di Milford non riescono a considerare il velo nero come un semplice oggetto. Da un lato ne hanno una paura superstiziosa; dall'altro lato lo vedono come un segno che deve essere decifrato assolutamente, fosse anche al prezzo del sacrificio di un uomo. «Gli uomini non mi hanno forse evitato», dice il pastore, «e le donne non sono forse state senza pietà, e forse i bambini non hanno pianto e non sono fuggiti via, solo per il mio velo nero?» [CNT, 881]¹⁹. Dove Hooper e il velo nero, che il tono della predica sembra mettere sui piatti di una bilancia, rappresentano la materia di un giudizio a cui hanno partecipato tutti, donne, uomini, bambini, e la cui sentenza unanime è stata la condanna di un uomo. Hooper, come tanti altri personaggi di Hawthorne, è stato lasciato nella più completa solitudine. Da quando si è velato, la comunità ha cominciato a considerarlo come una sorta di spettro in carne e ossa che si aggira tra i viventi. Però, se Hooper è ritenuto «simile a un fantasma», non è *a causa* del velo che ne occulta le sembianze, bensì *con* il velo in quanto «semplice pezzo di crespò»: la materia del velo, proprio come la persona che lo indossa, agli occhi degli abitanti di Milford è diventata fantasmatica.

È lo stesso Hooper a farlo notare. Sia nel brano appena riportato e in quello immediatamente successivo, dove egli richiama l'attenzione sull'aspetto materiale, quasi triviale del velo nero²⁰; sia nel passo di più difficile interpretazione del racconto, dove vediamo Hooper, dopo che anche Elisabeth lo ha abbandonato, sorridere «al pensiero che solo un emblema materiale lo aveva separato dalla felicità, sebbene gli orro-

¹⁹ [«Have men avoided me, and women shown no pity, and children screamed and fled, only for my black veil?»]

²⁰ «Che cos'altro se non il mistero che esso oscuramente emblemizza», domanda Hooper agli astanti che circondano il suo letto di morte, «ha reso questo pezzo di crespò tanto terribile?» [CNT, 881]. [«What, but the mystery which it obscurely typifies, has made this piece of crape so awful?»]

ri che esso adombrava debbano intromettersi oscuramente tra gli amanti più affezionati» [879]²¹. Certo, qui ancora una volta il velo nero è un emblema che «adombra» una condizione universale terribile, dove segreti orrori, nella cupa visione di Hooper, avvelenano persino i rapporti amorosi. E però, a separare lui ed Elisabeth, è un emblema «materiale», non il simbolo disincarnato di quegli orrori tra i quali gli esseri umani tirano avanti senza rendersene conto. Pare proprio che per Hooper la “verità” del velo non vada cercata dalla parte del significato, verso cui si rivolge chi considera il velo come un segno o un oggetto allegorico. Essa andrebbe cercata, viceversa, proprio nella banale materialità che nonostante tutto il velo conserva.

Il pensiero del pastore, a giudicare da quanto si evince dal racconto, sembra grossomodo il seguente: che cos'altro è il velo nero se non un comune pezzo di crespò sospeso davanti a un volto umano sul quale i miei parrocchiani, Elisabeth compresa, hanno proiettato l'oscurità del proprio cuore? Un pezzo di crespò, sembra pensare Hooper, non può certo intaccare la reputazione di un uomo di dio, può solo penzolare davanti alla sua faccia, senza peraltro essere in grado di occultare una colpa più di quanto potrebbero fare le fattezze del volto. Gli abitanti di Milford, però, non la pensano come il pastore. Non s'accorgono del fatto che interpretare il velo come un segno li rende ciechi; e che è a causa della loro cecità se esso può caricarsi di un'ambiguità conturbante e provocare reazioni così strane da sembrare quasi ispirate dal demonio. Se ascoltassero il loro pastore, e vedessero il velo nero come un mero oggetto, non solo potrebbero convincersi a compiere un gesto di carità, ovvero a risollevarlo un uomo dalla solitudine mortale a cui l'hanno condannato; ma soprattutto si renderebbero conto che il velo nero, al di là delle loro paure superstiziose, apre uno spiraglio verso il trascendente, e che il volto, quasi fosse una raffi-

²¹ [«Mr. Hooper smiled to think that only a material emblem had separated him from happiness, though the horrors, which it shadowed forth, must be drawn darkly between the fondest of lovers»]

gurazione del divino nel suo non-manifestarsi agli occhi degli uomini, non è mai stato così presente come da quando è coperto. In *The Minister's Black Veil*, in altre parole, il volto non sembra affatto qualcosa che andrebbe svelato, come se si trattasse del significato di un'allegoria. A mettere simbolicamente a nudo l'essenza del volto è invece proprio il velo in quanto «semplice pezzo di crespo». Perché se il volto non è nient'altro che un impenetrabile velo scuro («on every visage a Black Veil!»), come sostiene Hooper, allora contemplare il velo nella sua materialità vuol dire trovarsi al cospetto della "verità" del volto.

Una volta riconosciuto che la verità del volto, a immagine della verità religiosa che Hawthorne sembra avere prediletto sopra ogni altra forma di verità [cfr. Matthiessen 1961, 351n], non ricade nella sfera della significazione e del sapere, in quanto voler sapere può solo peggiorare la frattura tra materia e spirito fino a renderla incomprensibile, l'avversione di Hawthorne nei confronti dell'allegoria s'intende benissimo. Il dispositivo allegorico, spronandoci a voler sapere il significato che sta dietro la figura, non può fare altro che allontanarci dalla verità del divino. Ma se per Hawthorne, come per Coleridge, l'allegoria è un congegno che dissolve l'oggetto che finisce nella sua spirale, in quanto lo svuota tanto della materia quanto dell'anima, ovvero lo «umilia», lo «svaluta in modo indicibile» [Benjamin 1999, 158-159], ciò non significa che in Hawthorne la svalutazione delle cose terrene prodotta dall'allegoria non possa diventare una porta socchiusa attraverso la quale filtra il riflesso del trascendente.

In un certo senso, è come se per Hawthorne la trasfigurazione allegorica custodisse la chiave per decrittare il linguaggio cifrato dell'apparenza; come se essa facesse tralucere oscuramente la verità del mondo caduco delle creature, forse più di quanto lui stesso fosse disposto ad ammettere. Ma l'allegoria potrebbe essere una porta verso il trascendente, per Hawthorne, solo se ciò che l'allegoria stessa minaccia di sparizio-

ne, e che racchiude il suo senso simbolico-teologico, ovvero sia il suo resto materiale, venisse salvato da un rimuginare pieno di compassione per la caducità delle cose umane; solo se, in altre parole, le creature percepissero come un errore i loro sforzi inani di svelare la verità all'interno di un rapporto segnico e di far scintillare l'essenza del volto alla luce del giorno. Pare sia questo il motivo per cui Hawthorne, tramite Hooper, cerca insistentemente di richiamare l'attenzione sulla materialità del velo, che la ricerca del significato allegorico scarta come fosse un'inutile rovina. Perché il senso più alto di un oggetto allegorico sembra stare, per Hawthorne, proprio negli aspetti materiali che l'oggetto conserva. Solo se la materialità del velo sovrastasse le rovine della segnicità esso potrebbe infatti partecipare della «realtà che rende intelligibile», assurgendo alla dimensione del simbolo mistico. Ma i parrochiani, che sono abbagliati dalla segnicità e sconvolti dal terrore, trascurano la banale materialità del velo, e così il simbolo, in *The Minister's Black Veil*, non riesce a scongiurare il pericolo allegorico.

1.6 *Il fantasma dell'allegoria*

Nonostante abbia un'assoluta solidità corporea, nonostante sia un oggetto del tutto familiare che in sé non ha nulla di soprannaturale, il velo nero resta un oggetto bifronte, che ammette la coesistenza degli opposti. Per mezzo della sua rifunzionalizzazione (non letteraria, ma letterale), esso rende il corpo di Hooper «simile a un fantasma» e produce un intrico di prospettive contraddittorie che lo trasformano in un oggetto dall'apparenza ambigua, a metà strada tra immaginario e reale, tra visibile e invisibile, tra essere-segno ed essere-cosa.

Per la sua doppiezza, il velo nero è simile a quegli oggetti ordinari («il sofà», «la libreria», «una lampada spenta», «una scarpa da bambino», «la bambola, seduta nella sua piccola carrozza di vimini», «il cavalluccio di legno») che compaiono nel

capitolo introduttivo della *Lettera scarlatta*, e che, toccati dalla «luce insolita» della luna, appaiono «avvolti da un alone di stranezza e lontananza, sebbene siano ancora vividamente presenti quasi quanto alla luce del giorno» [CNT, 105]²². L'unica differenza è che il velo sembra qualcosa di insolito non perché è toccato dalla luce lunare nell'intimo di un appartamento borghese, ma per effetto di un gesto che avviene in pieno giorno e nello spazio pubblico. Più che ricevere la sua «stranezza» dall'esterno, il velo diffonde un'atmosfera lunare.

Esso non ha solo occultato il volto di Hooper agli occhi altrui, ma ha anche offuscato lo sguardo del pastore. Hooper ha vissuto nel buio; un'ombra cupa ha imbevuto le cose e i corpi intorno a lui. Nel buio, però, tutto gli è sembrato più chiaro. Egli ha capito che la luce è ingannevole, in quanto nasconde che il mondo della materia è pura opacità; ha capito che le superfici sono in realtà una barriera impenetrabile per il sapere umano. In *The Minister's Black Veil*, proprio come avverrà nel *Fauno di Marmo* (1860), c'è un «abisso di oscurità» sotto «l'illosoria scenografia che calchiamo» [682]²³.

Malgrado la loro cecità, anche gli abitanti di Milford, scossi dal gesto del pastore, hanno intuito che dietro l'anodina apparenza del mondo c'è un «abisso di oscurità». Il velo nero ha mostrato ai parrocchiani, seppure in modo fugace e distorto, che le cose più banali nascondono una seconda faccia. «Che strano», dice una donna, «che un semplice velo nero, simile a quello che qualsiasi donna potrebbe portare sul suo cappellino, possa diventare una cosa tanto terribile sul volto di Mr. Hooper!» [875]²⁴. Agli occhi della comunità, il velo nero non è un

²² [«the sofa»; «the bookcase»; «an extinguished lamp»; «a child's shoe»; «the doll, seated in her little wicker carriage»; «the hobby-horse»; «unusual light»; «invested with a quality of strangeness and remoteness, though still almost as vividly present as by daylight»]

²³ [«pit of blackness»; «the illusive stage-scenery amid which we tread»]

²⁴ [«How strange [...] that a simple black veil, such as any woman might wear on her bonnet, should become such a terrible thing on Mr.

semplice oggetto, il corpo di Hooper non è un semplice corpo. Entrambi sono avvolti da una fosforescenza spettrale che ne offusca il lato usuale.

Il turbamento che velo e pastore sanno suscitare ricalca quello che coglie Hawthorne durante il processo creativo. «C'è qualcosa di preternaturale nella mia riluttanza a cominciare [un nuovo lavoro]», scriveva Hawthorne a James Thomas Fields il 18 ottobre 1863. «Io esito sulla soglia, e ho l'impressione che incontrerò sgradevolissimi fantasmi se entro. Vorrei che Dio m'avesse dato la capacità di scrivere un libro dove brilli la luce del sole [a sunshiny book]» [Fields 1871, 644]²⁵. Nelle pagine introduttive della *Lettera scarlatta*, Hawthorne aveva già espresso un'idea simile. Aveva cioè scritto che solo la calda luce del fuoco è in grado di trasformare in esseri dotati di un «cuore» le «immagini di neve» («snow-images») che la «freddezza spiritualità dei raggi lunari» fa sorgere nell'immaginazione [CNT, 105]²⁶. Per Hawthorne le creature dell'immaginazione sono gelidi esseri spettrali; ma le allegorie a cui crede di non essere riuscito a infondere sufficiente calore vitale gli sembrano ugualmente fredde e spaventose. «Anche in quelli che vogliono essere quadri della vita reale», si legge nella prefazione all'edizione definitiva dei *Twice-Told Tales* (1851), «abbiamo l'allegoria, non sempre così caldamente abbigliata dei suoi vestiti di carne e ossa da essere accolta nella mente del lettore senza un brivido» [Hawthorne 1851, 16]²⁷. Le allegorie, proprio come le

Hooper's face!»]

²⁵ Queste parole di Hawthorne sono state riportate, tra gli altri, anche da Matthiessen. Peccato che nell'edizione italiana di *American Renaissance* in luogo di «preternaturale» figuri «soprannaturale» [Matthiessen 1961, 326]. [«There is something preternatural in my reluctance to begin. I linger at the threshold, and have a perception of very disagreeable phantasms to be encountered if I enter. I wish God had given me the faculty of writing a sunshiny book»].

²⁶ [«heart»; «cold spirituality of the moonbeams»]

²⁷ [«[...] even in what purport to be pictures of actual life, we have allegory, not always so warmly dressed in its habiliments of flesh and blood

sgradevolissime creature dell'immaginazione, sono fantasmatiche per Hawthorne: se non viene loro trasmesso il calore della realtà, rimangono sospese tra la vita e la morte. L'assimilazione di allegoria e fantasma non comporta però uno svilimento del dispositivo allegorico, come a prima vista potrebbe sembrare. Infatti, se gli oggetti quotidiani «spiritualizzati» («spiritualized») dalla luce lunare sono fatti di una sostanza simile a quella dei fantasmi (visto che i fantasmi potrebbero frammettersi tra essi «senza spaventarci»), e se niente è tanto «insignificante» da non «acquistare dignità» («acquire dignity») quando viene illuminato dalla luna [CNT, 105]²⁸, allora anche i fantasmi non dovevano affatto essere privi di dignità agli occhi di Hawthorne. I suoi taccuini, d'altro canto, ci informano di come egli ritenesse il paesaggio riflesso sull'acqua più reale del paesaggio stesso, e le ombre, proprio perché disincarnate, più vicine all'anima [cfr. Matthiessen 1961, 358]²⁹.

Sembra che per Hawthorne tra spiritualità e spettralità ci sia un oscuro legame, e che solo attraversando il fantasma sia possibile raggiungere una dimensione autenticamente spirituale. E poiché in Hawthorne c'è un'intima corrispondenza tra il fantasma e un'allegoria priva di concretezza e del calore della realtà, sembra pure che per lui sia possibile giungere alla sfera mistica del simbolo solo aprendosi un varco nella pericolosa selva dell'allegorico. Ma la luce lunare, riflessa del divino, che filtra attraverso una materia sconvolta dalla segnicità, non è percepibile, per Hawthorne, se non a condizione che i corpi contaminati dall'allegoria, come il velo nero, rimangano in qualche modo «vividamente presenti quasi quanto alla luce del giorno». In definitiva, se consideriamo che in *The Minister's*

as to be taken into the reader's mind without a shiver»]

²⁸ [«without affrighting us»; «trifling»]

²⁹ È stato sostenuto che Hawthorne ha fatto un uso talmente vasto e contraddittorio di simboli ricorrenti da averne smarrito la chiave. C'è in effetti qualcosa d'enigmatico nel pensiero di Hawthorne, ma l'enigmaticità sembra voluta, non accidentale.

Black Veil la negazione del volto e dell'uomo va di pari passo con l'affermarsi del fantasma e del senso secondo, e che la segnicità del velo si oppone alla sua materialità facendola quasi sparire agli occhi della comunità di Milford, si può dire che il velo è sì una cosa diurna e naturale, ma infestata dal fantasma di un'allegoria gelida e priva di sostanza, che perturba i parrochiani e al tempo stesso li seduce fino a farli perdere nell'errore.

Giorgio Agamben ha scritto che «le creature fantastiche di Hoffmann e Poe, gli oggetti animati e le caricature di Grandville e di Tenniel, fino al rocchetto Odradek nel racconto di Kafka, sono [...] un *Nachleben* della forma emblematica» [1977, 171]. Se viene inteso come un oggetto infestato dal fantasma dell'allegoria, anche il velo nero ci appare come una sopravvivenza (*Nachleben*) della forma emblematica propria dell'allegoresi rinascimentale e barocca. Ma per quanto le parole di Agamben siano calzanti se riferite a *The Minister's Black Veil*, non è questo il motivo principale per cui il velo nero può essere accostato alle «creature» di Hoffmann e a tanti altri oggetti che compaiono nella narrativa fantastica. È bensì per la sua doppiezza irrisolta, che condensa in immagine il manicheismo di un mondo assediato dall'invisibile, di una «scenografia» che nasconde un «abisso di oscurità». Un mondo che è del tutto analogo a quello dei racconti fantastici ottocenteschi.

2. E.T.A. Hoffmann e l'orizzonte del fantastico

Wer nicht lachen konnte, mußte seine Augen wegwenden; das Mitleid zwischen Form und Klumpen war widerwärtig anzusehn.

J.W. Goethe

Nel fantastico ottocentesco il mondo rappresentato si articola secondo una struttura manichea, che conta la compresenza di due poli in conflitto. Talvolta una delle parti ha la meglio, talvolta, invece, il conflitto è irrisolvibile e produce una situazione di stallo dialettico. Sul piano della rappresentazione, lo stallo si riflette nell'immagine di enti finzionali che rimangono sospesi tra due modalità d'esistenza, o tra due livelli ermeneutici, senza che sia possibile ridurne l'ambiguità. Tali enti sospesi, che vanno di certo annoverati tra le più grandi innovazioni tematiche introdotte dalla narrativa del soprannaturale post-illuministica nella letteratura moderna, hanno un'indiscutibile centralità all'interno del genere fantastico. Attraverso di essi la doppiezza del mondo fantastico si fa immagine concreta; la loro insuperabile ambiguità vanifica ogni tentativo di far combaciare i frammenti di una realtà spezzata.

2.1 *Genere storico e genere teorico*

L'idea secondo la quale il fantastico ottocentesco è una tipologia narrativa che prevede una coesistenza contraddittoria, un'ambiguità, un ossimoro o un paradosso, è condivi-

sa dalla gran parte dei cosiddetti studiosi esclusivisti. Ovvero da quegli studiosi per i quali il fantastico è formato da un corpus di testi che, sulla base di una motivazione sia tematica sia formale o stilistica, andrebbero distinti tanto dalle opere realistiche quanto dal romanzo gotico, dalla fiaba, dalla leggenda profana e così via¹. Si parli di «isotopie» incompatibili [Campra 1981], di catene causali contrapposte ed equivalenti [Todorov 2004] o di «netta contrapposizione di prospettive» [Rabkin 1976], a numerose definizioni esclusivistiche è sottesa una struttura binaria di fondo, che continua a rimanere visibile anche se alcuni elementi intermedi possono offuscarla, e malgrado ciascuno studioso insista sulla dialettica che giudica più significativa (natura/sopranatura, realistico/meraviglioso, io/non-io ecc.)².

¹ Tra costoro potremmo citare, per limitarci ai nomi più noti, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Rosemary Jackson, Jean Bellemin-Noël, Eric Rabkin, Christine Brooke-Rose, Rosalba Campra, Jacques Finné, Italo Calvino e gli autori della *Narrazione fantastica*; oppure, per quanto riguarda la critica novecentesca precedente all'opera spartiacque di Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970), potremmo citare i francesi Louis Vax, P.-G. Castex e Roger Caillois – i quali, come vedremo, si riallacciano a una tradizione nazionale di vecchia data. Alcuni degli autori citati hanno scritto più di un'opera sul fantastico, ma qui mi limito, con poche eccezioni, a segnalare il contributo principale di ciascuno: Castex 1951; Caillois 1965 e 1966; Vax 1965; Bellemin-Noël 1971 e 1972; Bessière 1974; Rabkin 1976; Finné 1980; Brooke-Rose 1981; Campra 1981 e 2000; Ceserani, Lugnani *et al.* 1983; Jackson 1986; Ceserani 1996b; Todorov 2004. Di Calvino si vedano soprattutto gli scritti sul fantastico raccolti in *Mondo scritto e mondo non scritto* [2002]. Per quanto riguarda i contributi incentrati sulla narrativa italiana che usano la categoria di fantastico nel senso suddetto o che in un modo o nell'altro ne saggiano la resistenza, segnalo alcune monografie in cui compaiono riflessioni teoriche d'ordine generale: Bellotto 2003; Amigoni 2004; Lazzarin 2004; Mangini 2007.

² Nell'ambito degli studi sul fantastico esiste anche una tendenza inclusiva. Il fantastico inclusivo, incurante dei limiti storici e vorace per natura, è capace di incorporare praticamente tutte le tipologie narrative non-realistiche (favola, romanzo cavalleresco, *fantasy*, *ghost story*, fantascienza e via dicendo). O addirittura «tutta la letteratura», come scandalosamente ebbe a sostenere Borges, il quale può essere considerato come il più insigne e radi-

Non si tratta di un'idea nuova. Le radici delle teorie esclusivistiche affondano nelle dichiarazioni di poetica, nelle riflessioni metanarrative, negli scritti militanti ottocenteschi, che hanno contribuito allo sviluppo di un nuovo genere letterario decisamente autocosciente, il quale si è andato costituendo contemporaneamente all'affermarsi dei suoi esemplari sul mercato librario. Se gli esclusivisti hanno ragione nel segnalare la specificità di certa letteratura del soprannaturale post-illuministica, non è solo perché, tra XVIII e XIX secolo, le figure del soprannaturale stavano effettivamente entrando in una nuova epoca della loro storia millenaria, ma anche perché il fantastico *è stato* un genere letterario. Un po' come il dramma barocco studiato da Benjamin, «il cui spessore e la cui realtà è almeno pari a quella del singolo dramma, e non commensurabile ad esso», il fantastico è cioè una «figura», indipendente dalle opere che ne portano il «marchio inconfondibile», la quale si è affermata storicamente in quanto tale [1999, 19, 24].

Benché si tenda a collocare l'origine del fantastico attorno all'ultimo quarto del XVIII secolo, quando apparivano

cale rappresentante dell'inclusivismo [cfr. Borges e Bioy Casares 1981, XXI-XXII; Borges e Ferrari 2005, 160]. Basta sfogliare l'*Antologia della letteratura fantastica* da lui curata insieme a S. Ocampo e A. Bioy Casares, d'altra parte, per rendersi conto di come non ci sia nulla che accomuna le opere in essa raccolte oltre al fatto che non rispettano i canoni "contenutistici" del "realismo". Tra i libri che più intelligentemente sostengono la causa del fantastico inclusivo, malgrado i suoi limiti evidenti in quanto categoria interpretativa, segnalo Bozzetto e Huftier 2004. Un buon testo, che però riesce piuttosto malagevolmente a situarsi a metà strada tra la tendenza esclusiva e quella inclusiva, incorrendo in non poche contraddizioni, è Fabre 1992, nel quale l'autore sembra dare seguito alle ricerche di M. Schneider [1964]. Va rilevato che in genere gli studi inclusivi tendono a classificare l'enorme massa di testi con cui si trovano ad avere a che fare o sulla base di criteri tematici (storie di vampiri, di fantasmi e così via) o in rapporto all'effetto suscitato (storie di paura, dell'orrore o d'altro). Basti pensare al paradigmatico *Supernatural Horror in Literature* di H.P. Lovecraft [1927]. Una menzione a parte meritano le interessantissime, seppur sporadiche, considerazioni di D. Suvin [1979], attraverso le quali il fantastico appare in una prospettiva inusitata, laterale, vivificante.

testi prototipici come *Le Diable amoureux* di Jacques Cazotte (1772), questa datazione ha senso solo se consideriamo il fantastico come un genere o modo teorico. Il genere storico, invece, ha origine più tardi. Inizia a formarsi in Francia a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del XIX secolo, quando le opere di Hoffmann, che non erano state concepite come opere di genere, e che solo retrospettivamente possono apparirci come le sue più perfette incarnazioni, suscitavano presso il pubblico francese vasto consenso³. Non è affatto un caso, perciò, se in ambito critico, e più generalmente negli studi di estetica⁴, una certa accezione del termine ‘fantastico’ per lungo tempo ha avuto corso solo in Francia⁵, e si è diffusa all'estero soprattutto per effetto della straordinaria diffusione dell'*Introduction* di Todorov e del dibattito internazionale da essa stimolato.

È interessante notare che in Francia, quando la «figura» di genere cominciò a costituirsi e ricevette una prima codificazione teorica, stava ancora infuriando la moda del melodramma, che è contraddistinto non soltanto da un identico «manicheismo» strutturale, ma anche da un medesimo “afflato spirituale”: due aspetti che peraltro, nel melodramma, sono collegati. Infatti, come ha dimostrato Peter Brooks, la polarizzazione dei conflitti del melodramma – oltre che il suo stile iperbolico e il continuo senso di minaccia che incombe sulla rappresentazione – è il risultato dello «sforzo di percepire e immaginare l'elemento spi-

³ Ricordo che il successo di pubblico è fondamentale per il costituirsi di un genere letterario [cfr. Guillén 1985; Moretti 2000a].

⁴ Sto pensando in particolare al fantastico cinematografico di M. Lacos [1958], all'arte fantastica di R. Caillois [1965] e al fantastico musicale di M. Guimard [1967]. Sebbene il senso attribuito al termine ‘fantastico’, a seconda dell'ambito artistico di riferimento, non sia del tutto omogeneo, a monte di tali testi è percepibile un comune territorio concettuale: un retaggio che ha origini lontane, perché rimanda, da ultimo, alle riflessioni ottocentesche sul fantastico letterario.

⁵ In verità esiste almeno un'importante occorrenza russa: la *Prefazione* di V. Solov'ev a *Uppyr'* di A.K. Tolstoj (1841) [cfr. Solov'ev 1986]. Però, come vedremo, le riflessioni sul fantastico formulate da pensatori, critici e autori russi dell'Ottocento sono state almeno in parte influenzate dalle idee francesi.

rituale in un mondo svuotato del sacro tradizionale» [1985, 28]. Per Brooks il melodramma, esattamente come il romanzo gotico che per molti versi gli è affine [1973; 1985, 34 sgg.], è cioè una forma che va messa in rapporto con la cosiddetta desacralizzazione del mondo e con la crisi della religiosità tradizionale.

Ora, se Brooks ha ragione, tra melodramma e fantastico c'è un'indubbia affinità, in quanto anche il manicheismo fantastico è legato a doppio filo al processo di desacralizzazione. Per comprendere appieno il significato della sua popolarità, in effetti, andrebbe ricostruito un articolato intreccio di fattori sociali e storico-culturali, oltre che letterari ed estetici. Tra Sette e Ottocento, seppure per una minoranza, tutta una sfera dell'esperienza umana si affrancava dalla tutela delle istituzioni religiose che per secoli ne avevano definito il senso. Nei confronti di credenze che s'inabissavano nelle profondità dell'io, diventando sempre più private e comunicabili, convivevano impulsi contraddittori. Da una parte erano sconfessate dal razionalismo illuministico e dal nascente positivismo presso la popolazione istruita delle metropoli; dall'altra parte conservavano una vitalità che è testimoniata dal consenso di cui godevano, nel medesimo gruppo sociale, non solo la *Naturphilosophie* o il trascendentalismo, ma anche Emanuel Swedenborg, Louis-Claude de Saint-Martin e gli altri "illuminati". Il fantastico è lacerato da questa dialettica. Il soprannaturale, incontrando uno scetticismo crescente, doveva essere sottoposto al vaglio della ragione per poter essere preso sul serio; e gli autori letterari che intendevano suscitare la vertigine non potevano non tenerne conto. Ecco perché certe opere saggistiche in cui si poneva la ragione illuministica davanti a fatti apparentemente inspiegabili sembrano un'anticipazione del fantastico e delle sue tecniche. Si pensi alla precocissima contraffazione di Daniel Defoe, *A True Relation of the Apparition of One Mrs. Veal* (1706), all'altrettanto precoce episodio delle maschere di cera nei *Mémoires* di Henri de Saint-Simon (1704), oppure ad alcuni passaggi dei *Sogni di un visionario spiegati coi sogni della*

metafisica (1766), dove Immanuel Kant fa uso di precauzioni argomentative che ricordano da presso la sospensione del giudizio simulata più tardi dagli scrittori fantastici.

La sensibilità di Hoffmann per problematiche diffuse in tutta l'area culturale europea non deve essere stata causa secondaria della fama internazionale che ebbe: una fama che tra Goethe e la *fin de siècle* nessun autore tedesco, eccetto Heinrich Heine, avrebbe ottenuto [cfr. Magris 1969]. Quel che è certo è che la fortuna di Hoffmann in Francia è stata un evento decisivo nel processo di formazione del genere fantastico. E d'altronde i racconti di Hoffmann, come pure quelli scritti alla sua maniera, sono diventati "racconti fantastici" solo dopo che F.-A. Loève-Weimars ha tradotto liberamente *Fantasiestücke* (letteralmente *Pezzi di fantasia*) con *Contes fantastiques* (1829), pare su suggerimento di Jean-Jacques Ampère. Anche quando Henry Egmont intraprese una nuova traduzione delle opere di Hoffmann, completata nel 1836, conservò ai *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815) il vecchio titolo, pur rilevando l'incongruenza con l'originale tedesco. Il sintagma '*conte fantastique*' era ormai troppo diffuso. La domanda di composizioni "alla Hoffmann" fu così vasta che a fini pubblicitari vennero detti "fantastici" anche racconti che gli operatori culturali dell'epoca non ritenevano affatto tali. Autori ed editori cavalcavano la moda. Il termine 'fantastico' venne adoperato moltissimo tra il 1829 e il 1833, tanto che qualcuno ne aveva la nausea. Nel 1832 Honoré de Balzac si congratula con gli autori dei *Contes bruns* – tra i quali peraltro figura, insieme a Philarète Chasles e Charles Rabou – per non aver fatto scivolare «in qualche angolo del loro titolo la parola fantastico, programma malsano di un genere completamente nuovo, è vero, ma che per il semplice abuso del nome è già sin troppo logoro» [Castex 1951, 84]⁶. Malgrado una momentanea flessione,

⁶ [«dans quelque coin de leur titre le mot fantastique, programme malsain d'un genre dans toute sa nouveauté, il est vrai, mais qu'on a déjà trop usé par l'abus du nom seulement»]

la moda del fantastico saprà resistere fino al volgere del secolo, trovando nuovo impulso editoriale negli anni Cinquanta, grazie alla traduzione baudelairiana dell'opera di Poe.

2.2 *Walter Scott e lo stile compositivo fantastico*

La scelta di rendere *Fantasiestücke* con *Contes fantastiques* è stata determinata, con ogni probabilità, da un saggio di Walter Scott che all'epoca raggiunse un grande pubblico, e che peraltro fu posto a introduzione del primo tomo delle opere complete di Hoffmann tradotte da Loève-Veimars (1829-1833)⁷. Tuttavia, benché Scott sembri proprio essere stato il primo, in *On the Supernatural in Fictitious Composition*, a usare 'fantastico' per indicare l'inedita tipologia narrativa praticata da Hoffmann, poco o nulla sarebbe rimasto dell'accezione critico-letteraria del termine se i letterati francesi non l'avessero adottato e risignificato. La storia di 'fantastico', in effetti, è simile a quella di 'gotico' o a quella di 'romantico' ricostruita da Mario Praz [1930]. 'Fantastico' nasce, cioè, come peggiorativo.

On the Supernatural in Fictitious Composition è una stroncatura di Hoffmann e delle novità da lui introdotte nella letteratura del soprannaturale. Scott fonda la sua critica reazionaria sulla pretesa inimitabilità delle opere hoffmanniane, quasi avesse avuto il presentimento e il timore che avrebbero fatto scuola. «Fantastic», nel saggio scottiano, è sinonimo di gratuito, solipsistico, deviato, mendace: aggettivi non proprio adeguati a descrivere, come Scott si prefigge di fare, una nuova forma compositiva. Dopo avere indicato i modi in cui è lecito

⁷ Qui *On the Supernatural in Fictitious Composition*; and particularly on the Works of E.T.A. Hoffmann è stato tradotto con *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*. Il saggio scottiano, inizialmente pubblicato sulla «Foreign Quarterly Review» nel 1827, era da poco apparso in traduzione francese sulla «Revue de Paris» (aprile 1829), ma con il titolo *Du merveilleux dans le roman*.

to scrivere di soprannaturale – in un'epoca dove esso sarebbe morente a causa dei progressi del sapere e dello scetticismo illuministico – Scott sostiene che i tedeschi coltivano *un'altra* tipologia compositiva («another species of composition»). Si tratta del «modo di scrittura FANTASTICO» o «stile compositivo fantastico»: un modo di scrivere che non porrebbe vincoli alla fantasia («imagination») dell'autore, e di cui Hoffmann sarebbe il capofila [Scott 1827, 23]⁸.

Scott ritiene che lo stile fantastico non possa esistere al di fuori della Germania – cosa che per lui è estremamente devalorizzante. A parte un breve stralcio di una *ghost story* di Washington Irving (*The Bold Dragoon*, 1824), non ci sarebbe nessuno scritto fantastico nella letteratura anglofona. In verità, dice Scott, anche l'episodio della creazione del mostro di *Frankenstein* (1818) è di carattere fantastico («fantastic character»), ma Mary Shelley saprebbe riscattarne la spiacevolezza grazie alla verità e alla naturalezza che sa infondere ai sentimenti dell'essere [*ibidem*]. Per Scott il soprannaturale è “vero”, la letteratura che ne narra è “vera”, quando non è frutto della sola invenzione individuale, ma attinge a un patrimonio collettivo di immagini e sentimenti. Pur non essendo vere oggettivamente, dice Scott, le figure tradizionali e codificate del soprannaturale lo sono moralmente, perché parlano del cuore dell'uomo⁹. E poiché l'autenticità morale di certe credenze e di certe fiabe sarebbe testimoniata dalla loro diffusione internazionale, se non dalla loro universalità, si vede bene come dietro l'affer-

⁸ [«FANTASTIC mode of writing»; «fantastic style of composition»]

⁹ L'argomentazione di Scott fa pensare, tra l'altro, a quel passo di *Witches, and Other Night Fears* (1821) dove Charles Lamb scrive: «Le Gorgoni e le Idre e le Chimere – le terribili storie di Celeno e delle Arpie – possono riprodursi nella mente della superstizione; ma vi si trovavano già in precedenza. Sono copie, emblemi – gli archetipi sono in noi, e sono eterni» [1821, 124]. [«Gorgons, and Hydras, and Chimaeras – dire stories of Celaeon and the Harpies – may reproduce themselves in the brain of superstition; but they were there before. They are transcripts, types – the archetypes are in us, and eternal»]

mazione che il fantastico è un'esclusiva germanica si celi un'insinuazione denigratoria.

Scott, tuttavia, non si limita a questo. Per screditarne ulteriormente l'opera, Scott traccia un quadro psicologico di Hoffmann, rimarcando l'eccezionalità di un'immaginazione a suo avviso delirante. «È impossibile sottoporre racconti di questo tipo al giudizio critico», scrive Scott a proposito del *Sandmann* (1816). «Infatti, le ispirazioni di Hoffmann assomigliano così spesso alle idee prodotte dall'uso smodato dell'oppio, che non possiamo fare a meno di pensare che il suo caso richieda l'assistenza della medicina più che della critica» [51]¹⁰.

Senza dubbio Scott sta difendendo, con toni oltremodo pungenti, la propria poetica. Sarà stato l'impeto polemico a fargli formulare un giudizio così poco suffragato dai fatti. Basta pensare alle meditazioni filosofiche e metanarrative nello stesso *Sandmann*, al fondamentale passaggio della *Casa disabitata* (1817) in cui Teodoro parla della differenza intercorrente tra *Wunderliche* e *Wunderbare* [HGW, III, 166-167]¹¹, alle riflessioni che si leggono nei *Confratelli di san Serapione* (1819-1821) – sul teatro, la scrittura, il magnetismo animale, la musica, la stregoneria, la conversazione mondana –, per valutare il peso effettivo delle accuse d'irrazionalismo e di gratuità capricciosa che vengono mosse contro Hoffmann.

¹⁰ Anche nel più tardo *Die romantische Schule* di Heine (1836) si ritrova un'idea simile [2002, 77]. [«It is impossible to subject tales of this nature to criticism. [...] In fact, the inspirations of Hoffmann so often resemble the ideas produced by the immoderate use of opium, that we cannot help considering his case as one requiring the assistance of medicine rather than of criticism»]

¹¹ Per inciso, sembra che la distinzione tracciata da Hoffmann tra *Wunderliche* e *Wunderbare* (che Carlo Pinelli traduce rispettivamente con «straordinario» e «prodigioso» [Hoffmann 1969, I, 768]) sia in parte sovrapponibile a quella tra preternaturale e soprannaturale che abbiamo discusso sopra, anche se il preternaturale di Hoffmann si esaurisce nella sfera dell'io, e il suo soprannaturale è tanto divino quanto demoniaco.

Scott non riconosce neppure che alcune regole estetiche da lui stesso raccomandate sono riscontrabili con grande chiarezza in Hoffmann. Scott scrive: «Il meraviglioso, più di qualsiasi altro attributo di un racconto d'invenzione, perde il suo effetto quando è reso ben visibile. L'immaginazione del lettore deve essere eccitata, se possibile, senza essere soddisfatta» [1827, 11-12]¹². Con Edmund Burke, Scott pensa che l'oscurità (in senso proprio e figurato) acuisca l'effetto dell'evento soprannaturale: egli sposa un'estetica del sublime di cui è troppo facile trovare esempi in Hoffmann. Prendiamo *I confratelli di san Serapione*, il compendio della poetica hoffmanniana. Prima di accingersi a raccontare la storia del «turco parlante» (*L'automa*, 1814), Teodoro – il principale portavoce dell'autore – commenta il racconto che ha appena ascoltato: «Mi dico che potrei sopportare lo spavento improvviso di una qualche apparizione terrificante, mentre se afferrassi con i sensi fisici l'agire perturbante [unheimliche] di una creatura invisibile impazzirei certamente» [HGW, IV, 395]¹³. Peraltro *L'automa* è un racconto in gran parte irrisolto, che lascia l'uditorio perples-

¹² «È evidente», insiste Scott poco oltre, «che l'esibizione di apparizioni soprannaturali nei racconti d'invenzione dovrebbe essere rara, breve, indistinta, e tale che un essere possa diventare per noi tanto incomprensibile, e tanto diverso da noi stessi, che non possiamo ragionevolmente ipotizzare da dove venga, o per quale scopo, e che non possiamo avere una percezione regolare o distinta dei suoi attributi» [1827, 13]. [«The marvellous, more than any other attribute of fictitious narrative, loses its effect by being brought much into view. The imagination of the reader is to be excited if possible, without being gratified»; «[...] it is evident that the exhibition of supernatural appearances in fictitious narrative ought to be rare, brief, indistinct, and such as may become a being to us so incomprehensible, and so different from ourselves, of whom we cannot justly conjecture whence he comes, or for what purpose, and of whose attributes we can have no regular or distinct perception»]

¹³ [«redende Türke»; «Ich kann mir es denken, daß ich den plötzlichen Schreck irgendeiner grauenhaften Erscheinung wohl ertragen könnte, das unheimliche, den äußern Sinn in Anspruch nehmende Treiben eines unsichtbaren Wesens würde mich dagegen unfehlbar wahnsinnig machen»]

so: «– Be'? – fece Ottomaro allorché Teodoro inaspettatamente tacque – Be', è tutto qui?... Dov'è la spiegazione? Che ne è di Ferdinando, del professor X., della bella cantante, dell'ufficiale russo?». Al che Teodoro risponde: «Ho voluto che la fantasia del lettore o dell'ascoltatore ricevesse soltanto un paio di energiche spinte e poi volasse via a proprio piacere [beliebig fortschwingen]» [IV, 428]¹⁴.

2.3 *Il manicheismo del fantastico francese*

In Francia, sebbene la traduzione di *On the Supernatural in Fictitious Composition* abbia suscitato un acceso dibattito, l'ostracismo da parte di Scott non ricevette alcun appoggio. Anzi, l'astro del celebrato scrittore prese a declinare parallelamente all'affermarsi del nuovo genere. Scott fu contestato dalla nuova generazione di letterati, di cui Théophile Gautier, Charles-Augustin de Sainte-Beuve e Gérard de Nerval sono tra i rappresentanti più celebri. A difesa e a gloria di Hoffmann e del suo modo di scrivere numerose voci si levarono di comune accordo. Dagli scritti militanti di Ampère, Saint-Marc Girardin, Edmond Cavé e Prosper Duvergier de Hauranne, per menzionare alcuni di questi nomi ormai dimenticati, emergono chiaramente due costanti: le opere di Hoffmann inaugurano un genere; il genere si distingue dagli altri perché è al contempo verisimile e straordinario. Tra gli esponenti principali della scena letteraria francese, solo il più anziano Charles Nodier si mostrò restio ad aderire senza riserve alla nuova voga, prendendo partito per un fantastico inclusivo dove Scott e Hoffmann, Omero e Ariosto, trovavano ugualmente posto.

¹⁴ [«“Nun”, sprach Ottmar, als Theodor plötzlich schwieg, “nun, ist das alles? Wo bleibt die Aufklärung, wie wurd es mit Ferdinand, mit dem Professor X., mit der holden Sängerin, mit dem russischen Offizier?”»; «Ich meine, die Phantasie des Lesers oder Hörers soll nur ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann sich selbst beliebig fortschwingen»]

Sebbene anch'egli rilevasse che le religioni erano ormai «scosse fin nelle fondamenta», e che bisognava fronteggiare uno «scetticismo inquieto», Nodier quasi si rammaricava che l'immaginazione dovesse esercitarsi in un «genere creativo più volgare, e meglio appropriato ai bisogni di un'intelligenza materializzata» [1830, 209]¹⁵. La via, però, era ormai tracciata, e né Scott né Nodier potevano farci granché.

Come ha giustamente rilevato Rabkin, anche il romanzo gotico di Ann Radcliffe e Mary Shelley si era mosso in direzione del verisimile e aveva cercato di naturalizzare («naturalize») il soprannaturale [1976, 184 sgg.]. Quando Hoffmann approdò in Francia, tuttavia, il gotico aveva da tempo esaurito il suo impulso. Ampère e altri osteggiavano l'ingenuità e il convenzionalismo delle sue tecniche narrative. Pur ammirando l'opera di Matthew Gregory Lewis, già il marchese de Sade, nel 1799, aveva espresso delle riserve circa i risultati ottenuti da un genere che ricorreva al «sortilegio» e alla «fantasmagoria», e che chiamava l'«inferno in proprio soccorso», per suscitare l'interesse di un lettore reso insensibile da un'epoca turbolenta.

Ma quanti inconvenienti presentava tale modo di scrivere! L'autore del *Monaco* [M.G. Lewis] non li ha evitati più di Radcliffe; qui, necessariamente, delle due cose l'una: o si sviluppa il sortilegio, e allora smettete di essere interessanti, o non bisogna mai sollevare il sipario [del realismo], ed eccovi nella più terribile inverosimiglianza. Che compaia in questo campo un'opera abbastanza buona da raggiungere lo scopo senza sfasciarsi contro uno o l'altro di questi scogli, e noi, lungi dal rimproverarle i suoi mezzi, la proporremo come modello. [Sade 1799, 73]¹⁶

¹⁵ [«ébranlées jusque dans leurs fondemens»; «scepticisme inquiet»; «genre de création plus vulgaire, et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée»]

¹⁶ [«sortilège»; «fantasmagorie»; «enfer à son secours»; «Mais que d'inconvénients présentait cette manière d'écrire! L'auteur du *Moine* ne les a pas plus évités que Radcliffe; ici, nécessairement, de deux choses l'une, ou il faut développer le sortilège, et dès-lors vous n'intéressez plus, ou il ne faut jamais

In un articolo apparso sulla «Chronique de Paris» il 14 agosto 1836, Gautier demolisce l'immagine di un Hoffmann che deve tutto all'alcol e alla malattia nervosa. Come è possibile, si domanda Gautier, che una fantasia che si vuole far apparire tanto sregolata abbia potuto essere apprezzata nella terra che ha dato i natali a Voltaire? Di certo la reputazione di Hoffmann deve essere «falsa come tutti i luoghi comuni», altrimenti non si spiegherebbe come mai i suoi racconti siano stati letti «da chiunque»: «La portinaia e la gran dama, l'artista e il droghiere», sostiene Gautier, «ne sono stati contenti» [MA, 456]¹⁷. Probabilmente Gautier sta esagerando nell'attribuire all'opera di Hoffmann un successo ecumenico, e d'altronde egli non era nuovo a estremizzazioni del medesimo tipo [cfr. Schenda 1986, 87-119]. Bisogna considerare che gli analfabeti rappresentavano ben più della metà della popolazione francese e, seppure in percentuale minore, affollavano anche Parigi, a cui le parole di Gautier sembrano riferirsi.

Sebbene le opere di Hoffmann abbiano potuto raggiungere solo una parte ridotta della popolazione effettiva, il loro successo di pubblico fu comunque fragoroso in Francia. Il terreno era stato preparato da una copiosa messe di testi dell'orrore, o *frénétiques*, ispirati specialmente ai romanzi gotici di Radcliffe e Lewis. Tra Sette e Ottocento il pubblico francese era ghiotto di storie spaventose, capaci di suscitare il brivido del mistero e del soprannaturale. Se per Sade il successo delle storie spaventose era frutto delle scosse rivoluzionarie [Sade 1799, 73]¹⁸, per Gautier il motivo della popolarità di Hoffmann sta soprattutto nella misurata applicazione di una precisa strategia narrativa.

lever le rideau, et vous voilà dans la plus affreuse invraisemblance. Qu'il paraisse dans ce genre un ouvrage assez bon pour atteindre le but sans se briser contre l'un ou l'autre de ces écueils, loin de lui reprocher ses moyens, nous l'offrirons alors comme un modèle»]

¹⁷ [«fausse comme toutes les idées reçues»; «par tout le monde»; «la portière et la grande dame, l'artiste et l'épicier en ont été contents»]

¹⁸ L'idea è stata ripresa da Schneider [1964, 118 sgg.].

Egli ripete quello che è già diventato un ritornello: il segreto è quello di far sembrare la narrazione tanto più verosimile quanto più si avvicina all'evento straordinario.

Del resto il meraviglioso di Hoffmann non è il meraviglioso delle fiabe; ha sempre un piede nel mondo reale, e non vi si vedono palazzi di carbuncoli con torrette di diamanti. – I talismani e le bacchette da *Mille e una notte* non gli sono di alcuna utilità. Simpatie e antipatie occulte, strane follie, visioni, magnetismi, influenze misteriose e maligne d'un principio malvagio che egli non designa se non in modo vago, ecco gli elementi soprannaturali o straordinari che abitualmente usa Hoffmann. È il positivo e il plausibile del fantastico. [MA, 459]¹⁹

Le opere in cui l'elemento meraviglioso è spiegabile con le leggi della natura sono le più riuscite a detta di Gautier, il quale non esita ad affermare che «la maggior parte dei racconti di Hoffmann non ha nulla di fantastico» [*ibidem*]²⁰. Qui 'fantastico' è pronunciato alla maniera di Scott, perché *Contes d'Hoffmann* è anche una risposta alle opinioni espresse in *On the Supernatural in Fictitious Composition*. Così come è una sorta di reazione immunitaria, dal momento che Gautier ha appena pubblicato (nel mese di giugno) *La Morte amoureuse*, uno dei suoi più riusciti racconti d'ispirazione hoffmanniana. Per Gautier il realismo, a cui va associata la razionalità compositiva, non è soltanto prerogativa dell'opera di Hoffmann, ma un elemento indispensabile perché un'opera possa dirsi propriamente fantastica. Egli si fa portavoce del principio estetico secondo

¹⁹ [«Du reste, le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées; il a toujours un pied dans le monde réel, et l'on ne voit guère chez lui de palais d'escarboucles avec des tourelles de diamant. – Les talismans et les baguettes des *Mille et une Nuits* ne lui sont d'aucun usage. Les sympathies et les antipathies occultes, les folies singulières, les visions, le magnétisme, les influences mystérieuses et malignes d'un mauvais principe qu'il ne désigne que vaguement, voilà les éléments surnaturels ou extraordinaires qu'emploie habituellement Hoffmann. C'est le positif et le plausible du fantastique»]

²⁰ [«La plupart des contes d'Hoffmann n'ont rien de fantastique»]

cui la narrativa fantastica prevede che il soprannaturale s'innesti su un massiccio tronco realistico.

La gran parte delle idee espresse da Gautier è presente in un articolo di Sainte-Beuve del 1830. «Ai confini delle cose visibili e sul limitare dell'universo reale», scriveva Sainte-Beuve, «[Hoffmann] ha trovato non so quale angolo oscuro, misterioso e fino ad allora inosservato»:

Nei suoi migliori racconti [...] egli sa, attraverso gli accostamenti fortuiti più sorprendenti, attraverso una combinazione quasi soprannaturale di circostanze a rigore possibili, eccitare e carezzare tutte le inclinazioni superstiziose del nostro spirito, senza urtare troppo violentemente il nostro ostinato buon senso; ciò che ci racconta, dunque, può senz'altro spiegarsi con mezzi umani, e non esige per forza l'intervento di un principio superiore; ma, benché il nostro buon senso non sia evidentemente ridotto al silenzio, e possa sempre lusingarsi di trovare in fin dei conti la soluzione dell'enigma, c'è qualcosa in noi che rifiuta involontariamente questa spiegazione faticosa e volgare, e che s'affeziona preferibilmente alla soluzione misteriosa la cui parvenza ci viene porta in lontananza come dietro una nuvola. È in quest'abile mescolanza, in questa misura discreta di meraviglioso e di reale che consiste gran parte del segreto di Hoffmann per scuotere e commuovere. [1830, 416, 417]²¹

²¹ [«[...] aux limites des choses visibles et sur la lisière de l'univers réel, [Hoffmann] a trouvé je ne sais quel coin obscur, mystérieux et jusque-là inaperçu»; «Dans ses meilleurs contes [...] il sait, par les rapprochements fortuits les plus saisissants, par une combinaison presque surnaturelle de circonstances à la rigueur possibles, exciter et caresser tous les penchants superstitieux de notre esprit, sans choquer trop violemment notre bon sens obstiné; ce qu'il nous raconte alors peut sans doute s'expliquer par des moyens humains, et n'exige pas à toute force l'intervention d'un principe supérieur; mais, bien que notre bon sens ne soit pas évidemment réduit au silence, et qu'il puisse toujours se flatter de trouver au bout du compte le mot de l'énigme, il y a quelque chose en nous qui rejette involontairement cette explication pénible et vulgaire, et qui s'attache de préférence à la solution mystérieuse dont le leurre nous est de loin offert comme derrière un nuage. C'est dans ce mélange habile, dans cette mesure discrète de merveilleux et de réel que consiste une grande partie du secret d'Hoffmann pour ébranler et émouvoir [...].»]

Probabilmente nessuno ha mai espresso con tanta efficacia, se non di recente, concetti che ritroviamo in quei Solov'ev e Montague Rhodes James dai quali Todorov [2004, 28-29] ha scritto di aver derivato la sua definizione di fantastico. È strano che quest'ultimo non citi Sainte-Beuve, del cui testo doveva di certo essere a conoscenza; così com'è strano che non faccia menzione di un testo di Guy de Maupassant in cui, tra le altre cose, figura proprio la parola «*hésitation*». Nell'epoca in cui il dubbio si è insinuato nello spirito umano, scriveva Maupassant – che dal suo avamposto temporale, siamo nel 1883, dominava quasi tutto il panorama letterario ottocentesco –, l'arte del fantastico è diventata più sottile rispetto al passato:

Lo scrittore ha cercato le sfumature, si è aggirato nei pressi del soprannaturale piuttosto che penetrarvi. Ha trovato effetti terribili rimanendo sul limite del possibile, gettando le anime nell'esitazione, nello sgomento. Il lettore indeciso non sapeva più, s'inabissava come in uno specchio d'acqua il cui fondo manchi ogni momento, si riaggrappava bruscamente al reale per risprofondare subito dopo, e dibattersi di nuovo in una confusione angosciata e febbrile come un incubo. La straordinaria potenza terrificata di Hoffmann e di Edgar Poe viene da questa sapiente abilità, da questa maniera particolare di costeggiare il fantastico e di turbare, per mezzo di fatti naturali dove però resta qualcosa d'inspiegato e di quasi impossibile. [1883, 1367]²²

Maupassant peraltro parlava già, come più tardi avrebbe fatto Todorov, della fine del fantastico (anche se il primo intende tale categoria in senso inclusivo). È vero che quella di Maupas-

²² [«L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar. L'extraordinaire puissance terrifiante d'Hoffmann et d'Edgar Poe vient de cette habileté savante, de cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible»]

sant è più che altro una sorta di profezia nostalgica, ma stupisce che Todorov se ne scordi e allo stesso tempo indichi nelle novelle di Maupassant gli «ultimi esempi esteticamente soddisfacenti del genere» [2004, 170].

La flagrante convergenza tra le idee todoroviane e quelle espresse da Sainte-Beuve e Maupassant è sintomatica – così come è sintomatico, viene da dire, che Todorov ometta di segnalarla. Infatti, per quanto l'*Introduction* si presenti come una teoria generale del fantastico, valida in una qualsiasi area culturale, sembra proprio che alcune delle sue tesi principali, come quella secondo cui il fantastico dura il tempo dell'esitazione tra spiegazione razionale e spiegazione soprannaturale dei fatti raccontati, suonino più giuste nel contesto delle convenzioni francesi che non in assoluto. Darko Suvin non ha dunque affatto torto quando rileva che la teoria todoroviana si attaglia in prevalenza alle opere francesi – anche se forse esagera allorché scrive che la pertinenza della «categorizzazione» di Todorov «è molto scarsa se riferita alla tradizione anglofona e anche tedesca: è cioè limitata ai casi in cui alcuni testi (ad es. *Il giro di vite* di James) operano all'interno di convenzioni ideologiche simili a quelle francesi» [2009, 22]. Non è accidentale, in ogni caso, che Todorov riconosca nella *Vénus d'Ille* (1837) uno degli esempi più puri del genere fantastico, perché Prosper Mérimée – al di là degli elementi più personali della sua poetica e del suo stretto rapporto con la letteratura russa – ha saputo esprimere nel modo più misurato il nucleo della codificazione francese: una codificazione che è fondata non soltanto sul largo uso delle tecniche del realismo e sul prolungato suggerimento dell'esistenza della sopranatura, ma anche sul *bon sens* illuministico e borghese, spesso incarnato in personaggi che *rappresentano* l'«esitazione» todoroviana²³.

²³ Todorov scrive che a essere fondamentale, nel fantastico, è l'esitazione del lettore, non quella del personaggio; ma sostiene che la maggior parte delle volte l'esitazione del primo si identifica con quella del secondo. Quando ciò accade, dice Todorov, l'esitazione viene «*rappresentata*» e diventa

Gli autori francesi si preoccupavano di rendere le loro opere accettabili nella patria dell'Illuminismo, e una delle conseguenze di questa preoccupazione la si può riscontrare, con alcune notevoli eccezioni (ad esempio *Il capolavoro sconosciuto* di Balzac [1831], *Sylvie e Aurélia* di Nerval [1853 e 1855]), nel ridimensionamento del ruolo di visionari e artisti – ruolo enorme in Hoffmann, che per certi versi può essere annoverato tra gli autori del *Künstlerroman*. Numerosi sono invece gli uomini di scienza (come nel fantastico italiano tra Otto e Novecento, dove abbondano in special modo i medici [cfr. Ihring e Wolfzettel 2003]) o quei normali borghesi di cui Hoffmann ha orrore. Cosicché, se per Hoffmann esiste una sorta di aristocrazia “spirituale” che ha il privilegio di squarciare le apparenze e di giungere al segreto di una realtà più vera, nel fantastico francese si assiste anche – ma solo in senso “spirituale” – a una democratizzazione dell'esperienza del trascendente²⁴.

Il fantastico nasce, in definitiva, da una semplificazione dell'opera di Hoffmann, della quale, tra le altre cose, viene fatta emergere in modo più deciso l'ossatura manichea, anche per mezzo del rafforzamento dell'istanza razionalistica.

tema dell'opera [2004, 34, 36]. È ovvio che se il lettore può esitare di fronte a due soluzioni (una spiegazione naturale e una sovranaturale dei fatti), senza che l'indecisione venga rappresentata, è necessario che il testo lo autorizzi; ovvero che insinui il dubbio attraverso una particolare configurazione narrativa che il lettore interpreta come ambigua. Perché la teoria di Todorov funzioni, c'è bisogno che l'istanza razionalistica, incaricata di rendere plausibile una spiegazione naturale dei fatti, abbia un ruolo di primo piano.

²⁴ Si pensi a un testo come *Spirite* (1865), dove chi entra in contatto con il fantasma del titolo è Guy de Malivert, un giovane aristocratico «racchiuso nel cerchio delle cose visibili», che non si era mai dato pena di sapere «se il pianeta trascinasse con sé, girando attorno al sole, un'atmosfera animata o meno da un popolo di esseri invisibili e impalpabili» [Gautier 1865, 48]. In questo romanzo breve un visionario compare – è il barone de Féroë, non a caso un compatriota di Swedenborg –, ma è relegato nel ruolo secondario di psicologo. [«renfermé dans le cercle des choses visibles»; «si la planète entraînait avec elle dans sa ronde autour du soleil une atmosphère animée ou non d'un peuple d'êtres invisibles et impalpables»]

2.4 *Propagazioni ottocentesche*

La storia del fantastico conferma la centralità della Francia nel sistema letterario d'epoca moderna [cfr. Moretti 2000b]. Infatti il nuovo genere, lungi dall'essere rimasto confinato nei limiti della letteratura nazionale, si è propagato in altre aree culturali, incorporando materiali locali prima di trasformarsi radicalmente.

In Italia, quando I.U. Tarchetti e i fratelli Boito cominciarono a scrivere racconti ispirati alla narrativa di Hoffmann, Poe e Gautier, avevano alle spalle non solo opere che potevano essere imitate, ma anche numerose considerazioni teoriche. Il canone era ormai consolidato, e i fondamenti della struttura formale di genere erano ben delineati e pronti all'uso. La ricezione del manicheismo fantastico da parte della scapigliatura è evidente. Basti pensare, per fare un esempio particolarmente esplicito, all'*Alfiere nero* di Arrigo Boito (1867), dove attraverso i protagonisti Anderssen e Tom si scontrano le fazioni di un'umanità divisa in bianchi e neri. Non c'è dubbio, d'altra parte, che è stata proprio la letteratura francese il tramite attraverso cui l'Italia è venuta inizialmente in contatto con il fantastico. Una prova di ciò è rappresentata dal fatto che la traduzione dell'opera di Poe – uno dei modelli principali del fantastico italiano delle origini – fu sempre compiuta nell'Ottocento a partire dalla versione di Charles Baudelaire [cfr. Rossi 1959]. Inoltre, che la prima raccolta italiana ispirata al fantastico si chiami *Racconti fantastici* (1869), per quanto la scelta di Tarchetti oggi paia scontata, è un fatto per nulla ovvio o privo di significato: il sintagma 'racconto fantastico' era usato all'epoca solo in Francia e in Russia, dove l'eco hoffmanniana, anche per effetto dell'influenza della cultura francese, era stata non a caso notevole.

Sebbene le opere di Hoffmann abbiano cominciato a essere tradotte in russo già nel 1822 (*Das Fräulein von Scuderi*, 1819), esse raggiunsero l'apice del loro formidabile successo solo tra il 1829 e il 1835, proprio come in Francia. Questa simultaneità

cronologica non è una coincidenza isolata. È vero che la ricezione russa non manca affatto d'originalità, ma ciò non significa che le idee francesi sul fantastico non abbiano contribuito a orientarla e ad alimentare l'interesse per Hoffmann molto più efficacemente di quanto non abbia fatto *On the Supernatural in Fictitious Composition*, che nel 1829 apparve anche in russo. In effetti, come ha mostrato Charles Passage, in Russia Hoffmann fu percepito come uno scrittore il cui tema ricorrente era la giustapposizione di due mondi, il Reale e l'Ideale, o meglio il «confitto senza fine tra due opposti inconciliabili» [1963, 34]. Ma questa idea semplificatoria si arricchiva presso i letterati russi dell'esatta cognizione, che i francesi si lasciarono sfuggire, della profonda ispirazione filosofica delle prose hoffmanniane. La duplicità insita in esse, comunque, veniva rimarcata ancora da Vladimir Odoevskij nella prefazione alla seconda edizione delle sue *Notti russe* (1844), redatta nel 1862 ma rimasta inedita fino al 1913. Qui Odoevskij descriveva la narrativa di Hoffmann con parole che richiamano alla mente quelle di Sainte-Beuve: essa «ha sempre due lati», sosteneva Odoevskij, «uno puramente fantastico, l'altro reale, cosicché all'altero lettore del XIX secolo non è richiesto di credere incondizionatamente ai fatti meravigliosi a lui narrati» [Passage 1963, 92].

L'aggettivo 'fantastico' era già apparso in una recensione elogiativa di Vissarion Belinskij a *Upyr'* di A.K. Tolstoj (1841); una recensione poi ripresa da Solov'ev nella sua prefazione del 1899 al medesimo *Upyr'*, nella quale ancora una volta compaiono due elementi contrapposti. «Il significato del "fantastico"», scriveva Solov'ev, «si regge sulla fiducia che tutto ciò che avviene nel mondo, e in particolare nella vita umana, dipenda, oltre che dalle sue cause immanenti ed evidenti, anche da un'altra causalità più profonda e più generale, ma meno chiara» [1986, VIII]. Evocando il fantastico a proposito di *Upyr'*, al di là del fatto che le loro parole confermano una volta di più come i letterati russi fossero a conoscenza del dibattito fran-

cese, Belinskij e Solov'ev colgono nel segno. *Upyr'*, infatti, è intenzionalmente un racconto di genere.

A.K. Tolstoj e Odoevskij, i quali appartenevano alla medesima cerchia intellettuale, non furono gli unici autori russi a cimentarsi nella scrittura di racconti "alla Hoffmann". L'influenza del fantastico hoffmanniano è visibile tanto nella *Dama di picche* di Aleksandr Puškin (1834), che può essere considerato un testo-paradigma del fantastico ottocentesco²⁵, quanto nel cosiddetto ciclo pietroburchese gogoliano (composto tra il 1833 e il 1835). Come hanno rilevato in molti, infatti, lo spostamento dell'azione narrativa a Pietroburgo – dalla provincia ucraina e dal mondo contadino delle *Veglie alla masseria presso Dikan'ka* (1831-1832) e di *Mirgorod* (1835) – è riconducibile proprio all'adozione da parte di Nicolaj Gogol' del modello hoffmanniano [cfr. ad esempio Passage 1963, 158-159]. Se Puškin e Gogol' hanno saputo far proprio il fantastico e reinventarlo secondo una cifra personalissima, si può dire lo stesso del Dostoevskij del *Sosia* (1846) o della *Padrona* (1847), che si apre con una *flânerie* per le strade di Pietroburgo che non può non far pensare a Hoffmann.

Mentre parlare di un fantastico italiano e russo, considerando il ruolo giocato da Hoffmann e dalla cultura francese nelle due letterature, non fa problema, il mondo anglofono impone maggiore cautela. La letteratura del soprannaturale di lingua inglese fa storia a sé, non solo per la fioritura del gotico ma anche per il favore di cui godevano, specie in Gran Bretagna, le storie di fantasmi. Se il periodo d'oro della *ghost story* va

²⁵ Nella *Dama di picche*, per dirla con Francesco Orlando, la «concretezza realistica, in senso sia descrittivo che storicizzante», e le «connotazioni di bassezza non grottesche o ridicole, bensì prese sul serio», non contrastano con il «dubbio soprannaturale che percorre il racconto e ne oscura l'epilogo»; al contrario, pur facendo «realtà», esse «preparano sinistramente l'irreale» [1993, 40, 41]. Segnalo che Puškin possedeva le opere complete di Hoffmann nella traduzione francese di Loève-Veimars, il cui ultimo volume apparve, come detto, nel 1833.

situato a cavallo tra Otto e Novecento – con M.R. James, Vernon Lee, Arthur Machen e Algernon Blackwood, senza dimenticare Henry James – essa cominciò a essere frequentata già da Scott (per esempio in *Wandering Willie's Tale*, 1824), Irving, Sheridan Le Fanu e Charles Dickens. Vista la messe di testi, è facile intuire perché il soprannaturale francese non facesse sensazione in area anglofona.

Anche la fortuna di Hoffmann qui fu contrastata, quantunque il suo nome circolasse in Gran Bretagna quando in Francia era ancora largamente sconosciuto. R.P. Gillies tradusse *Gli elisir del diavolo* (1815-1816) già nel 1824; e a esso fecero seguito, nel 1826, *La signorina de Scudéry* e *Il maggiorsasco* (1817), entrambi parte della raccolta *German Stories* a cura del medesimo Gillies. Ma in Gran Bretagna il successo di pubblico e critica non arrise a Hoffmann, e nonostante le sue opere abbiano saputo attirare l'attenzione di un mostro sacro come Scott, lo si è visto, questa non fu certo benevola. Così come non fu benevolo Thomas Carlyle nel saggio introduttivo alla sua traduzione del *Vaso d'oro* (1814), apparsa nell'antologia *German Romance* (1827) insieme a testi di J.K.A. Musäus, Ludwig Tieck, Friedrich de la Motte Fouqué e Jean Paul. Carlyle esprime un giudizio molto simile, nella sostanza, a quello che di lì a poco sarà formulato da Scott²⁶, riconoscendo a Hoffmann di essere l'iniziatore di una nuova tipologia narrativa, il «pezzo di fantasia» («Fantasy-Piece»), e facendo mostra di un aspro puritanismo morale [1827, I, 4; II, 3-21]. Forse fu anche a causa di queste critiche, severe quanto autorevoli, se Hoffmann non fece scuola in Gran Bretagna. Con una notevole e precoce eccezione: *Gli elisir del diavolo* fu una delle fonti usate da James Hogg – il quale venne a conoscenza del romanzo hoffmanniano tramite l'amico Gillies – per il suo *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824). Si tratta però di un libro isolato e

²⁶ *German Romance* uscì nel mese di aprile, *On the Supernatural in Fictitious Composition* a luglio dello stesso anno.

negletto, che ha dovuto attendere un buon secolo prima che il suo valore non comune fosse riconosciuto. Insomma, in Gran Bretagna l'influenza di Hoffmann e della codificazione francese fu così scarsa che viene da chiedersi se sia lecito parlare di un fantastico britannico precedente Robert Louis Stevenson.

Negli Stati Uniti le cose andarono diversamente. Se Irving è rimasto legato alla tradizione anglosassone, e persino in un racconto come *The Adventure of the German Student* (1824) si è in fondo limitato ad aggiungere una patina germanica a una tipica *ghost story*, peraltro d'argomento francese, per Hawthorne Hoffmann fu di certo un modello importante. Hoffmann, tra gli altri romantici tedeschi, fu molto popolare nei circoli trascendentalisti che Hawthorne frequentava assiduamente; ed è fuor di dubbio che costui lo conoscesse e apprezzasse, quantunque si tenda soprattutto a sottolineare, sulla scia di un giudizio di Poe, l'influenza esercitata da Tieck. Hawthorne menziona Hoffmann, insieme a Tieck, nel *Fauno di Marmo*; e nella *Figlia di Rappaccini* (1844) le risonanze hoffmanniane sono distintamente percepibili. Che un fine letterato come Poe non lo abbia rilevato, d'altra parte, non sorprende affatto, visto che Poe era molto reticente riguardo a Hoffmann. Al punto che è difficile stabilire cosa pensasse di un autore sul quale doveva essere ben informato, da attento conoscitore delle vicende di Francia qual era, e da redattore e assiduo lettore di riviste letterarie americane, dove, specie negli anni Quaranta, le traduzioni di Hoffmann abbondavano.

Dietro la sua palese circospezione stanno con ogni probabilità le critiche che gli rimproveravano il suo (presunto) eccessivo germanismo. Già nel 1835, in occasione della prima pubblicazione di *Berenice* sul «Southern Literary Messenger», l'editore della rivista Thomas White imputava a Poe di indulgere troppo nel «German horror» [1835, 387]²⁷. Poe risponde a questa e

²⁷ La critica di White era, almeno in parte, amichevole, tanto che di lì a poco Poe avrebbe ricevuto la carica di direttore del «Southern Literary Messenger»; una carica che avrebbe ricoperto per circa un anno.

altre critiche del medesimo stampo nella prefazione al suo *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), dove scrive che «Grottesco» e «Arabesco» definiscono con precisione sufficiente il tenore predominante («prevalent tenor») dei racconti che compongono la raccolta, e che probabilmente è proprio la prevalenza dell'arabesco («prevalence of the “Arabesque”») ad avere indotto alcuni critici a riscontrare in essi del germanismo. Ma il terrore che è al centro di molte delle sue produzioni, scrive ancora Poe, non è affatto tedesco bensì dell'animo. Che esso venga associato con qualche autore tedesco di secondo piano («some of the secondary names of German literature») non è una ragione sufficiente per accusare le sue prose di germanismo [CWP, II, 473].

Dal contesto si evince chiaramente che Poe, senza nominarlo, stia pensando principalmente a Hoffmann. Ma non perché, come è stato sostenuto, i termini «grottesco» e «arabesco» siano presi da un passo del saggio scottiano su Hoffmann, dove si legge che il «grottesco nelle sue composizioni assomiglia parzialmente all'arabesco in pittura» [Scott 1827, 34]²⁸. È possibile che le cose siano andate così, ma va considerato che nel passo in questione Scott non ha inventato nulla: i due termini erano già associati nelle prose di critica d'arte di fine Settecento, ad esempio in Karl Philipp Moritz, e soprattutto nel *Dialogo sulla poesia* di Friedrich Schlegel (1800), il quale aveva introdotto 'arabesco' nel lessico letterario come parola chiave dell'estetica romantica²⁹. Che Poe metta insieme grottesco e arabesco, usi arabesco come un'indicazione di poetica e tracci un collegamento tra arabesco e germanismo, quindi, non basta a dare la certezza che egli abbia tratto il titolo della sua raccolta da *On the Supernatural in Fictitious Composition* – che comunque doveva conoscere. L'indizio più esplicito che Poe stesse pensando a Hoffmann è un altro. È il

²⁸ Quest'ipotesi fu formulata già da Gustav Gruener [1904, 12 sgg.], e da allora è stata più volte ripresa. [«the grotesque in his compositions partly resembles the arabesque in painting»]

²⁹ Proprio da Schlegel Gogol' avrebbe derivato il titolo dei suoi *Araeschi* del 1835.

fatto che quando Poe scrive «ammettiamo, per il momento, che i “pezzi di fantasia” [phantasy-pieces] qui presentati *siano* tedeschi» [CWP, II, 473]³⁰, sta certamente accennando al brano di Carlyle summenzionato. D'altra parte, che Poe avesse in mente Hoffmann nel redigere la prefazione ai suoi *Tales*, non stupisce affatto. Poe capiva perfettamente che nell'accento al «German horror» s'annidava l'insinuazione che lui camminasse nell'ombra di Hoffmann, ovverossia dell'autore che del «German horror» era il rappresentante più celebre. Ed è comprensibile, perciò, che egli si schermisse, mostrasse di tenerlo in ben poca considerazione ed evitasse perfino di nominarlo. Benché Poe dovesse considerare Hoffmann, specie quello biasimato da Scott e Carlyle per la sua condotta di vita sregolata, come un fratello spirituale, egli era giustamente geloso della propria originalità. È vero che la sua narrativa trabocca di topoi fantastici che non è per nulla difficile rintracciare nelle prose hoffmanniane, però essa è talmente innovativa che l'influenza di Hoffmann appare, nel complesso, marginale. Talvolta troviamo in Poe il «fantastico puro, ricalcato sulla natura, e senza spiegazione, alla maniera di Hoffmann», come già aveva visto Baudelaire nel primo dei suoi saggi critici su di lui [1852, 279]³¹. Ma questa è solo una delle tante vene narrative di Poe, molte delle quali rispettano poco o nulla i canoni ottocenteschi del genere, e anzi li riscrivono.

2.5 *Fantastico, fiabesco, meraviglioso*

Il fantastico francese è in un certo senso una risposta al romanzo gotico inglese, che, dice Romolo Runcini, provocò il «primo boom nella storia di un'attività editoriale soggetta alle

³⁰ [«Let us admit, for the moment, that the “phantasy-pieces” now given *are* Germanic»]

³¹ [«du fantastique pur, moulé sur nature, et sans explication, à la manière d'Hoffmann»]

regole di mercato» [1984, 67]. In Francia, Hoffmann fu salutato come lo scopritore di una formula compositiva inusitata, che rispondeva alla medesima esigenza espressiva del gotico e che quindi permetteva di soppiantarli. Ciononostante, per comprendere l'alchimia narrativa hoffmanniana, bisogna considerare anche altri elementi. Se *Il monaco* di Lewis (1796) è stato certo un modello per Hoffmann, così come quell'incunabolo del gotico tedesco che è *Il visionario* di Friedrich Schiller (1787-1789), la sua poetica va compresa anche sullo sfondo dei tentativi di trasformazione e superamento della tradizione della fiaba³² e della leggenda profana (*Sage*) da parte dei primi romantici tedeschi.

Uno degli esiti di questi tentativi è la fusione di fiabesco e leggendario in forme miste: le libere creazioni fiabesche (*Kunstmärchen*) di Tieck, Novalis o del medesimo Hoffmann (*Il piccolo Zaccheo detto Cinabro*, 1819; *La principessa Brambilla*, 1820; *Mastro Pulce*, 1822; e altre ancora) incorporano elementi leggendari. *Il Biondo Eckbert* di Tieck (1797), ad esempio, è una fiaba che uno studioso come Max Lüthi troverebbe più leggendaria che fiabesca, essendo poco «a-prospettica», poco «astratta» stilisticamente, poco «epica» in senso lukácsiano. E cionondimeno, nell'indubbia «unidimensionalità» del viaggio di Bertha, nell'immagine della casetta della strega ai confini del mondo, Lüthi distinguerebbe senza meno l'impronta inconfondibile della fiaba popolare [cfr. Lüthi 1979].

La disseminazione moderna della fiaba, come pure la sua propensione a confluire in forme miste, non si limita a questo. In Germania, tra Sette e Ottocento, comparvero opere dove a componenti fiabesche si unirono componenti realisti-

³² Dai *Contes* di Charles Perrault (1697) a Christoph Martin Wieland, con la complicità della traduzione gallandiana delle *Mille e una notte* (1704-1717), la fiaba è stata incredibilmente vitale per tutto il Settecento, specialmente in Francia e Germania. In Francia, per la verità, la voga della fiaba si afferma prima che in Germania: il suo periodo d'oro si situa a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo [cfr. Storer 1928].

che. Già Musäus aveva prodotto «mescolanze di varia natura», contenenti, «tra i materiali appartenenti alla novellistica, motivi fiabeschi, intonazioni o elementi tipici della fiaba» [Jolles 2003, 206]. Ma la tendenza a creare, nei termini di André Jolles, degli ibridi di fiaba, leggenda profana e novella³³, si esprime ancora più chiaramente nella cosiddetta fase realistica della produzione tieckiana, che esordisce con *Der Pokal* nel 1811. Seppure per ragioni di volta in volta diverse, sulle quali qui non è possibile soffermarsi, anche testi come *Isabella d'Égitto* di Achim von Arnim (1812), *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* di Adelbert von Chamisso (1814) e *La statua di marmo* di Joseph von Eichendorff (1818) possono essere considerati ibridi del medesimo tipo³⁴. E lo stesso si può dire di alcune opere di Hoffmann che in seguito vennero chiamate fantastiche. Senonché, tra le strategie d'ibridazione di fiaba, leggenda profana e novella messe in opera da Hoffmann e da un autore come Tieck esiste una differenza sostanziale. Contrariamente a quanto avviene nelle fiabe realistiche di Tieck, dove, per dirla con Ladislao Mittner [1964, 767], non vi è nessun contrasto tra «ambiente realistico» e «motivi romantico-fiabeschi», in certi racconti di Hoffmann a forte connotazione mimetico-realistica l'elemento fiabesco o leggendario non è facilmente assimilabile all'ambiente circostante. Talvolta, quando s'insinua tacitamente nel mondo rappresentato, sospende il tempo della narrazione, modifica lo spazio, perturba i personaggi. Talvolta, come nel *Sandmann*, è esplicitamente denunciato come tale, e per questa via è in parte svuotato di concretezza fisica.

Ciò non toglie che tra la narrativa di Hoffmann e la tradizione leggendario-fiabesca ci sia uno stretto rapporto. Così

³³ La novella, per lo studioso olandese, intende riportare «un fatto o un evento in modo tale che esso generi nel lettore l'impressione di essere realmente avvenuto» [Jolles 2003, 118-119].

³⁴ Si può far rientrare in questa categoria anche tre opere di lingua francese ben note agli studiosi del fantastico: *Le Diable amoureux* di Cazotte, l'orientaleggiante *Vathek* di William Beckford (1786-1787) e *Manuscrit trouvé à Saragosse* di Jan Potocki (1804-1805).

stretto che il continuo riferirsi ai racconti della balia, l'evocazione delle dicerie e delle superstizioni popolari, le scene ricorrenti in cui qualcuno inizia a narrare una storia, ne sono solo l'aspetto più superficiale. Si dovrebbe ascrivere al genere fiabesco, per esempio, l'invenzione di due dispositivi narrativi che in Hoffmann e nel fantastico sono frequenti: la cosiddetta «serializzazione *unica*» di racconto e cornice³⁵; e la realizzazione del «senso *proprio* di un'espressione *figurata*» [Todorov 2004, 82], che è sì tipica del fantastico, ma anche della fiaba sin da G.F. Straparola e G.B. Basile [cfr. Calabrese 1984, 9-35]. Va inoltre considerato che se già Wieland e Goethe percepivano le fiabe quali cifrature di un «significato segreto» [Jolles 2003, 216]³⁶, per i primi romantici, come Tieck o Novalis, il meraviglioso della fiaba proviene misteriosamente dalle profondità dell'io: la fiaba è per loro una sorta di *theatrum animi* che già annuncia quella psicologizzazione del soprannaturale che la narrativa fantastica perfeziona durante tutto l'Ottocento, e che si sviluppa massicciamente nel Novecento.

Non sto suggerendo che fiaba e fantastico si somiglino. Prendendo in prestito una formula di György Lukács – il quale però non parla di fantastico ma, con il Rosenkranz dell'*Estetica del brutto*, di «spettrale»³⁷ – si può anzi asserire che «non esiste contrasto più grande» di quello sussistente tra fiabesco e fantastico [Lukács 1995, 108]. Sto solo cercando di mostrare che

³⁵ Con la formula «serializzazione *unica* di racconto e cornice», E. Scarano fa riferimento a quell'«uso anomalo» della cornice che prevede l'infrazione della canonica separatezza tra cornice e racconto incorniciato. Una simile infrazione avviene già, per fare un esempio particolarmente esplicito, nel *Pentamerone* basiliano, anche se qui la cornice non «è un tratto di storia perfettamente inserito entro le convenzioni del *verisimile*», come invece è la norma nei racconti fantastici a cornice, dove la parte «inverosimile» della storia coincide di solito con il racconto incorniciato [Scarano 1983, 386 sgg.].

³⁶ Sui rapporti tra fiaba ed enigma si veda anche Calabrese 1984, 37-70.

³⁷ Lukács intende lo «spettrale», nei termini della *Teoria del romanzo*, come il corrispettivo romanzesco dell'epica fiabesca.

la tensione tra le due forme, come lo stesso Lukács ha notato a proposito dello «spettrale», è un aspetto indispensabile per comprendere il fantastico, e non può venire occultato da un generico riferimento al «meraviglioso» – come avviene nell'*Introduction* di Todorov. A differenza delle cosmogonie, dei racconti mitologici, delle fiabe, delle leggende sacre e profane, del romanzo gotico e della narrativa fantastica, il «genere meraviglioso» di cui ha parlato Todorov non ha alcuna consistenza storica. Il «meraviglioso» di Todorov – quantunque lo studioso si riferisca vagamente al *conte de fées* – è un metagenere (e nient'affatto un «genre», come egli lo chiama) che accomuna tutte le opere in cui un elemento prodigioso, soprannaturale, miracoloso è «accettato»; un elemento che, in ragione di ciò, merita a sua volta di essere chiamato indifferentemente «meraviglioso» [cfr. Todorov 2004]. Peccato che il miracoloso sia profondamente diverso dal meraviglioso, e che il meraviglioso della fiaba sia molto differente dal meraviglioso della leggenda, malgrado in entrambe le tipologie narrative sia questione di un meraviglioso «accettato», ovvero dato come reale³⁸. Per comodità, il termine complessivo 'meraviglioso' può essere mantenuto, ma sarebbe inutile, per non dire nocivo, servirsi di una metacategoria di questo tipo per comprendere l'opera di Hoffmann, o il fantastico ottocentesco nel suo complesso, come fenomeno storico-letterario.

2.6 *La realtà per Hoffmann*

Mentre nelle sue libere creazioni fiabesche Hoffmann risolve il piano rappresentativo in un'«immanenza omnicomprensiva» [Lukács 1995, 109], in molti dei suoi racconti d'ambientazione urbana e contemporanea il mondo finzionale risulta scisso, in quanto il soprannaturale non riesce a concretizzarsi compiutamente e non è neppure possibile respingerlo senza

³⁸ Lo ricorda, tra gli altri, il summenzionato M. Lüthi [1979, 99].

meno nell'irrealtà. In altri termini, se gli accadimenti di testi come *Die Automate* o *Der Sandmann*, per quanto straordinari, in fondo non hanno nulla che non possa essere spiegato senza infrangere le leggi della natura, proprio tale *nulla*, in Hoffmann, sembra celare *qualcosa*.

Nel XIX secolo, ha scritto Hillis Miller, la vita quotidiana delle metropoli «è il modo in cui molti uomini hanno fatto l'esperienza più diretta di cosa significhi vivere senza Dio nel mondo» [1963, 5]. Tra questi uomini ci sono anche numerosi protagonisti hoffmanniani: Teodoro e Bertoldo, Traugott e il Maltese. Questi personaggi sono irresistibilmente attratti da fatti che vanno al di là del loro intendimento, e per comprenderli cercano di riannodare, senza riuscirci, il legame spezzato con qualcosa che oltrepassa l'umano. La loro curiosità colpevole e psichicamente pericolosa si manifesta spesso come pulsione scopica, come brama voyeuristica di guardare, senza essere visti, ciò che non si dovrebbe. Lo sguardo è il veicolo di un desiderio che si trasforma in forza vitale, in un'energia plastica debordante dall'interiorità; ma è anche ciò che espone il soggetto al rischio della perdita del sé.

Il mistero sconvolge la vita di un giovane mercante, intento a occuparsi dei suoi affari nella Sala della Borsa di Danzica (*Der Artushof*, 1816); si annida in una casa abbandonata del viale più alla moda di Berlino (*Das öde Haus*); viene inseguito, con l'ausilio di un semplice cannocchiale, nella miriade di piccoli dettagli che uno sguardo straordinariamente attento, quasi «prevaricatorio»³⁹, sa scoprire in un mercato affollato (*Des Vettters Eckfenster*, 1822). In Hoffmann la rottura del legame col trascendente s'incarna in un vissuto, origina un vuoto esplicativo che assume tratti concreti. I contorni delle cose, sotto la pressione di uno sguardo troppo fisso, si smarriscono nell'indefinito e lasciano intravedere, ma solo in negativo, il

³⁹ Così Ferruccio Masini ha definito lo sguardo attento fino all'eccesso di cui è questione in molti luoghi dell'opera di Hoffmann [cfr. Masini 1986, 28-37].

loro lato segreto. È come se nel campo dell'esperienza ci fosse qualcosa che non riesce a iscriversi perfettamente nel visibile, e che rimane sospeso tra presenza e assenza: una manifestazione mancata che in fondo è più un bene che un male, in quanto nelle opere più "realistiche" di Hoffmann 'soprannaturale' è spesso sinonimo di 'maligno'⁴⁰. Qui il soprannaturale, comunque, sta più nell'occhio e negli strumenti visivi, nella capacità di vedere oltre le apparenze, e meno nell'oggetto della visione. O meglio si situa nel punto di contatto tra un'esteriorità e un'interiorità che trascolorano indistintamente l'una nell'altra. Il terrificante «abisso» («Abgrund») [*HGW*, IV, 331] che il sonnambulismo artificiale di Franz Anton Mesmer ha svelato al di sotto della coscienza si spalanca anche al di sotto del percepito, perché il mondo, che fichtianamente è posto dall'io ed è sempre per-l'io, non può non sdoppiarsi insieme allo sdoppiarsi di chi lo percepisce, non moltiplicarsi insieme al moltiplicarsi dei punti di vista soggettivi.

La letteratura di Hoffmann è incomprensibile se non si guarda contestualmente alla filosofia romantica, soprattutto a Johann Gottlieb Fichte e a Friedrich Schelling. Di Schelling, tra l'altro, lo scrittore fa proprie l'idea della natura come Assoluto (cioè come superamento del dualismo soggetto/oggetto) e quella del reale come produzione inconsapevole dell'io. Teorie che Hoffmann corroborava con la lettura di Gotthilf Heinrich Schubert, di Mesmer, di C.A.F. Kluge, di Philippe Pinel, e di altri uomini di scienza dell'epoca. Peraltro i fenomeni di natura elettrica e magnetica, oltre a quelli di natura chimica (le scoperte di A. Lavoisier), confermavano nella sua concezione il medesimo Schelling, il quale vi trovava la dimostrazione della continuità, che egli postulava esistesse, tra mondo inanimato e organismi viventi. Come per Schelling e Schubert mistero della psiche e

⁴⁰ Questa caratteristica dell'opera di Hoffmann, condivisa da gran parte della narrativa fantastica ottocentesca, ha certamente contribuito a ispirare l'intuizione freudiana secondo la quale il divino, caduto nell'oblio, fa ritorno trasformato in demoniaco [cfr. Freud 1977, 97].

mistero della natura formano un solo corpo, così nella realtà rappresentata da Hoffmann la separazione tra io e non-io non sussiste. Ma le apparenze mascherano quest'intima unione. Nel mondo vi è una frattura trasversale, che percorre ugualmente soggetto e oggetto, e che separa dall'emerso uno spazio oscuro, dove l'ingegno umano non può e non deve penetrare. Un racconto come *La chiesa dei gesuiti di G.* (1816), che è fittamente intessuto di reminiscenze novalisiane e schellinghiane, mostra chiaramente come Hoffmann abbia un'«attitudine orfica» nei confronti dei segreti della natura e della psiche [cfr. Hadot 2004]. Solo il visionario, l'artista ipersensibile attratto dall'abisso, è in grado di presentare (*ahnen*) la dimensione profonda e sublime del reale, dalla quale sgorga la vera ispirazione. Il visionario scorge segni impercettibili per l'uomo comune e per lo scienziato. Ciò è in parte una condanna, perché i segni geroglifici dell'invisibile, come detto, sono spesso tremendi e angoscianti. In ogni caso la loro decifrazione è impossibile e non porta mai alla fusione armonica dell'individuo con se stesso e con il mondo.

È come se per Hoffmann la «sintesi trascendentale delle contraddizioni» [Magris 1969, 84], che nei suoi *Kunstmärchen* si verifica, non potesse avvenire nei racconti i cui fatti, sia pure in modo problematico, ricadono nell'orizzonte del reale. E poiché in questi racconti l'Essere non è solo sommerso ma anche irraggiungibile, l'apparire in cui l'individuo è esule viene declassato a illusorio gioco ottico. La parte emersa del mondo – non a caso sono stati fatti i nomi di Jean Paul e di Laurence Sterne – è un'apparenza caotica, plurivoca, pluriprospectica, sospesa sopra il baratro dell'ignoto. Ma se il naturale è naturale solo per chi ne fa esperienza, è giocoforza che anche la soprannatura sia tale solo apparentemente: in Hoffmann il soprannaturale – sembra un paradosso – è umano tanto quanto lo è il naturale; ovvero sia non è altro che un imperfetto tentativo di afferrare ciò che sfugge. Siccome Hoffmann vuole mostrare che la scienza e il senso comune, la religione tradizionale e la superstizione, sono ugualmente incapaci di comprendere il mondo, la narrazione dei fat-

ti più insoliti e di quelli più verosimili risponde in definitiva a una medesima esigenza realistica e razionalistica. «Su tutti i piani operativi possibili», ha scritto Claudio Magris, «Hoffmann perviene [...] ad una scomposizione dell'oggetto, affermando in tal modo concretamente la sua natura [...] di scrittore oggettivo che cerca con ogni mezzo di istituire un rapporto razionale con ciò che lo circonda» [1969, 98].

Dobbiamo sforzarci di riconoscere che il materialismo oggi dominante non può che farci apparire la narrativa di Hoffmann in una prospettiva deformata. Dal nostro punto d'osservazione, in particolare, è molto facile travisare il suo intento di rappresentare in modo realistico una cosmologia, ispirata alla filosofia romantica, all'interno della quale trovavano posto non tanto le dottrine dei magnetizzatori e dei primi alienisti, quanto l'«abisso» psicofisico verso cui tali dottrine si rivolgevano. Un abisso la cui terrificante imperscrutabilità non è certamente senza rapporto con la crisi, negli ambienti colti metropolitani, del paradigma ermeneutico di tradizione cristiana.

Gli eventi anomali di cui è questione in Hoffmann sono spesso la misura dell'incapacità dell'individuo moderno di ricomporre la frattura tra essere e apparire; o perlomeno mostrano che tale frattura non può essere ricomposta intellettualmente, attraverso un accrescimento del sapere. Sotto questo aspetto il mondo di Hoffmann e quello di Hawthorne non sono affatto dissimili. Lo dimostra anche il fatto che in Hoffmann non mancano oggetti analoghi al velo nero: oggetti sospesi tra immaginario e reale che nessun discorso può pretendere di esaurire. La tela bianca di Berklinger in *Der Artushof* è una sorta di paradigma di questi oggetti, in quanto rappresenta icasticamente l'idea che il linguaggio, sia esso verbale o pittorico, è incapace di esaurire l'esperienza vissuta. Bessière [1974] e Lugnani [1983a] hanno ragione, specie se le loro parole vengono riferite all'opera di Hoffmann: l'«esitazione del lettore» di cui parla Todorov non è che un effetto secondario derivante

dall'impraticabilità di ogni soluzione, dall'insufficienza di ogni cognizione umana a risolvere l'enigma formulato dai testi.

Solo se teniamo conto del fatto che, nella concezione hoffmanniana, ogni cosmologia è inadeguata a comprendere il reale, possiamo cogliere lo sforzo dello scrittore di ripercorrere razionalmente e oggettivamente la realtà. Gli stati sonnambolici, i sogni, i presentimenti dei visionari e degli artisti sono per lui più vicini alle sorgenti dell'essere, sono più veri della *routine* del borghese, dei suoi pensieri e delle sue occupazioni⁴¹. Essendo la manifestazione imperfetta di ciò che non è manifestabile, essi si situano al limite tra visibile e invisibile, e concretano nel modo migliore l'irriducibile ambiguità del mondo.

2.7 *Mr. Valdemar e la natura oggettiva*

Si può dire che Hoffmann abbia usato le tecniche del realismo in modo anomalo, al fine di sollevare problemi epistemologici e filosofici, ovvero per rappresentare una cosmologia diversa da quella prevista dalla letteratura realistico-naturalistica. Anche se talvolta non c'è traccia di simili preoccupazioni, e l'illusione realistica è perseguita solo per la buona riuscita estetica dell'opera, il fantastico dell'Ottocento si contraddistingue comunque per la volontà di suscitare l'impressione che i fatti raccontati siano verosimili⁴². Nel fantastico si fa largo uso di

⁴¹ Va specificato che l'aristocrazia spirituale di cui è questione in Hoffmann, da un punto di vista socio-politico, è per lo più parte della borghesia proprio come lo è Hoffmann stesso. Nell'artista ipersensibile s'incarnano le aspirazioni più progressiste e umanistiche della borghesia. Per suo tramite s'esprime una critica della mentalità utilitaristica votata al profitto, come pure del vacuo conformismo borghese, che è portata dall'interno della borghesia stessa. Probabilmente il testo in cui Hoffmann ha esposto più chiaramente i termini della sua critica antiborghese è *Der goldene Topf*. Si leggano in proposito le brevi ma illuminanti osservazioni di Jack Zipes [1979, 37 sgg.].

⁴² È una caratteristica che la critica ha rilevato spesso. Lugnani, ad esempio, ha scritto che «non si insisterà mai abbastanza sull'assoluto, vitale

artifici argomentativi tipici della storiografia, della trattatistica o della scrittura giornalistica; si afferma esplicitamente la realtà di eventi dalla precisa contestualizzazione storico-geografica; si costruiscono testimonianze che possano apparire credibili⁴³; si simula il ritrovamento di documenti. Ma l'attendibilità referenziale di un'opera non dipende solo dall'abilità con cui un autore, intenzionato a far trasparire il simulacro della realtà effettuale, maneggia gli artifici illusionistici. Essa viene anche accordata dal lettore. E senza dubbio se alcuni racconti fantastici oggi sembrano *fisicamente* irrealistici, a prescindere dalla verosimiglianza naturale o «artificiale» dell'intreccio, dei legami causali o della «probabilità» delle azioni⁴⁴, e a prescindere dal loro realismo morale o psicologico⁴⁵, è perché attraverso di essi si esprime una cosmologia che non è conforme alle idee correnti⁴⁶.

Generalmente la *dispositio* dei racconti fantastici prevede che la narrazione sia organizzata in una gradazione ascendente al cui apice è posto un evento eccezionale, di fronte al quale il lettore è invitato ad assumere un atteggiamento giudican-

bisogno di realistico che il fantastico ha per nascere e sussistere» [1983a, 55].

⁴³ Per Ph. Hamon [1993: per esempio 39] l'attendibilità referenziale di ciò che è descritto in un testo letterario passa soprattutto per la credibilità del descrittore.

⁴⁴ Sto parafrasando G. Genette [1969, 78 sgg.]

⁴⁵ Sull'inverosimiglianza dei presupposti che sono alla base del realismo psicologico, vedi Cohn 1978.

⁴⁶ Anche il realismo è convenzionale e contingente. Si pensi al fatto che per molti lettori della prima modernità una leggenda sacra non raccontava fatti meno verisimili di quelli di una novella da cui il miracoloso era assente. Orlando ha ragione quando scrive che «l'uomo è sempre e comunque ben lungi dal confondere e parificare totalmente [una mitologia religiosa] alla realtà e all'esperienza quotidiana» [2017, 102]. Ma ciò non deve indurci a supporre che una medesima idea di realtà quotidiana, per quanto scarna e dimessa, esista in ogni tempo e luogo. A questo proposito, si leggano almeno le equilibrate osservazioni di J.B. Monleón [1990, 3-10].

te⁴⁷. Perciò si riferiscono accuratamente fatti e circostanze, si elencano le eventuali attenuanti, si producono documentazioni che possano apparire attendibili. Spesso è solo questo evento che ci fa ribellare al pensiero di chiamare “realistici” alcuni racconti fantastici che fanno largo uso di procedimenti illusionistici. Certo, se ci ribelliamo a questo pensiero è anche per effetto del paratesto, perché alcuni degli artifici retorici impiegati sono invecchiati, perché riconosciamo la struttura di genere. Cionondimeno, in base a certe convinzioni dell'epoca, magari minoritarie, che oggi ci paiono marginali o puerili solo perché la storia le ha sconfitte, alcuni eventi inverosimili potevano non essere affatto ritenuti tali⁴⁸.

Non deve sorprendere, perciò, se perfino un racconto ai nostri occhi del tutto incredibile, quale *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845), sia stato creduto un fatto di cronaca [cfr. Ellenberger 1976, 191]. Ciò è avvenuto anche a causa della sua pubblicazione su riviste come l'*American Review*, il *Broadway Journal*, il *Baltimore Saturday Visiter* e il *Boston Courier*, dove i racconti erano intramezzati a notizie d'attualità e di politica, a

⁴⁷ Ricordo che per P. Penzoldt il climax è la struttura fondante di qualsiasi «ghost story» o racconto del soprannaturale [1952, 16].

⁴⁸ Riflettendo su questi argomenti, Lugnani [1983a] ha introdotto negli studi sul fantastico la nozione di «paradigma di realtà», reinterpretando a suo modo un concetto elaborato da Thomas Kuhn [1969]. Per quanto l'impostazione di Lugnani sia corretta, il suo «paradigma di realtà» è però troppo monolitico per cogliere il fermento di una determinata situazione storico-culturale. Quando si parla di «paradigma di realtà» nel senso in cui ne parla Lugnani – il quale indica con tale concetto l'insieme delle cognizioni e dei valori presenti in una data epoca e in un dato spazio culturale –, si rischia sempre di plasmare tale paradigma su una sola delle concezioni del mondo – per continuare a esprimersi nei termini di Kuhn – che si fronteggiano nel presente; oppure, guardando al passato, di eleggere a paradigma una concezione che dal nostro punto di vista ci appare dominante perché ha avuto la forza di sopraffare le concorrenti. Non dovremmo dimenticare, inoltre, che le concezioni del mondo e i paradigmi di realtà non sono composti da discorsi coordinati, ma da discorsi in lotta tra loro, presi nel meccanismo dell'autorità e del potere.

resoconti di viaggio, a testi critici e d'informazione scientifica. In via generale, nella vera e propria ricodificazione ottocentesca della forma prosastica breve, a cui il fantastico è indissolubilmente legato, il ruolo svolto dai meccanismi editoriali è stato tutt'altro che marginale. I racconti trovavano spazio per lo più sui giornali, spesso insieme ad articoli riguardanti fatti curiosi o inauditi. E vi è uno stretto rapporto tra il *fait divers* e la forma assunta nell'Ottocento dalla novella, il cui successo è stato sovente collegato con il processo d'urbanizzazione (anche culturale)⁴⁹.

Poe ha sfruttato la collocazione editoriale del racconto in modo magistrale. Nonostante l'assurdità dell'evento narrato, infatti, il *Valdemar* è un caso estremo di illusionismo intenzionale. Poe non avrebbe potuto narrare la storia di Mr. Valdemar in modo più realistico: il narratore è un uomo di scienza sano di mente, e ciò che abbiamo sotto gli occhi vuole essere la descrizione di un esperimento. Un uomo viene magnetizzato in punto di morte. Non solo il suo cadavere non si decompone, ma è anche capace di mettere in comunicazione mondo dei vivi e aldilà. Valdemar è una specie di *revenant* trasformato dalla tecnologia mesmerica.

Poe non pare curarsi delle implicazioni epistemologiche o metafisiche di un episodio così scandaloso – per quanto il mondo del *Valdemar* rispecchi l'idea dell'inconcepibile unità originaria dell'universo esposta in *Eureka* (1848). Né pare domandarci di prendere posizione in merito ai fatti raccontati o voler insinuare il dubbio che il soprannaturale esista davvero. Che il *Valdemar* sia stato ritenuto il resoconto di un evento realmente accaduto non cambia questo stato di cose. Poe sembra essersi servito di una prosa che simula la massima neutralità e trasparenza solo per aumentare la forza d'impatto dell'*eventum*. E ciò in conformità con quella poetica dell'«effetto» per cui Poe può essere accostato a Sade e soprattutto agli auto-

⁴⁹ Ciò è valido pure per l'Italia, dove la *short story* cominciò a essere praticata con assiduità solo nel periodo post-unitario, quando la stampa periodica entrò in una fase di grande espansione.

ri gotici e melodrammatici, con i quali condivide il bisogno di sentirsi «*universalmente apprezzabile*» [Poe 1846, 197]⁵⁰. In breve, leggendo il *Valdemar*, si percepisce chiaramente l'intento illusionistico del suo autore, ma è difficile liberarsi dall'impressione di avere a che fare con una contraffazione quasi osceana dell'illusionismo, con un testo che fa uso delle convenzioni del realismo in modo fraudolento, per descrivere un incubo.

Non c'è dubbio che il cadavere parlante è reale nel mondo rappresentato. Proprio come i corpi e le cose da cui è attorniato, esso fa parte di un universo coerente e privo di fratture, di cui sarebbe teoricamente possibile studiare il funzionamento e scoprire le leggi. A causa dell'estrema visibilità e dell'innegabile realtà del cadavere parlante, non c'è modo di adattare l'evento a un mondo che non lo prevede. È viceversa il mondo rappresentato che deve essere adattato alla repellente salma di Mr. Valdemar. Chiunque rifiuti di ammettere che un cadavere parlante possa realmente esistere è costretto a negare anche il realismo dell'orizzonte immaginativo in cui il cadavere si materializza. Come testimonia a sufficienza il sintagma ossimorico 'cadavere parlante', il mondo del *Valdemar* è sì duplice, ma quel che si pensava non potesse esistere – la voce che giunge dalle viscere del cadavere come «da qualche profonda caverna sotterranea» [CWP, III, 1240]⁵¹ – emerge perfettamente, concreto e reale, contraddistinto da quella «minuziosità di dettaglio» che già notava J.R. Lowell [1845, 377]. Così la duplicità non può che risolversi in un'unità d'ordine superiore, essere il tramite di una fusione, generare *un* mondo, dalle leggi ignote, di cui si avverte la costrizione soffocante; un mondo dove il corpo di Mr. Valdemar è reale come qualsiasi altro corpo reale, e che non è certo lo stesso mondo della letteratura naturalistica.

La cosmologia materialistico-deterministica, che è presupposta dalle opere naturalistiche, non può ammettere tra gli

⁵⁰ Sulla ricerca dell'effetto in Sade, nel gotico e nel melodramma cfr. Foucault 2004. [«*universally appreciable*»]

⁵¹ [«from some deep cavern within the earth»]

oggetti del mondo *qualcosa* che non è oggettivo e che non è naturale, perché poggia sul postulato tautologico che l'oggettività del soggettivo e la naturalità del non-naturale (di cui il soprannaturale fa parte) sono irreali. Pertanto, quando in un mondo così concepito, che per semplicità possiamo chiamare mondo della *natura oggettiva*, si verifica incontestabilmente *qualcosa* che è in contraddizione coi suoi fondamenti, il mondo non può che crollare. L'evento scandaloso infetta la realtà rappresentata fino alla sua fibra più tenue, anzitutto perché mostra che la realtà non è che parziale, nel duplice senso della parola. Affinché l'orizzonte totalizzante della natura oggettiva non vada in pezzi, insomma, l'oggetto soggettivo e l'oggetto non-naturale devono essere dichiarati (o dichiarabili) irreali.

Quando le mani di Jacques Lantier, nella *Bête humaine* di Émile Zola (1890), si ribellano alla sua volontà, l'episodio non sembra affatto realistico a parecchi lettori odierni, ancorché potesse sembrarlo a molti lettori del tempo. Ma qualunque siano le nostre convinzioni cosmologiche, l'episodio non è tale da mettere in crisi il realismo fisico della narrazione, perché non sono completamente fugati né la possibilità di una sua lettura metaforica né il dubbio che si tratti di una sensazione soggettiva di Lantier⁵². Lo stesso avviene nei numerosi racconti fantastici dove l'evento incompatibile con la natura oggettiva si rivela essere tale solo in apparenza: può essere una frode, un'illusione dei sensi, un sogno, l'allucinazione di un folle; oppure il suo corrispettivo verbale può essere un metasemema, una figura che sta per qualcos'altro. Qualora un fantasma si rivelasse mera allucinazione, l'orizzonte della natura oggettiva sarebbe salvo; se invece decidessimo che si tratta di un'allegoria o di un simbolo, allora guarderemmo al fantasma con occhio diverso: smetteremmo di mirare attraverso la superficie del testo al simulacro della realtà effettuale e ci rivolgeremmo alla profon-

⁵² Per un'analisi dell'episodio della ribellione delle mani di Lantier (che si trova al cap. VIII della *Bête humaine*), si veda Roda 2004.

dità del senso secondo. Rotta l'illusione referenziale, il dubbio ontologico è sfumato con essa.

Nel *Valdemar*, invece, il dubbio ontologico viene spazato via insieme alla natura oggettiva stessa. Il racconto risolve la duplicità del mondo attraverso una soluzione che possiamo chiamare epico-leggendaria: la «sintesi trascendentale delle contraddizioni». Il cadavere parlante, inscrivendosi perfettamente nel visibile, concretizza una realtà che non è certo quella della natura oggettiva, anche se Poe usa tutte le precauzioni del realismo. Se il lettore ha creduto che l'orizzonte immaginativo della realtà rappresentata fosse identico a quello della natura oggettiva, al verificarsi dell'*eventum* deve ammettere di essersi sbagliato⁵³; e, come detto, deve anche ricredersi circa il realismo del testo, a meno che non sia persuaso che nella propria realtà un cadavere possa parlare. In ogni caso, tuttavia, la compattezza e l'universalità del mondo finzionale rimangono intatte. Sottotraccia, infatti, la voce che proviene dalle viscere di *Valdemar* dice: "Sono reale". La situazione è analoga a quella raccontata dal reverendo Abbott in *Flatland* (1884). Nel suo mondo a due dimensioni, un quadrato vede apparire una sfera; o meglio, vede ciò che di una sfera che si muove nello spazio può apparire su un piano. Inizialmente il quadrato non riesce a capire quel che sta succedendo. L'evento di cui è testimone non può che sembrargli del tutto impossibile, perché l'esistenza della terza dimensione non è mai stata nemmeno ipotizzata nel suo mondo. Sebbene lo spazio tridimensionale rimanga propriamente invisibile per lui (in seguito le cose cambiano, ma non importa), il quadrato scopre che il piano sul quale

⁵³ In generale, mentre la lettura avanza, la costruzione della forma complessiva di un testo subisce continui aggiustamenti: ci si aspetta una certa continuazione, e le nostre attese sono confermate o frustrate o dobbiamo ammettere di averle create in modo errato, di aver travisato il testo. Si tratta di argomenti già adombrati dal Sartre di *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) [cfr. Sartre 2004, 33], e mirabilmente sviluppati, in tempi più recenti, da Thomas Pavel [1986].

si trova è nel medesimo spazio all'interno del quale è situata la sfera. Egli scopre, cioè, che la realtà in cui credeva è una realtà incompleta, *inglobata* in una realtà più ampia⁵⁴. La manifestazione della sfera sul piano non è un'illusione; la sfera è reale nel mondo rappresentato. Nella prospettiva del quadrato, essa è il centro a partire dal quale si dipana un inaudito spazio a tre dimensioni. Proprio come, in *Flatland*, il piano si trova nello spazio, così, nel *Valdemar*, la geografia della natura oggettiva fa parte di un ordine più vasto, che si sprigiona dall'oscuro cadavere parlante. L'unica differenza sta nel fatto che l'evento del racconto di Poe, pur rimandando a un sapere precedente (al magnetismo), rimane largamente inspiegato.

2.8 Immagini sospese

La narrativa fantastica, come la leggenda e diversamente dalla fiaba, è profondamente legata a luoghi specifici, dove avviene un fatto straordinario. Non solo però contrade remote, boschi, montagne, antichi castelli, ma anche spazi urbani, dimore borghesi, botteghe d'antiquariato, dove una soprannatura destituita di credibilità irrompe o sembra irrompere nella natura oggettiva, scuotendone le fondamenta. Se nell'epica leggendaria il soprannaturale è l'elemento immanente di una realtà che si rivela proprio nei luoghi in cui il mondo superiore e quello inferiore vengono in contatto, nel fantastico l'*eventum* si verifica in un mondo che non prevede la sua esistenza. La natura oggettiva ha, cioè, un cedimento inatteso. Ma mentre in un racconto come il *Valdemar* il cedimento è tramite di una nuova fusione, che pure ci proietta nel buio, altrove ciò che demolisce la natura oggettiva non riesce a condensare una realtà che possa ergersi tra le rovine. Il tratto distintivo del fantastico nel panorama della letteratura del soprannaturale, se ne

⁵⁴ Il concetto di «inglobante» elaborato da M. Merleau-Ponty [2003: specie 211] è particolarmente pertinente in questo contesto.

esiste uno, è esattamente questo: il fantastico si contraddistingue cioè, proprio come lo «spettrale» di Lukács, per la mancanza di un'«immanenza omnicomprensiva»⁵⁵.

Nel fantastico non esistono solo corpi dati come reali (un barometro o una statua animata) e corpi dati come immaginari, apparenti, irreali (gli enti di un sogno o di un'allucinazione o di una fola)⁵⁶. Ci sono anche corpi che transitano tra un livello ontologico e l'altro (per esempio tra mondo onirico e mondo reale), e corpi la cui immagine rimane *sospesa* tra due livelli: tra immaginario e reale, tra natura e soprannatura, o anche tra rimando allegorico e illusione referenziale, come il velo nero di Hooper. Al di là dei racconti realistici hoffmanniani, dove un'*impasse* di questo tipo è quasi la norma, le immagini sospese costituiscono uno dei tratti più originali e significativi del fantastico ottocentesco nel suo complesso, come peraltro è testimoniato dalla loro persistenza in certa letteratura più tarda. Nella *Metamorfosi*

⁵⁵ Per Lukács ciò non vuol dire che non si possa sempre immaginare «un mondo che includa in un'immanenza più ampia il carattere di trascendenza dello spettrale». Infatti, nello «spettrale», la coscienza di trovarci di fronte a un fenomeno «che non possiamo (empiricamente) né comprendere né illuminare», è accompagnata dalla sensazione che «dovremmo – in sostanza – comprenderlo, e che quindi esso deve essere – in definitiva – comprensibile, per quanto possa risultarci incomprensibile sul piano dell'empiria». È questo, secondo Lukács, che rende lo spettrale «terrificante» [1995, 109]. Ancora una volta s'avverte l'eco dell'*Asthetik des Hässlichen*, dove Karl Rosenkranz parla dell'interesse suscitato dall'irrisolto, o meglio della «magica forza di attrazione» esercitata sul fruitore dall'«inquietudine in fermento nell'inferno della contraddizione» [1984, 115].

⁵⁶ Qui il giudizio non verte sul referente, o sulla relazione tra segno e referente, ma sull'ontologia dell'ente finzionale nel mondo rappresentato. Stabilire lo statuto ontologico di un ente finzionale (fosse anche l'*alkahest* o un libro senza principio né fine) in base a un giudizio che poggia sull'essere, sul non-essere, sull'impossibilità-di-essere dell'oggetto fisico «corrispondente», è un problema filosofico di grande portata. Alexius Meinong ebbe a sostenere che il piano semantico e quello referenziale vanno tenuti separati [2003, 27]. Il riconoscimento di una simile separazione, talvolta attenuata, talvolta allargata fino alle sue estreme conseguenze, è un presupposto delle teorie letterarie dei mondi possibili.

di Franz Kafka (1915), ad esempio, la figura dell'insetto, essendo in parte aniconica⁵⁷, finisce col rimanere sospesa tra piano immaginativo e piano semantico (ci torneremo).

Le immagini sospese, che tentano di forzare i limiti dell'immagine suggerendo che qualcosa di inimmaginabile le oltrepassa, sono un caso limite, un inceppamento nel meccanismo della rappresentazione letteraria. La loro parte essenziale, infatti, è un che d'invisibile, d'irrappresentabile. Si nutrono di preterizioni, reticenze, ossimori, ellissi, di tutta una retorica dell'indicibile che le approssima alle figurazioni apofatiche del numinoso, proprie della mistica o del racconto leggendario. Ma nonostante siano rivolte verso qualcosa di trascendente (anche dal punto di vista figurativo), le immagini sospese tradiscono l'impossibilità di accogliere pienamente la trascendenza e di fondare su di essa un mondo unitario e coeso. Esse intervengono quando la soluzione epico-leggendaria, pur essendo evocata, viene percepita tanto impraticabile quanto quella realistica. Forse è vero, come ha scritto Theodor W. Adorno, che solo «nelle parabole mutilate di Kafka» l'interruzione della trascendenza è diventata un vero e proprio tema per l'arte [2009, 170]. Però in certo fantastico ottocentesco, pur non essendo apertamente tematizzata in quanto tale, la trascendenza è ugualmente interrotta.

Di fronte a un'immagine sospesa, "immobilizzata" dalla compiutezza del testo, il lettore non può determinare quale statuto ontologico attribuire all'ente finzionale che raffigura, in quale serie significativa collocare il suo corrispettivo verbale. Ma se nel testo vi è un oggetto contraddittorio, il suo orizzonte immaginativo, e con esso l'intero mondo rappresentato,

⁵⁷ Il termine tedesco usato da Kafka per designare l'insetto è *Ungeziefer*, che «non designa un individuo entro una specie né una specie particolare ma la classe degli animali impuri ed immondi, secondo la traduzione tedesca del Pentateuco» [Maj 1995, 21-22]. A conferma di ciò, è noto che quando fu comunicato a Kafka che si progettava un'edizione illustrata della *Metamorfosi*, egli non volle che l'insetto fosse raffigurato.

viene necessariamente contagiato dalla medesima contraddizione⁵⁸. La possibilità di costruire un cosmo è preclusa, perché il giudizio del lettore si confronta con un evento di natura indecidibile. In altre parole, quando *qualcosa* fa collidere due realtà incompatibili, rimanendo sospeso tra esse senza che nessuna delle due possa essere negata, perché gli argomenti di cui disponiamo al termine del racconto, a suffragio di una decisione che vada nell'uno o nell'altro senso, non sono sufficienti a risolverne l'enigma, allora la doppiezza del mondo non viene affatto superata, ma rimane una fenditura, un movimento nell'immobilità.

Così accade quando abbiamo a che fare con enti finzionali costitutivamente ambigui, che assommano determinazioni incompatibili o sono il punto focale, sempre evanescente, di una serie di negazioni. Si pensi ancora una volta all'aura fantasmatica che emana dal velo nero di Hooper rendendolo doppio; oppure si pensi al «bianco e sinistro *spettro* dei denti» che ossessiona Egæus in *Berenice* [CWP, II, 215]⁵⁹. Ma pensiamo anche, per converso, ai numerosi enti finzionali di dubbia presenza che compaiono nel fantastico: il fantasma della bambina nella *Petite Roque* di Maupassant (1885), per esempio, è un fantasma di cui non sapremo mai se è reale o è invece l'allucinazione di un omicida ossessionato dal suo delitto⁶⁰. Questi

⁵⁸ Orlando è di opinione diversa. Secondo lui la «regola primaria» della letteratura del soprannaturale è la «localizzazione che limita e determina il soprannaturale immaginandolo in uno specifico luogo, solo là, e non altrove» [2017, 89]. È vero che esistono luoghi particolarmente propizi alle manifestazioni della soprannatura, per esempio le zone remote o culturalmente arretrate. Però quel che scrive Michel de Certeau a proposito dell'evento («événement») mistico – e cioè che una manifestazione, pur essendo legata al luogo in cui avviene, non vi rimane confinata, ma si estende nel tempo e nello spazio [2005: soprattutto cap. XIV] – vale anche per i mondi letterari, come hanno ben visto L. Vax [1965: per esempio 39] e, prima di lui, J.-P. Sartre [2004, 226] nel suo *Aminadab* "ou du fantastique considéré comme un langage" (1943).

⁵⁹ [«white and ghastly *spectrum* of the teeth»]

⁶⁰ Per insinuare il sospetto che un ente dato come reale sia immaginario è sufficiente che esso sia esperito da un unico individuo, come già Nodier

enti letterari, che essendo caratterizzati da un eccesso di presenza e da una quasi assenza possono venire suddivisi in *auratici* e *spettrali*, svolgono un ruolo di primo piano nel contesto della narrativa fantastica. Essi discendono quasi necessariamente dal suo manicheismo: lo condensano e tentano di superarlo. Talvolta ci riescono, talvolta invece falliscono. Ma anche quando rimangono sospesi tra due orizzonti immaginativi incompatibili, senza che sia possibile fondare su di essi alcuna «immanenza omnicomprensiva», tali enti dispiegano comunque *un* orizzonte loro proprio: è l'orizzonte prospettico dell'esperienza emotiva, dell'angoscia, del perturbante, dello stupore di fronte a quell'«*attimo insopportabile*» in cui l'«inizio del mondo [...] accade sempre di nuovo» [Bloch 1994a, 354, 362].

aveva in parte notato [1832, 330-331]. Maupassant ha sfruttato spesso questo meccanismo, e con grande maestria, ma non è certo stato l'unico. Se in un racconto come *The Secret Sharer* di Joseph Conrad (1909-1910) al capitano narratore balena il sospetto che Leggatt non esista, è proprio perché egli è l'unico a vederlo, insieme a chi legge.

3. L'inquietante magnetismo delle cose

Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.

Novalis

Per Ernst Bloch, «la cultura si è insediata sul *dorso* delle cose». Proprio come Sindbad il marinaio, che in una delle sue peripezie approda su quella che sembra in tutto e per tutto un'isola, ma che è invece il corpo di un gigantesco mostro marino, noi ci limiteremmo a vedere il «*dorso delle cose*» senza conoscerne la vera natura. Tanto meno conosceremmo la natura del «*sotto delle cose* [o meglio del *rovescio*: *Unterseite*], in cui tutto fluttua» [2006, 184]. Considerando che il «*dorso delle cose*» coincide con il loro «davanti [...] chiaro o rischiariato» [*ibidem*], l'invisibilità del «*rovescio delle cose*» sembra proprio dovuta, in Bloch, a quell'oscurità dell'«Ora» di cui si parla nel *Principio speranza*, la quale abitualmente nasconde ai nostri occhi lo «*spazio nocivo*» dell'angoscia e la «domanda incostruibile» dello stupore [cfr. Bloch 1994a].

La superficialità della nostra relazione con le cose, già denunciata da Karl Marx nella sua descrizione del feticismo della merce, è quasi un topos della riflessione di lingua tedesca del primo Novecento. Infatti, che in epoca moderna le cose si presentino come meri oggetti asserviti alla riproduzione e all'uso, significati e significabili, è un aspetto sul quale si soffermano, oltre a Bloch, sia Benjamin nelle sue riflessioni sull'aura sia Martin Heidegger nel suo saggio sulla «cosa» e altrove. Ma mentre l'aura di Benjamin e la «cosa» di Heidegger sono prive delle tonalità più tetre, le cose blochiane, seducendo gli esseri umani con la promessa di farli partecipi della loro vita segre-

ta, sono anche capaci di attirarli nei territori del perturbante, dell'angoscia e della morte. Come se le cose, al di là della loro apparente maneggevolezza, o di quel sentimento del bello pieno di malinconia che alcune di esse, come le opere d'arte nella loro autenticità caduca, sanno suscitare, avessero un lato sinistro e minaccioso, che può improvvisamente rivolgersi a noi. Nelle cose, in effetti, è in agguato anche il pericolo della pazzia, di un improvviso spaesamento, della frantumazione subitanea della distanza che separa soggetto e oggetto. «C'è dell'altro in *das Ding*», scriverà Jacques Lacan. Intendendo con ciò che, al di là delle nostre rappresentazioni, c'è *sempre* dell'altro nelle cose; ovvero sia che in esse sta il «vero segreto», quello dell'estraneità totale che dimora presso di noi e nella nostra stessa psiche [cfr. Lacan 1986, 55-86]¹.

Le posizioni di Bloch, Benjamin e Heidegger, come pure quelle di Marx e in parte di Lacan, sembrano precisarsi quando vengono collocate sullo sfondo dell'arte e della letteratura ottocentesche. Quasi che la doppia natura del feticcio marxiano, la prossimità inattingibile della «cosa» o dell'aura², l'estraneità totale che a un tratto fa sprofondare la coscienza, siano diventate argomento di riflessione speculativa solo dopo avere trovato espressione in pregnanti rappresentazioni artistiche e letterarie. Può darsi che queste rappresentazioni abbiano direttamen-

¹ Il passaggio lacaniano che ho appena menzionato, così come più in generale gli argomenti di cui è questione in queste righe, sono stati discussi anche da Roberto Esposito [2014].

² Come ha rilevato Remo Bodei [2009], la «cosa» di Heidegger, la cui essenza è quella di essere una «vicinanza» che «conserva la lontananza» [cfr. Heidegger 1976], non è priva di affinità con l'aura benjaminiana. E d'altra parte le parole con cui Benjamin definisce l'aura – «l'apparizione unica di una lontananza per quanto possa essere vicina» [2000, 70] – si ritrovano praticamente identiche, per una strana ironia, nello scritto sulla «cosa» del suo acerrimo avversario Heidegger. (È noto che Benjamin, prospettando il proprio contributo a una rivista dal titolo «Krise und Kritik» – che voleva mettere in piedi insieme a Bertolt Brecht e ad altri, e che non fu mai realizzata – si proponeva fra le altre cose di «fare a pezzi» Heidegger.)

te influenzato la speculazione filosofica; può darsi di no. Esse restano in ogni caso un viatico fondamentale per porre le idee di Marx o di Benjamin in una prospettiva storica, e non possono non fare parte di una loro ipotetica genealogia. Le fiabe e la letteratura ottocentesca del soprannaturale, in particolare, sembrano giocare qui un ruolo decisivo; un ruolo a cui Bloch, più degli altri, sembra aver dato risalto.

3.1 *Il richiamo del metallo*

Gli autori fantastici dell'Ottocento erano ben coscienti dell'esistenza di un segreto rovescio delle cose. Essi hanno rappresentato non solo oggetti inerti, ma anche cose che irradiano aure oscure e inquietanti; aure che si manifestano spesso come sguardo, e che si legano in maniera promiscua con la merce e il denaro.

Cominciamo dai primordi del genere, o per meglio dire dalla sua preistoria. Prendiamo cioè *Der Runenberg* (1804), un *Kunstmärchen* di Tieck. *Il monte delle rune* è precedente alla svolta realistica che ha interessato la produzione fiabesca tieckiana, e il suo mondo rappresentato è fortemente astratto e polarizzato. Al padre si oppone il viandante straniero, alla pianura la montagna, al villaggio il bosco e le rupi scoscese e aguzze, ai fiori e alle piante, che si protendono verso la luce del sole, lo scintillio sotterraneo dei metalli e dei minerali. Gli unici nomi propri che compaiono nel *Monte delle rune* sono quelli di Christian, di sua moglie Elisabeth e della loro prima figlia Leonore; nomi che, nel loro isolamento, sono così contagiati dall'esemplarità della narrazione che non si può fare a meno di leggerli altrettante allusioni etimologiche.

Christian, educato dal padre alla mitezza e al giardinaggio, lascia la pianura coltivata per la montagna e la vita selvatica del cacciatore. Un giorno, un viandante incontrato nei boschi gli indica l'ubicazione del monte delle rune e lo sprona a visi-

tarlo. «Osserva laggiù il monte delle rune con le sue pareti scoscese», dice il viandante, «come l'antica roccia, bella e seducente, guarda qui verso di noi [zu uns herblickt]!» [TS, 189]³. Christian si mette in marcia alla volta del monte e s'addentra in una gola brulla e scoscisa, ingolfata dal vento, fino a che il sentiero non s'interrompe sotto la finestra di un antico muro, tanto alto che sembra perdersi tra le nuvole. Attraverso la finestra, Christian scorge una sala scintillante di pietre, cristalli e minerali, dove una creatura ultraterrena, dalle splendide sembianze femminili, cammina pensosa. Christian ne è ammaliato. La ascolta cantare con voce penetrante e la vede prendere tra le mani una «tavola» rilucente «di un gran numero di pietre incastonate, rubini, diamanti e altri gioielli».

La tavola sembrava formare con i suoi diversi colori e linee una figura straordinaria e incomprensibile [eine wunderliche unverständliche Figur]; in certi momenti il giovane, quando il bagliore riflesso lo colpiva, ne era accecato dolorosamente, poi chiarori cangianti verdi e azzurri tornavano a placare i suoi occhi: rimase dov'era, divorando gli oggetti con lo sguardo e al tempo stesso sprofondando in se stesso. [TS, 192]⁴

La figura femminile s'affaccia alla finestra e porge la tavola a Christian, che è pervaso da sensazioni incomprensibili. Poi tutto svanisce, tavola compresa. Christian si ridesta altrove, si dimentica delle vette montane e inizia una nuova vita d'agri-

³ [«[...] siehe dort den Runenberg mit seinem schroffen Mauerwerke, wie schön und anlockend das alte Gestein zu uns herblickt!»]

⁴ Ripropongo qui, modificandola leggermente, la traduzione di Gianni Bertocchini [cfr. Tieck 2009]. [«Tafel»; «von vielen eingelegten Steinen, Rubinen, Diamanten und allen Juwelen»; «Die Tafel schien eine wunderliche unverständliche Figur mit ihren unterschiedlichen Farben und Linien zu bilden; zuweilen war, nachdem der Schimmer ihm entgegenspiegelte, der Jüngling schmerzhaft geblendet, dann wieder besänftigten grüne und blau spielende Scheine sein Auge: er aber stand, die Gegenstände mit seinen Blicken verschlingend, und zugleich tief in sich selbst versunken»]

coltore in pianura. Confusamente impresso nel profondo del suo animo, però, qualcosa è rimasto della visione di un tempo: un desiderio struggente e febbrile che riemerge molti anni più tardi, dopo il suo matrimonio con Elisabeth e l'arrivo della piccola Leonore. A provocarlo è una grossa somma di denaro che uno «straniero» («Fremde»), forse la stessa persona che lo aveva persuaso a visitare il monte delle rune, gli ha lasciato in custodia. Christian la sorveglia con zelo e senso di responsabilità, ma a poco a poco la sua premura si trasforma in ossessione: «Non capisco più me stesso», dice a suo padre, che lo ha sorpreso nel cuore della notte a contare le monete.

[Il denaro] non mi lascia in pace né di giorno né di notte; vedete, ancora mi guarda [anblickt] in modo tale che il rosso splendore mi penetra nel profondo del cuore! Ascoltate come tintinna questo sangue dorato! Mi chiama quando dormo, lo sento quando risuona la musica, quando soffia il vento, quando la gente parla nelle strade; se splende il sole, vedo solo questi occhi gialli, esso mi ammicca [zublinzelt] e vuole dirmi segretamente all'orecchio parole d'amore: allora devo alzarmi nottetempo per soddisfare il suo impulso amoroso, e lo sento esultare e gioire intimamente quando lo tocco con le dita, e per la gioia diviene sempre più rosso e più splendido; guardate voi stesso l'ardore della sua estasi! [200]⁵

Se è vero che «avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare» [Benjamin 1995, 124], allora ci troviamo

⁵ «[...] ich verstehe mich selber nicht mehr, weder bei Tage noch in der Nacht läßt es mir Ruhe; seht, wie es mich jetzt wieder anblickt, daß mir der rote Glanz tief in mein Herz hineingeht! Horcht, wie es klingt, dies güldene Blut! das ruft mich, wenn ich schlafe, ich höre es, wenn Musik tönt, wenn der Wind bläst, wenn Leute auf der Gasse sprechen; scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublinzelt, und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will: so muß ich mich wohl nächtlicherweise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genugsutun, und dann fühle ich es innerlich jauchzen und frohlocken, wenn ich es mit meinen Fingern berühre, es wird vor Freuden immer röter und herrlicher; schaut nur selbst die Glut der Entzückung an!»]

di fronte a una delle più precoci ed esplicite rappresentazioni letterarie dell'aura, dove valore culturale e valore di scambio si fondono in un unico spettacolo affascinante.

Il richiamo del denaro del viandante straniero riaccende la «devastante fame di metallo» di Christian e lo spinge ad allontanarsi nuovamente dalle piante ingentilite dal lavoro umano e dalla pacifica vita familiare [TS, 202]⁶. Ora è questa che gli appare un sogno; un sogno correndo dietro al quale Christian sente di avere sprecato la sua vita. «Ho trascurato volutamente una felicità sublime ed eterna», si dice Christian, «per ottenerne una caduca e mondana» [203]⁷. Abbandonata casa e addentratosi nel fitto della vegetazione selvatica, Christian vede avvicinarsi una persona che da lontano gli sembra lo «straniero». Si tratta invece di una vecchia zoppa, tremendamente brutta e cenciosa, che cammina appoggiandosi a una grucciona, e che si presenta come la «donna del bosco» («Waldweib»). Immediatamente Christian vede baluginare tra gli alberi la magica creatura che un tempo lo aveva ammaliato e ritrova tra l'erba la tavoletta con le pietre preziose e la «strana figura» («seltsamen Figur») [204].

La tavoletta runica si rivela assolutamente reale nel mondo rappresentato quando Christian la mostra al padre, il quale, dopo averla osservata a lungo, esclama: «Figlio, il mio cuore rabbrivisce quando guardo le fattezze di queste pietre e intuisco, come un presentimento [ahnend], il senso di queste formule; guarda come scintillano fredde, quali sguardi crudeli [grausame Blicke] esse gettano, assetati di sangue come l'occhio rosso della tigre» [*ibidem*]⁸. La visione avuta da Christian alle pendici del

⁶ [«den verwüstenden Hunger nach dem Metall»]

⁷ [«so habe ich mutwillig ein hohes ewiges Glück aus der Acht gelassen, um ein vergängliches und zeitliches zu gewinnen»]

⁸ [«Mein Sohn, mir schaudert recht im Herzen, wenn ich die Lineamente dieser Steine betrachte und ahnend den Sinn dieser Wortfügung errate; sieh her, wie kalt sie funkeln, welche grausame Blicke sie von sich geben, blutdürstig, wie das rote Auge des Tigers»]

monte delle rune, come pure lo sguardo del denaro, non era l'alucinazione di un pazzo, ma un'esperienza tanto reale quanto la vita quotidiana al villaggio, e forse di più. Il villaggio e la dimora fatata del monte delle rune si rivelano situati in un medesimo orizzonte, per quanto internamente scisso dalla dialettica tra organico e inorganico, domestico ed estraneo, luce solare e freddo lucore metallico. Contro il padre innamorato dei fiori, Christian sceglie l'inorganico, insegue la donna del bosco e consacra la propria vita al minerale e agli abissi sotterranei. Se il racconto lascia intendere che Christian, la donna del bosco, il viandante e il denaro siano passati da un regno all'altro, è la tavoletta runica a condensare nel modo più esplicito e tangibile la suprema unità del mondo fiabesco-leggendario raccontato da Tieck. Perché solo quando il padre di Christian la stringe tra le mani siamo sicuri che le esperienze straordinarie del giovane sono accadute realmente. Ma la tavoletta runica, oltre a rivelare l'unità del mondo rappresentato, ne rivela anche la sostanziale doppiezza interna. Esattamente come il denaro del viandante, infatti, essa non è soltanto un oggetto inerte, ma una cosa con una vitalità propria, che mostra facce diverse a seconda di chi l'osserva, svanisce e ricompare, penetra nell'animo dei personaggi e li soggioga. La tavoletta e il denaro sono cose che chiamano irresistibilmente a sé, che affascinano e spaurano; e, soprattutto, sono cose che guardano.

3.2 *Lo sguardo dell'inorganico*

Anche nel *Sandmann* le cose hanno uno sguardo; e anche qui lo sguardo delle cose, l'aura spettrale che emana da esse, riverbera nella sfera economica, e più precisamente sulla merce. La spaventosa storia di Nataniele comincia proprio sotto l'insegna della merce, come veniamo a sapere dalle sue stesse parole: «Nella mia vita è successo qualcosa di terribile!», scrive Nataniele all'amico Lotario. «Il 30 ottobre, a mezzogiorno, un ven-

ditore di barometri è entrato nella mia stanza e mi ha offerto la sua merce [Ware]. Non ho comperato niente e l'ho minacciato di buttarlo giù per le scale, dopo di che se n'è andato coi suoi piedi» [HGW, III, 9]⁹. La ragione per cui Nataniele è tanto turbato non sono i barometri, ma la convinzione che colui che li vende, Giuseppe Coppola, sia in realtà l'avvocato Coppelius, che Nataniele ritiene responsabile della morte del padre. Però non è affatto casuale che il ricordo della tragica vicenda familiare, la quale rimonta all'epoca in cui il piccolo Nataniele era persuaso che Coppelius non fosse altri che l'Orco Insabbia della «fiaba della balia» («Ammenmärchen»), venga fatto riaffiorare da un ambulante e dalla sua merce [III, 15, 20].

Che nella merce ci sia qualcosa di decisivo per Hoffmann lo testimonia la sua presenza in altri due episodi chiave del racconto: il primo prelude allo sbocciare dell'amore di Nataniele per l'automa Olimpia; il secondo, all'accesso di follia che porterà il protagonista a lanciarsi dall'imponente «torre del municipio», che getta «la sua ombra di gigante sopra il mercato [seinen Riesenschatten über den Markt]» [III, 46]¹⁰. Così come lo testimonia un altro racconto dei *Nachtstücke* (1816-1817), *Das öde Haus*, che forma con il *Sandmann* un vero e proprio dittico¹¹.

⁹ Nel tradurre Hoffmann, in certi casi riprendo il testo dell'edizione italiana di riferimento [Hoffmann 1969], in altri casi lo modifico in modo sostanziale. Tanto più che il traduttore del *Sandmann*, Alberto Spaini, oltre ad avere reso il dettato di Hoffmann piuttosto liberamente, deve avere avuto sotto mano un testo non ancora emendato in base al manoscritto. Cosicché, in certi casi, non c'è nessuna possibile corrispondenza tra la sua versione del *Sandmann* e l'originale hoffmanniano. [«Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten!»; «am 30. Oktober, mittags um zwölf Uhr, ein Wetterglas-händler in meine Stube trat und mir seine Ware anbot. Ich kaufte nichts und drohte, ihn die Treppe herabzuwerfen, worauf er aber von selbst fortging»]

¹⁰ [«der hohe Rasturm warf seinen Riesenschatten über den Markt»]

¹¹ Al di là delle evidenti corrispondenze contenutistiche, nei *Nachtstücke* hoffmanniani i due racconti occupano posizioni simmetriche: aprono la prima e la seconda e ultima parte della raccolta. Per Max Milner [1989, 76], *La casa disabitata* «costituisce, per certi aspetti, un vero e proprio doppiopione» del *Sandmann*. In Hoffmann 1969, *Das öde Haus* è stato tradotto da Carlo

Anche la storia della *Casa disabitata* esordisce tra lo scintillio delle merci. Essa ha inizio quando l'attenzione di Teodoro, il quale sta bighellonando per i viali del bel mondo tra negozi d'oggetti d'arte e di lusso¹², è catturata da una vecchia casa, «contrastante con tutte le altre in modo davvero straordinario e strano [auf ganz wunderliche seltsame Weise]» [III, 168]¹³. In entrambi i racconti, che si completano e precisano a vicenda, il filo che unisce la merce con il mistero del reale hoffmanniano è però oscuro, costitutivamente oscuro. Forse appunto perché, per Hoffmann, la merce è prossima al segreto del mondo, e rientra, per così dire, nella sua orbita.

Nel *Sandmann* e nella *Casa disabitata* il segreto coincide anzitutto con una storia sommersa, che nel *Sandmann* rimane quasi del tutto ignota, mentre nella *Casa disabitata*, grazie agli interventi chiarificatori di due medici iniziati al magnetismo e alle nuove cognizioni sulla psiche, riesce in modo stentato e parziale a venire alla luce. Al di là di ciò, inabissate nel segreto di una storia ormai irraccontabile, ci sono in entrambi i testi operazioni che sembrano implicare una prodigiosa capacità di manipolare la natura e le sue forze (la magia, l'alchimia), e di influenzare psichicamente gli altri e di sottometterne la volontà. Teodoro e Nataniele, due individui estremamente sensibili e poetici, due visionari capaci di cogliere aspetti del reale nascosti ai più, sono entrambi vittime di un'«oscura forza psichica» («dunkle psychische Macht») [III, 21]¹⁴, ovvero di un influsso

Pinelli. Anche in questo caso, sebbene non si registrino discordanze con l'originale tanto gravi quanto quelle presenti nella traduzione del *Sandmann* di Spaini, ho qui e là rimaneggiato la traduzione per renderla più aderente alla lettera del testo tedesco.

¹² Ricordo che Benjamin ha parlato di Hoffmann come del «prototipo del *flâneur*» [2002, 476].

¹³ [«das auf ganz wunderliche seltsame Weise von allen übrigen abstach»]

¹⁴ Su Hoffmann 1969 si legge «oscura forza fisica» [I, 662]. Va notato che, per quanto la lezione tradotta da Spaini sembri essere filologicamente irricevibile, essa fa ugualmente senso. Infatti, come si è visto nel capito-

demoniaco che sembra essere riuscito a soggiogarli soprattutto in ragione di un trauma infantile, tanto forte da provocare una lunga e grave malattia.

Il trauma è connesso con l'apparente realizzarsi di paure suscitate da una «fiaba della balia». Ammonito dalla nutrice a non guardarsi allo specchio di notte, per non rischiare di vedere spuntare fuori un volto orribile ed «estraneo» («fremdes») che paralizza gli occhi («Augen blieben [...] erstarrt stehen»), il piccolo Teodoro ha visto davvero, nella specchiera del padre in cui, disobbedendo, continuava a guardarsi prima di andare a letto, «un paio d'occhi orrendi, lampeggianti», puntati su di lui [III, 180]¹⁵. Anche col piccolo Nataniele veniva paventato l'arrivo dell'Orco Insabbia quando era ora, per lui, di andare a letto. «E davvero ogni volta sentivo», scrive Nataniele a Lotario, «qualcosa che saliva su per le scale con un passo lento e pesante, che rimbombava; non poteva essere altri che l'Orco» [III, 10-11]¹⁶. Seguendo l'impulso di vederlo con i propri occhi, una notte Nataniele si nasconde nello studio paterno, dove l'«orco» inevitabilmente si reca, e scopre che costui altri non è che l'odioso e repellente avvocato Coppelius. «Non appena vidi questo Coppelius», continua Nataniele nella sua lettera a Lotario,

nella mia anima nacque con un brivido la certezza che nessun altro che lui poteva essere l'Orco Insabbia; ma l'orco non era più per me quello spauracchio della fiaba della bambinaia [jener Popanz aus dem Ammenmärchen] [...] – no! – era un mostro odioso e spettrale [ein häßlicher gespenstischer Unhold] che dovunque si presenta porta con sé dolori, angosce, eterna rovina. [III, 14-15]¹⁷

lo precedente e come si vedrà meglio più avanti, nel contesto della realtà hoffmanniana le profondità psichiche e fisiche sono intrecciate in maniera inestricabile.

¹⁵ [«ein Paar gräßliche glühende Augen»]

¹⁶ [«Wirklich hörte ich dann jedesmal etwas schweren langsamen Tritts die Treppe heraufpoltern; das mußte der Sandmann sein»]

¹⁷ [«Als ich nun diesen Coppelius sah, ging es grausig und entsetzlich in meiner Seele auf, daß ja niemand anders als er der Sandmann sein könne,

Sconvolto dal terrore, Nataniele si fa scoprire, e Coppelius, che si sta affacciando insieme al padre del ragazzo in quello che ha l'aria di essere una sorta di esperimento magico-alchemico, minaccia di strappargli gli occhi per usarli nell'opera. Suo padre s'intromette, Nataniele sviene e poi rimane a letto malato per molte settimane. Sebbene la sua curiosità colpevole venga punita, il piccolo Nataniele ha scoperto, inseguendo l'orco di una fiaba, che in seno alla sua armoniosa famiglia borghese s'annida un terribile segreto notturno. E questo segreto, che è custodito dal padre e provocherà la sua morte violenta, è un'impura sete di conoscenza e di potere che, come per un ragiro diabolico, tenta di placarsi con le «masse incandescenti» («hellblinkende Massen») degli esperimenti magico-alchemici di Coppelius [III, 15].

Il trauma infantile, e con esso i veniali peccati dell'infanzia, o forse l'infanzia in generale, non rimane confinato nel passato. Tanto per Nataniele quanto per Teodoro, esso è invece ripetutamente attuale¹⁸: compenetra il presente proprio come il lato notturno del reale compenetra il mondo diurno, quasi fosse una sorta d'inconscio ottico della luce. L'insistenza di Hoffmann sull'ora fatidica del mezzogiorno, tanto nel *Sandmann* quanto nella *Casa disabitata*, indica anche questo: che il notturno non scompare nemmeno nell'ora in cui le ombre sono più corte, ma è anzi, a quell'ora, più forte e pericoloso¹⁹. È a mezzogiorno che il venditore di barometri Cop-

aber der Sandmann war mir nicht mehr jener Popanz aus dem Ammenmärchen [...] – nein! – ein häßlicher gespenstischer Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jammer – Not – zeitliches, ewiges Verderben bringt»]

¹⁸ Sull'importanza della ripetizione nel *Sandmann* cfr. Kofman 1973, 135-181. Si veda anche Cixous 1972. Ricordo che per Sigmund Freud la «ripetizione di avvenimenti consimili» è una «fonte del sentimento del perturbante» [1977, 97-98].

¹⁹ Come ha ricordato R. Drux [1994, 7], nella credenza popolare germanica il mezzogiorno è un'ora propizia alle apparizioni spettrali, così come nella mitologia greca lo è al timor panico. Anche nella *Gradiva* di Wilhelm Jensen (1903) si insiste sull'ora fatidica del mezzogiorno, e Freud, nel com-

pola si presenta per la prima volta a casa di Nataniele; è «verso mezzogiorno» che, dopo aver «comprato molte cose», Nataniele e la sua fidanzata Clara salgono sulla minacciosa torre del municipio dalla quale lui si lancerà nel vuoto [III, 46]²⁰; ed è entrambe le volte mezzogiorno quando Teodoro vede apparire, alla finestra della casa disabitata, le sembianze della bellissima fanciulla che lo ha stregato.

Hoffmann tratteggia l'apparizione della fanciulla per frammenti: prima solo la mano e il braccio, poi il volto e gli occhi di una «fissità mortale» («Todstarres») [III, 179]. Ma i frammenti sono fusi insieme in un'unica rilucente bianchezza, che raggiunge la massima intensità nel gioiello di diamante, sfavillante «di un insolito lucore» («mit ungewöhnlichem Feuer»), che la figura femminile porta al dito [III, 171]. Lo straordinario splendore del diamante riecheggia, in modo alquanto misterioso, nelle specchiere «scintillanti» («leuchtenden») della confetteria attigua alla casa disabitata, dove Teodoro si reca dopo essere rimasto inchiodato a fissare la fatale finestra [III, 172]. Teodoro vuole verificare la veridicità di una voce, deludentemente prosaica, che gli era giunta all'orecchio, secondo la quale la casa disabitata ospiterebbe i locali di servizio della confetteria, overossia i forni e i magazzini di dolciumi. La voce si rivela falsa.

mentare l'opera, scrive che «gli antichi consideravano [il mezzogiorno] l'ora degli spiriti» [1972, 271].

²⁰ Che la torre possa avere un'«ombra di gigante» a mezzogiorno sembra meno una svista di Hoffmann e più una deformazione simbolico-allegorica del mondo rappresentato, che verrebbe da chiamare espressionistica *ante litteram*. La minacciosità dell'ombra della torre sembra proprio un presagio che allude all'approssimarsi della tragedia finale. Forse qui, peraltro, Hoffmann si ricorda del *Märchen* goethiano (1795), dove l'ombra di un gigante, che è rimasto pietrificato «come una colossale e poderosa statua di pietra lucente e rossastra», segna le ore «in un cerchio tracciato a terra intorno a lui, non in cifre, bensì in immagini nobili e significative» [Goethe 1795, 513]. [«Zur Mittagsstunde»; «manches eingekauft»; «als eine kolossale mächtige Bildsäule, von röthlich glänzendem Steine»; «in einem Kreis auf dem Boden um ihn her, nicht in Zahlen, sondern in edlen und bedeutenden Bildern»]

La casa disabitata, con le sue porte e finestre sprangate, non cela affatto le merci del confettiere, ma la storia inquietante, piena di nebulosi riferimenti al presunto esercizio delle arti magiche, della contessa Angelica von Z. e della sua famiglia. L'inusitata brillantezza del diamante annuncia tutto questo. È cioè una luce la cui intensità non ricade nella sfera dell'incanto del lusso, ma fa presagire il coinvolgimento delle arti oscure. Eppure la sua strana prossimità con lo scintillio dei negozi dell'Unter den Linden berlinese, in cui la casa disabitata è incastonata, sembra suggerire che tra il magico gioiello e la merce qualcosa in comune ci sia. Teodoro, come anticipato, s'accorge della casa disabitata proprio passeggiando tra le merci, ovvero offrendo ai suoi occhi, per calmarne la vorace curiosità, lo splendore del lusso. Questo splendore non può però appagare Teodoro. Guidato da un sesto senso simile a quello scoperto nei pipistrelli dal «valente anatomista Spallanzani» [III, 166]²¹, egli oltrepassa la sfavillante apparenza della merce e viene attirato verso il lucore più intenso, ma più cupo, della magia.

Sembra che la luce notturna da cui è bagnato l'interno della casa disabitata, una luce che solo Teodoro vede filtrare da una delle sue finestre sprangate, sia presente, in realtà, anche nella merce, malgrado il fulgore meridiano in cui è imbozzolata. Se nella merce c'è qualcosa di arcano, in essa c'è però anche qualcosa di puerile, come se il suo scintillio non fosse che una maldestra imitazione della vera luce, ormai visibile solo attraverso il terribile balenare dei frammenti magici di una realtà distrutta, in cui l'io viveva in simbiosi col mondo. Così, nel *Vaso d'oro*, mentre lo studente Anselmo si ritrova a vivere in comunione con il tutto tra gli esseri elementari, riconoscendo nel loro mondo la patria spirituale alla quale in cuor suo aveva sempre anelato, Veronica, che con ogni mezzo aveva tentato di ostacolarlo, corona il proprio sogno borghese accettando il paio di orecchini che il consigliere aulico Heerbrand le

²¹ [«gelehrte Anatom Spallanzani»]

ha offerto in cambio della sua mano. «Poche settimane dopo la moglie del consigliere aulico Heerbrand sedeva, esattamente come aveva sognato, nella veranduola d'una bella casa sulla piazza del Mercato Nuovo e guardava sorridendo gli “elegantoni”, che passando di lì e scrutando in su con l'occhietto dicevano: – È davvero una donna divina la moglie del consigliere aulico Heerbrand!» [I, 309]²². Tra gli «elegantoni» e Teodoro e Nataniele, i quali a loro volta scrutano l'amata con l'ausilio di un piccolo strumento ottico, c'è la stessa distanza che passa tra lo spettacolo della merce, che è tanto seducente quanto superficiale, e il fascino pietrificante del suo arcano segreto.

Nel *Sandmann* esso emerge, all'improvviso, quando Coppola si reca per la seconda volta a casa di Nataniele. Rifiutati gli nuovamente i barometri, Coppola prende a cavare fuori e a disporre sul tavolo un gran numero di occhiali, «cosicché, su tutto il tavolo, qualcosa cominciò a scintillare e a brillare in modo strano [so daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und zu funkeln begann]».

Migliaia di occhi guardavano, sbattevano convulsamente, fissavano Nataniele [starrten auf zum Nathanael]; ma lui non poteva distogliere lo sguardo dal tavolo e Coppola ci metteva sempre più occhiali, e sempre più selvaggiamente gli sguardi fiammeggianti [flammende Blicke] saltavano disordinatamente e saettavano i loro raggi sanguinanti nel petto di Nataniele. [III, 33-34]²³

²² [«Wenige Wochen nachher saß die Frau Hofrätin Heerbrand wirklich, wie sie sich schon früher im Geiste erblickt, in dem Erker eines schönen Hauses auf dem Neumarkt und schaute lächelnd auf die Elegants hinab, die vorübergehend und hinauflognnettierend sprachen: “Es ist doch eine göttliche Frau, die Hofrätin Heerbrand!”»]

²³ [«Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf zum Nathanael; aber er konnte nicht wegschauen von dem Tisch, und immer mehr Brillen legte Coppola hin, und immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durcheinander und schossen ihre blutrote Strahlen in Nathanaels Brust»]

È vero che, anche a prescindere dall'inquietante somiglianza tra Coppola e Coppelius, la merce dell'ambulante piemontese è sospetta in quanto straniera e, per di più, italiana²⁴. Ma è pur sempre per mezzo della strana merce di Coppola che qualcosa d'indeterminato (*es*) inizia a guardare Nataniele – o almeno così crede lui. Come avviene nel *Monte delle rune*, in ogni caso, in Hoffmann lo sguardo delle cose affascina il soggetto, che dolorosamente si smarrisce per l'affiorare improvviso di un'aura spettrale. Se il turbamento suscitato dagli occhiali di Coppola paralizza lo sguardo di Nataniele, la stessa paralisi coglie il Teodoro della *Casa disabitata* e molti altri personaggi hoffmanniani. Tanto che la paralisi dello sguardo, la pietrificazione nevrastenica di un soggetto incantato, la cui volontà e coscienza sono sopraffatte da un'influenza estranea, è un vero e proprio topos della narrativa di Hoffmann.

Nella *Casa disabitata* la siderazione dello sguardo avviene ancora una volta attraverso un strumento ottico: uno specchietto tascabile che Teodoro ha comprato dal solito ambulante italiano. «Era come se una specie di catalessi mi paralizzasse [Mir war es, als lähme eine Art Starrsucht]», racconta Teodoro, «non tanto nei movimenti quanto nello sguardo, che mi sembrava di non poter più distogliere dallo specchio» [III, 180]²⁵. Teodoro,

²⁴ Nella narrativa hoffmanniana, il soprannaturale è spesso associato all'Italia e agli italiani, oltre che ai gitani. Hoffmann sembra avere pensato che un fatto straordinario, verificandosi nella culturalmente arretrata Italia o anche solo implicando degli italiani o dei gitani, risultasse più credibile agli occhi del pubblico tedesco. Egli faceva leva sul pregiudizio verso italiani e gitani, come pure verso i venditori ambulanti, per avvalorare il sospetto di stregoneria che voleva far sorgere nei confronti di alcuni dei suoi personaggi. Già nel gotico l'Italia svolgeva un ruolo simile. Si pensi, per esempio, a *The Mysteries of Udolpho* (1794). In merito al viaggio di Emily (la protagonista) verso il meridione d'Italia, Orlando ha scritto: «È noto che tale direzione geografica, in una prospettiva settentrionale protestante, è anche una direzione simbolica culturalmente regressiva – e qui altri autori del gotico non si differenziano dalla Radcliffe» [1993, 173].

²⁵ [«Mir war es, als lähme eine Art Starrsucht nicht sowohl mein ganzer Regen und Bewegen als vielmehr nur meinen Blick, den ich nun niemals

che per passare inosservato sta spiando nello specchietto la donna che gli è parso di vedere alla finestra della casa disabitata, si sente fissato dal riflesso degli occhi di lei. E non riesce a sottrarsi alla loro influenza magnetica fino a quando un passante, un vecchio e bonario signore, non interviene scuotendolo. Invece Nataniele, per quanto il suo animo si riveli poi meno forte di quello di Teodoro, reagisce da sé e impone bruscamente a Coppola di liberare il tavolo dalla causa del proprio turbamento. Recuperata la calma, si stupisce di se stesso, e per riparare alla scortesia decide di comprare all'ambulante uno dei suoi cannocchiali tascabili. Anche perché i cannocchiali, così pare a Nataniele, non hanno «niente di speciale e tanto meno poi qualcosa di spettrale [etwas Gespenstisches] come gli occhiali» [III, 34]²⁶. Non appena guarda attraverso il piccolo cannocchiale per provarlo, però, Nataniele vede dalla finestra qualcosa da cui nuovamente non può distogliere lo sguardo: vede Olimpia, che della merce e dei suoi inganni è l'incarnazione più sfavillante.

Olimpia, il bellissimo automa che il professore di chimica Spallanzani cerca di spacciare per sua figlia, è al solito seduta immobile in una stanza dell'appartamento del professore, le cui finestre si trovano dirimpetto a quelle di Nataniele – probabilmente nient'affatto per caso, bensì per una perfida cospirazione. Nataniele, che aveva visto Olimpia già in precedenza, è nuovamente colpito dai suoi occhi, che gli sembrano «stranamente fissi e morti» («seltsam starr und tot»).

Ma guardando sempre più acutamente attraverso la lente, era come se negli occhi di Olimpia sorgessero umidi raggi lunari [Mondesstrahlen]²⁷. Sembrava che solo ora la facoltà visiva [Sehkraft] si fosse innescata; e che gli sguardi fiammeggiassero sempre più vivacemente. Nataniele

mehr würde abwenden können von dem Spiegel»]

²⁶ [«gar nichts Besonderes, am wenigsten so etwas Gespenstisches wie die Brillen»]

²⁷ Spaini traduce sorprendentemente «umidi raggi di mare» [Hoffmann 1969, I, 673].

rimase alla finestra come incantato [festgezaubert], continuando ancora a osservare la celestiale bellezza di Olimpia. [*Ibidem*]²⁸

Nataniele è il solo ad attribuire a Olimpia vitalità e anima. Mentre per gli altri studenti di Spallanzani lo sguardo di Olimpia è così privo di «potenza visiva» («Sehkraft») e così vuoto di ogni «raggio di vita» («Lebensstrahl») da renderla «davvero inquietante» («ganz unheimlich»), Nataniele se ne innamora perdutamente [III, 40]. O meglio s'innamora del proprio io, che si riflette negli occhi di Olimpia. La vita che sente scorrere nell'automa è in effetti una vita d'accatto. Nessun altro che lui ha cominciato a proiettarla nell'inorganico attraverso il cannocchiale appena acquistato; ed è per questo che il pensiero che si affaccia con insistenza alla sua mente, di aver pagato «troppo caro» il cannocchiale di Coppola, gli fa tanta paura [III, 35]²⁹; perché, grazie alla sua ultrasensibilità, Nataniele intuisce di averlo pagato con gli occhi, e dunque con l'anima. Non c'è dubbio, perciò, che l'innamoramento di Nataniele per Olimpia è anche un innamoramento narcisistico, come Freud non ha mancato di notare [1977, 94]. Però, altrettanto indubbiamente, al di là del narcisismo c'è dell'altro.

Nataniele si specchia in Olimpia e trova nel riflesso di sé il più alto appagamento del proprio desiderio. Ma la forza (*Macht*) grazie alla quale la riflessione si produce non proviene totalmente da lui stesso. La «forza psichica oscura» che fa presa su Nataniele è invece almeno in parte desoggettivata e, simile a una «calda corrente elettrica» («elektrischer Wärme»), circola tra lui e Olimpia proprio come circola tra Teodoro e la misteriosa figura femminile alla finestra della casa disabitata [*HGW*,

²⁸ [«Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend»]

²⁹ [«zu teuer»]

III, 171, 180]. Essa fluisce idealisticamente dall'interiorità verso il mondo esterno, da Nataniele verso Olimpia, ma solo nella misura in cui, come suggerisce Clara nella sua lettera all'amato, Nataniele non la percepisce come un'influenza esterna e ostile, bensì come una forza proveniente dal profondo di lui stesso, attribuendole così la forma del suo sé e permettendole di alimentarsi della sua vitalità. Solo se le diamo la nostra forma, scrive in effetti Clara, «possiamo credere in essa e darle modo di compiere la sua opera segreta [geheime Werk]» [III, 21]³⁰. È però il passaggio successivo della lettera di Clara a essere davvero decisivo; quello in cui la ragazza riporta, senza ben comprenderle, le dense parole del fratello Lotario, nelle quali è racchiusa la cifra della storia di Nataniele e Olimpia.

È [...] certo [...] che l'oscura forza psichica, se ci siamo abbandonati volontariamente a essa, spesso trascina nel nostro intimo le figure estranee [fremde Gestalten] che il mondo esterno getta sul nostro cammino, in modo tale che siamo solo noi stessi a infiammare lo spirito che, come stranamente crediamo a torto [wie wir in wunderlicher Täuschung glauben], parla da quella figura. È il fantasma del nostro proprio io [Es ist das Phantom unseres eigenen Ichs], la cui intima affinità e la cui profonda influenza sul nostro animo ci getta nell'inferno o ci innalza al cielo. [*Ibidem*]³¹

Se alcune forme del mondo esterno si rivolgono a noi, quasi fossero vive, solo nella misura in cui, a nostra insaputa, sono infiammate dal nostro stesso spirito, allora il reale è per noi,

³⁰ [«glauben wir an sie und räumen ihr den Platz ein, dessen sie bedarf, um jenes geheime Werk zu vollbringen»]

³¹ [«Es ist [...] gewiß [...] daß die dunkle psychische Macht, haben wir uns durch uns selbst ihr hingegen, oft fremde Gestalten, die die Außenwelt uns in den Weg wirft, in unser Inneres hineinzieht, so, daß wir selbst nur den Geist entzünden, der, wie wir in wunderlicher Täuschung glauben, aus jener Gestalt spricht. Es ist das Phantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft oder in den Himmel verzückt»]

schellinghianamente, produzione inconsapevole dell'io. Nel segreto dell'io e del mondo opera una forza estranea, che può impadronirsi di noi e modificare, attraverso noi stessi, l'immagine della realtà. Perciò Sarah Kofman [1973] ha ragione quando vede nella precedenza del fantasma psichico sulla realtà, che dal fantasma sarebbe sempre strutturata, la cifra del *Sandmann*. A patto però di considerare il fantasma non già come il frutto di una psicopatia soggettiva, bensì come risultante da una forza desoggettivata; e a patto d'introdurre nella realtà una scissione che ne fa sprofondare la parte essenziale. Oltre l'immagine sempre imperfetta che abbiamo di essa, infatti, esiste una dimensione ignota, dove accadono fatti ben più strani di quelli che siamo in grado d'immaginare. È in questo senso che va intesa l'apostrofe al lettore: «Forse allora crederai [...] che non c'è nulla di più straordinario [wunderlicher] e pazzesco della vita reale, e che ciò il poeta lo può cogliere, ma solo come un oscuro riflesso in uno specchio senza luce» [HGW, III, 25]³². Nello specchio di paolina memoria, il poeta, di cui Teodoro e Nataniele sono incarnazione, scorge i segni geroglifici di una realtà incomprensibile, in cui la forza vitale scorre enigmaticamente tra volontà estranee, e persino tra organico e inorganico. I *Nachtstücke* sono racconti «notturni» proprio perché il mondo che rappresentano, fosse pure a mezzogiorno, è un «regno oscuro e misterioso», dove i nostri «deboli occhi» non possono scorgere «una sola fiammella di autentica luce».

Ciechi come siamo, cerchiamo di avanzare a tastoni aprendoci la via nelle tenebre. Ma, appunto come fanno i ciechi quando, dal fruscio degli alberi, dal gorgoglio delle acque, riconoscono la vicinanza del bosco nella cui frescura troveranno ristoro, del ruscello a cui potranno dissetarsi, così anche noi, sfiorati dall'impercettibile colpo d'ala e

³² [«Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei als das wirkliche Leben und daß dieses der Dichter doch nur wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein auffassen könne»]

dal respiro fantasmatico [Geisteratem] di esseri ignoti, presentiamo [ahnen] che il nostro peregrinare ci conduce alla sorgente della luce alla quale i nostri occhi si apriranno. [III, 187, 188]³³

Nel *Sandmann*, però, i nostri occhi non si aprono affatto. E non si aprirebbero neppure se fossimo messi a parte di ciò che solo il diabolico Coppelius conosce. Le cognizioni magico-alchemiche di Coppelius, proprio come gli arcani poteri di Angelica von Z. e della vecchia zingara nella *Casa disabitata*, derivano infatti la loro efficacia da una realtà che loro stessi non sarebbero in grado di chiarire più di quanto non ci riescano le teorie magnetistiche.

Le origini dell'influenza ostile che trascina Nataniele nella spirale della pazzia e della morte rimangono sepolte nella storia inenarrabile delle due coppie speculari formate da Coppelius e dal padre di Nataniele e da Coppola e Spallanzani. Se in questa storia c'è qualcosa di ben definito, è che una medesima gerarchia vige in entrambe le coppie: il padre di Nataniele è subordinato a Coppelius proprio come Spallanzani lo è a Coppola – che poi si rivela essere il medesimo Coppelius. Non è un caso, peraltro, che Spallanzani sia il ritratto vivente di Cagliostro, perché in effetti non è niente di più che un abilissimo ciarlata-no, il quale si limita a creare le condizioni affinché Coppelius possa esercitare le sue arti. Così, nella colluttazione tra Spallanzani e Coppelius, i quali si contendono Olimpia per motivi ignoti, Spallanzani non può che uscire sconfitto. Come gli rinfaccia Coppelius, egli non è in fondo nient'altro che un «oro-

³³ [«dunklen geheimnisvollen Reiche»; «blöden Auge»; «ein einziges [...] recht hell leuchtendes Lämpchen»; «Wir suchen, verblindet, wie wir sind, uns weiterzuarbeiten auf finstern Wegen. Aber so wie der Blinde auf Erden an dem flüsternden Rauschen der Bäume, an dem Murmeln und Plätschern des Wassers die Nähe des Waldes, der ihn in seinen kühlenden Schatten aufnimmt, des Baches, der den Durstenden labt, erkennt und so das Ziel seiner Sehnsucht erreicht, so ahnen wir an dem tönenden Flügelschlag unbekannter, uns mit Geisteratem berührender Wesen, daß der Pilgergang uns zur Quelle des Lichts führt, vor dem unsere Augen sich auf tun»]

logiaio», un «burattinaio» («Puppendreher»: uno che fa girare le bambole [III, 43]³⁴). E infatti, come lui stesso non manca di riconoscere, Spallanzani ha fabbricato solo gli ingranaggi di Olimpia. Gli occhi che Nataniele infonde di vita notturna, rendendo Olimpia qualcosa di più di un incantevole oggetto senz'anima, sono invece opera di Coppelius, il quale tentava di produrli sin da quando lavorava con il suo vecchio sodale defunto.

Per quanto stupefacente, sembra dire Hoffmann, il meccanismo di Spallanzani, che permette a Olimpia di muoversi, danzare e cantare, è ben poca cosa rispetto al mistero dei suoi occhi, che è incastonato nell'automata proprio come la casa disabitata è incastonata tra i negozi dell'Unter den Linden. Tutto concorre a far pensare che, per Hoffmann, la merce sia prossima al segreto del reale, ovverossia a quel regno misterioso dove forze oscure agiscono a nostra insaputa, certo, ma dove la dolorosa separazione tra io e mondo viene però compiutamente superata. Ed è proprio nell'anelare a un'impossibile comunione col mondo, nella vana ricerca di una vita diversa da quella che la modernità borghese ha svuotato della sua pienezza, che l'io si espone alle influenze notturne che possono condurlo alla pazzia e alla morte. Se in Hoffmann la merce seduce, è perché promette un simile appagamento. Ma, proprio come Olimpia, non può soddisfarlo. La merce resta priva di anima, e il suo affascinante splendore non sembra altro che una volgare contraffazione dell'«autentica luce».

Nel *Sandmann*, l'immagine geroglifica che appare nello specchio opaco della rappresentazione, attraverso il quale una realtà inabissata nell'irraccontabile s'intuisce a malapena, risulta composta da una costellazione di figure che si legano l'una all'altra in modo inequivocabile, ma tutt'altro che preciso. La merce, l'infanzia, la fiaba, la famiglia borghese, la magia, l'arti-

³⁴ In Hoffmann 1969 si legge «fabbricante di pipe» [I, 679]. [«Uhrmacher»]

sta visionario, lo straniero, l'occhio, la lente, l'automa. Forse ha ragione il «professore di Poesia ed Eloquenza» quando sostiene che «l'intera faccenda è un'allegoria» («das Ganze ist eine Allegorie»), in un passaggio così poco organato con il resto del racconto da sembrare proprio una strizzata d'occhio metanarrativa [III, 45]³⁵. Ma se è indubbio che vi è dell'allegoricità nel *Sandmann*, non si tratta certo della medesima allegoricità del *Monte delle rune*, dove l'astrazione del mondo ne svela immediatamente il carattere esemplare. La «strana figura» che orna la tavoletta tieckiana è ricavata da Hoffmann sulla superficie medesima del testo, dove al trasparente rimando allegorico si sostituisce un inarrestabile sdruciolare di somiglianza in somiglianza, di ripetizione in ripetizione. Così, se la fiaba dell'Orco Insabbia sembra racchiudere parte del senso della storia di Nataniele e Coppelius, non c'è nulla che ci aiuti a chiarire in che modo. Sebbene Hoffmann sembri condividere con i primi romantici tedeschi l'idea che la fiaba celi un «significato segreto», egli lascia che questo significato rimanga, appunto, segreto, e si agglutini agli altri punti oscuri della narrazione. Forse è proprio il «mercato», sopra il quale l'ombra della torre del municipio si allunga gigantesca, ciò che più scopertamente lascia trasparire, sotto la patina mimetico-realistica, la sua natura di *locus* retorico. Ma comunque nemmeno a questo livello del racconto una sintesi è raggiungibile, perché il rapporto allegorico è come spezzato. Nel *Sandmann* la dimensione simbolico-allegorica rimane semisommersa nel raccontato, proprio come la vera realtà è sempre dissimulata dal gioco di luci dell'apparire, o deformata dalla lente ingannevole di un cannocchiale. Essa affiora, cioè, solo a tratti e frammentariamente, senza che sia possibile stabilire con certezza per cosa stiano le sue enigmatiche figure. In questo caso, dunque, Agamben ha ragione: il *Sandmann* è, tra le altre cose, un inquietante *Nachleben* della forma emblematica.

³⁵ [«Professor der Poesie und Beredsamkeit»]

3.3 *La malattia di Egæus e i denti di Berenice*

Le affinità tra il *Sandmann* e un racconto come *Berenice* non sono di poco conto, e il fatto che le poetiche di Hoffmann e Poe differiscano notevolmente le rende ancora più degne d'attenzione. Se Nataniele, che disperatamente corre per la campagna, sconvolto dal desiderio e dalla «nostalgia» («Sehnsucht») per Olimpia, vede la «figura» di lei («Gestalt») brillargli davanti nell'aria, venirgli incontro dai cespugli e guardarlo dal limpido ruscello «con grandi occhi luminosi» («mit großen strahlenden Augen») [III, 35-36], Egæus vede aleggiare in ogni dove il «ghastly spectrum» dei denti di sua cugina Berenice. Dopo che i denti si sono rivelati alla sua vista, Egæus è rimasto per giorni seduto immobile, tra le più lugubri meditazioni, nell'intimo della sua biblioteca. Il «fantasma» («phantasma») dei denti continuava a mantenere su di lui una «terribile influenza, mentre, con la più vivida e ripugnante nitidezza, fluttuava tra le luci cangianti e le ombre della stanza». «I denti!... i denti!... erano qui, e là, e ovunque, e visibili e palpabili davanti a me», si dispera Egæus, «lungi, stretti ed eccessivamente bianchi, con le pallide labbra contratte attorno a essi, come nel momento preciso del loro primo terribile svelamento» [CWP, II, 216, 215]³⁶.

L'ossessione di Egæus per i denti della cugina, con la quale ha condiviso tutta la vita, si è scatenata subitanea e inattesa il giorno in cui, credendo di essere solo in biblioteca, è stato sorpreso dalla presenza di Berenice «in piedi dinanzi a lui». Berenice era molto cambiata a causa di un «male fatale» abbattutosi su di lei: «una sorta di epilessia» che l'aveva trasformata nel fisico e nel morale, producendo una «singolare e spaven-

³⁶ [«[...] still the *phantasma* of the teeth maintained its terrible ascendancy, as, with the most vivid and hideous distinctness, it floated about amid the changing lights and shadows of the chamber»; «The teeth! – the teeth! – they were here, and there, and everywhere, and visibly and palpably before me; long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development»]

tosa deformazione della sua identità personale» [II, 214, 211, 213]³⁷. Colei che era stata una stupenda e vivacissima ragazza era ormai precipitata in una condizione desolante, una specie di stadio intermedio tra la vita e la morte. E forse è proprio a causa di una morbosa attrazione per l'aspetto funereo e spettrale di Berenice che Egæus, il quale non era mai stato innamorato della cugina quando traboccava di bellezza e salute, si è deciso a sposarla. Mancano pochi giorni alle nozze quando avviene la rivelazione dei denti:

Era la mia immaginazione esaltata – o l'influenza dell'atmosfera nebbiosa... o l'incerta penombra della stanza... o i grigi drappaggi che ricadevano lungo la sua persona – che rendeva il suo profilo tanto indistinto e vacillante? Non saprei dirlo. Non disse nulla; e io... non avrei potuto pronunciare una sillaba per niente al mondo. Un brivido gelato mi corse per il corpo; un senso di insopportabile angoscia mi oppresse; una curiosità divorante pervase la mia anima; e, abbattendomi sulla sedia, rimasi per qualche tempo senza fiato e immobile, con gli occhi inchiodati sulla sua figura. Ahimè! la sua magrezza era estrema, e non una traccia di ciò che era traspariva in una qualche linea del suo profilo. I miei sguardi ardenti caddero a lungo sul volto. [...] Gli occhi erano senza vita, e senza lucentezza, e apparentemente senza pupille, e io involontariamente rifuggii [shrank] il loro sguardo vitreo per contemplare le sottili labbra ritratte [shrunken]. Si divisero; e in un sorriso dallo strano significato, i denti della nuova Berenice si rivelarono lentamente alla mia vista. Volesse Iddio che non li avessi mai veduti, o che, avendolo fatto, fossi morto! [II, 214-215]³⁸

³⁷ [«stood before me»; «fatal disease»; «a species of epilepsy»; «singular and most appalling distortion of her personal identity»]

³⁸ [«Was it my own excited imagination – or the misty influence of the atmosphere – or the uncertain twilight of the chamber – or the gray draperies which fell around her figure – that caused in it so vacillating and indistinct an outline? I could not tell. She spoke no word; and I – not for worlds could I have uttered a syllable. An icy chill ran through my frame; a sense of insufferable anxiety oppressed me; a consuming curiosity pervaded my soul; and, sinking back upon the chair, I remained for some time breathless and motionless, with my eyes riveted upon her person. Alas! its emaciation was excessive, and not one vestige of the former being lurked in any single line of

Come accade a Nataniele con Olimpia, Egæus rimane, incapace di muoversi, con lo sguardo inchiodato su Berenice; e gli occhi di costei, proprio come quelli dell'automa, colpiscono per una fissità vitrea che li fa sembrare privi di qualsivoglia scintilla vitale. Che Poe si soffermi sull'opacità senza sguardo degli occhi di Berenice potrebbe sembrare un dettaglio da poco. Anche perché, allo stato attuale del testo, esso è così irrelato con gli altri elementi del racconto da sembrare meramente accessorio. In verità, il solo fatto che lo sguardo di Egæus sia costretto verso i denti di Berenice dalla mancanza di lucentezza degli occhi di lei dà già da pensare; così come dà da pensare che un medesimo verbo indichi tanto l'involontario e spaurito movimento oculare di Egæus quanto il dischiudersi delle labbra di Berenice in un indecifrabile sorriso. Ma l'assenza di sguardo assume un risalto ancora maggiore se reintegriamo il racconto di una scena, forse giudicata troppo macabra, che Poe ha espunto dalle versioni successive al 1840 – quando *Berenice* apparve per l'ultima volta integralmente in *Tales of the Grotesque and Arabesque* – e che dunque generalmente non compare nelle edizioni dei nostri giorni, dove è stata sostituita da una riga bianca, un'ellissi narrativa che ha fatto parlare di sé. Egæus fa visita al cadavere di Berenice (che in realtà non è affatto morta) prima del suo seppellimento:

Mi trascinai di fianco al letto. Sollevai delicatamente le stoffe nere delle tende. Non appena le lasciai cadere esse scesero sulle mie spalle, ed escludendomi così dal mondo vivente, mi racchiusero nella più stretta comunione con la defunta. L'atmosfera stessa era satura di un profumo di morte. L'odore singolare della bara mi nauseava; e immaginai che un effluvio nocivo stesse già esalando dal corpo. Avrei dato

the contour. My burning glances at length fell upon the face. [...] The eyes were lifeless, and lustreless, and seemingly pupilless, and I shrank involuntarily from their glassy stare to the contemplation of the thin and shrunken lips. They parted; and in a smile of peculiar meaning, the teeth of the changed Berenice disclosed themselves slowly to my view. Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died!»]

tutto l'oro del mondo per scappare... per fuggire dall'influsso pernicioso della mortalità... per respirare nuovamente l'aria pura dei cieli eterni. Ma non avevo più il potere di muovermi – le mie ginocchia vacillavano sotto il mio peso – e rimasi inchiodato sul posto, fissando la spaventosa lunghezza del corpo rigido che giaceva disteso nella scura bara senza coperchio. Dio del cielo! – è forse possibile? È il mio cervello che barcolla? – o è stato proprio il dito della morta che si è mosso nel bianco sudario che la fascia e la copre? Agghiacciato da un indicibile timore, lentamente alzai gli occhi verso il volto del cadavere. Era stata messa una benda attorno alle mascelle, ma, non so come, era fatta a brandelli. Le labbra livide erano atteggiata in una specie di sorriso, e, attraverso il buio avvolgente, ancora una volta mi fissarono truci, con troppo palpabile realtà, i bianchi e luccicanti e spaventosi denti di Berenice. Mi strappai convulsamente dal letto, e, senza proferire parola, corsi come un pazzo fuori da quelle stanze di orrore, e di mistero, e di morte. [Poe 1835, 335]³⁹

³⁹ Ho analizzato questo passaggio di *Berenice* anche in Puglia 2014a. Qui riprendo e rielaboro alcune delle idee contenute in quell'articolo. [«I dragged myself to the side of the bed. Gently I uplifted the sable draperies of the curtains. As I let them fall they descended upon my shoulders, and shutting me thus out from the living, enclosed me in the strictest communion with the deceased. The very atmosphere was redolent of death. The peculiar smell of the coffin sickened me; and I fancied a deleterious odor was already exhaling from the body. I would have given worlds to escape – to fly from the pernicious influence of mortality – to breathe once again the pure air of the eternal heavens. But I had no longer the power to move – my knees tottered beneath me – and I remained rooted to the spot, and gazing upon the frightful length of the rigid body as it lay outstretched in the dark coffin without a lid. God of heaven! – is it possible? Is it my brain that reels – or was it indeed the finger of the enshrouded dead that stirred in the white cerement that bound it? Frozen with unutterable awe I slowly raised my eyes to the countenance of the corpse. There had been a band around the jaws, but, I know not how, it was broken asunder. The livid lips were wreathed into a species of smile, and, through the enveloping gloom, once again there glared upon me in too palpable reality, the white and glistening, and ghastly teeth of Berenice. I sprang convulsively from the bed, and, uttering no word, rushed forth a maniac from that apartment of triple horror, and mystery, and death»]

«Once again there glared upon me in too palpable reality, the white and glistening, and ghastly teeth of Berenice», scrive Poe. Una frase che Baudelaire ha tradotto con «les dents de Bérénice, blanches, luisantes, terribles, me *regardaient* encore avec une trop vivante réalité», liberando lo sguardo dei denti da ogni possibile ambiguità testuale [1857, 88]⁴⁰. La palpabilità carnale del bagliore dei denti e la forza di quel «once again», che sembra attribuire alla scena una sorta di *revenge* originaria, senza precedenti, vanno perdute nella pur meravigliosa traduzione di Baudelaire. Così come si perde la natura vagamente impersonale della costruzione, che accomuna questa scena a quella degli occhiali nel *Sandmann*, e che sembra quasi sospendere nell'oscurità lo sguardo truce e scintillante dei denti di Berenice. Lo svolgimento dell'episodio che ha scatenato l'ossessione di Egæus sembra però avvalorare la risoluta interpretazione baudelairiana di «there glared», nel senso che la fissità mortale degli occhi di Berenice può essere intesa come un preludio all'affioramento dello sguardo brillante dei denti.

In quell'episodio, la bocca e i denti si stagliano contro l'indistinto e nebbioso grigiore di Berenice, la cui figura somiglia in tutto e per tutto a quella di un fantasma corporeo. È come se, nella prospettiva di Egæus, la forza vitale che ha quasi completamente abbandonato Berenice si andasse raccogliendo nella bocca e facesse palpitare, in modo assurdo e angosciante, un tessuto osseo, l'unica parte già visibile dello scheletro della ragazza.

A ossessionare Egæus non è solo lo «*spectrum*» dei denti, il «*phantasma*» che come un *eidôlon* si stacca da essi per marchiare a fuoco (*to brand*) la sua memoria. Egæus rabbrivisce anche nell'attribuire ai denti «una facoltà sensibile e di senti-

⁴⁰ La sottolineatura è di Baudelaire. Alla lettera «to glare» può voler dire due cose: esso è traducibile, perifrasticamente, o con «guardare fissamente e truccemente» o con «brillare in modo accecante». [«i denti di Berenice, bianchi, lucenti, terribili, mi *guardavano* ancora in modo troppo vivo e reale»]

mento, e, quand'anche fossero privati dell'aiuto delle labbra, una capacità d'espressione morale» [CWP, II, 216]⁴¹. Ma la gradazione ascendente che scandisce il tempo del racconto culmina solo nell'episodio censurato dall'ellissi narrativa. E cioè allorché Berenice, che sembra priva di vita, è distesa nella bara, e la cattura della lucentezza degli occhi da parte dei denti sembra completarsi. Dopo avere avuto l'impressione che un dito si sia mosso sotto il sudario, Egæus alza gli occhi verso il volto di Berenice e sente che i denti si rivolgono a lui («there glared upon me»), alimentando il sospetto che siano stati i denti stessi, in un ripugnante accesso di vitalità, a sbrindellare la benda e ad aprire le labbra di Berenice, quasi manifestassero la volontà di saltare fuori dalla bocca per conto loro⁴². L'aura spettrale dei denti si manifesta qui in tutta la sua virulenza e sconvolge a tal punto la mente di Egæus che costui prima si dà alla fuga e poi, senza serbare memoria delle sue azioni, finisce per straziare il corpo ancora vivo di Berenice.

⁴¹ Anche Roderick Usher è convinto che la materia inorganica, e nella fattispecie le «pietre grigie» con le quali la sua dimora è costruita, sia dotata di una facoltà senziente: «L'evidenza del sentire» delle pietre «la si poteva vedere», secondo Usher, «nel graduale ma costante condensarsi di un'atmosfera loro propria attorno alle acque e ai muri» che circondano la casa. Gli effetti di questa atmosfera senziente, aggiunge il narratore, erano riconoscibili «in quell'influenza silenziosa, ma importuna e terribile, che per secoli aveva modellato i destini della sua famiglia, e che aveva reso *lui* [...] ciò che era» [CWP, II, 408]. [«a sensitive and sentient power, and, even when unassisted by the lips, a capability of moral expression»; «the evidence of the sentience [...] was to be seen [...] in the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and the walls»; «in that silent, yet importunate and terrible influence which for centuries had moulded the destinies of his family, and which made *him* [...] what he was»]

⁴² Poe sembra davvero raffigurare l'heideggeriano svelamento del Niente, quando «le cose si rivolgono a noi» nella situazione emotiva del «*non-sentirsi-a-casa-propria*», ovvero quando insorge quel senso di spaesamento (*Unheimlichkeit*) che si prova durante l'angoscia (*Angst*) [Heidegger 2006a, 231; 2006b, 50]. Per un confronto tra l'*Unheimliche* heideggeriano e freudiano, si veda Berto 2002.

Nel descrivere l'emergere dell'aura, il linguaggio di Poe diventa enigmatico. Ma è proprio l'ambigua allusione a una sorta di sguardo dei denti ciò che permette di aggirare e al contempo di conservare l'inesprimibilità dell'esperienza di Egæus. Che Baudelaire abbia sciolto l'indeterminatezza, traducendo «there glared upon me» con «me *regardaient*», è anche sintomo della forza di un'immagine – lo sguardo delle cose – con cui il fantastico ottocentesco ha inteso raffigurare lo sporgere della *cosa* dall'involucro di familiarità che le conferisce l'apparenza di un docile oggetto⁴³. In effetti, i racconti in cui «avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare», come ha scritto Benjamin nel suo saggio sul medesimo Baudelaire, sono davvero numerosi, in special modo nella narrativa fantastica.

Poe non descrive l'aura spettrale dei denti solo attraverso il riferimento al bagliore che emanano. In *Berenice* l'aura è anche un'entità atmosferica; essa fa corpo, cioè, con un ambiente. «Sollevai delicatamente le stoffe nere delle tende. Non appena le lasciai cadere esse scesero sulle mie spalle, ed escludendomi così dal mondo vivente, mi racchiusero nella più stretta comunione con la defunta». Egæus, che già vive recluso nel castello di famiglia, sente di essersi allontanato ancora di più dai suoi simili. Le tende materializzano il limite che Egæus ha improvvidamente valicato, entrando in uno spazio estraneo, dominato dall'oscurità, dove è più solo che mai. In tale atmosfera, pervasa da un'aura funebre che si manifesta tra l'altro come un odore nauseante, in parte immaginario, lo smarrimento di Egæus cresce, ed egli inizia a sentire la «perniciosa influenza della mor-

⁴³ L'immagine dello sguardo delle cose, per la verità, travalica i confini del fantastico e persino della letteratura. Basti pensare al ruolo che riveste nella psicologia lacaniana del perturbante [cfr. Lacan 2007 e soprattutto Lacan 2003, 67-117]. Per una storia dello sguardo delle cose o «sguardo difuso», una metafora che ha attraversato la filosofia del Novecento, da Benjamin a Sartre, da Merleau-Ponty a Gilles Deleuze e Félix Guattari, si veda Gambazzi 1999.

talità». Compenetrato dall'aura del cadavere apparente, Egæus avverte che il suo corpo è pericolosamente esposto al mondo e alla morte, e lo svelamento della sua propria materialità comincia a sovrastare la sua mente. Vorrebbe fuggire, ma è pietrificato alla vista della salma già prima di avere la sensazione che sia animata⁴⁴, come se l'inerzia della cosa-cadavere esorbitasse dal corpo di Berenice e si trasmettesse a Egæus reificandolo. «Non avevo più il potere di muovermi – le mie ginocchia vacillavano sotto il mio peso – e rimasi inchiodato sul posto, fissando la spaventosa lunghezza del corpo rigido che giaceva disteso nella scura bara senza coperchio». Come già era accaduto in precedenza, gli arti di Egæus sono paralizzati, e i suoi occhi sono incapaci di sottrarsi al fascino che emana dalla cugina.

Poe usa qui una formula di pathos⁴⁵ che abbiamo già incontrato in Hoffmann, e che è da considerarsi un luogo comune della narrativa fantastica ottocentesca. Di frequente s'incontrano in essa personaggi incapaci di muoversi, sposessati della loro volontà, perduti nello spettacolo di un *eventum*. E poiché è anche attraverso una simile gestualità che il fantastico ha cercato di rappresentare l'irrappresentabile, indicando e al contempo provando a eludere un vuoto nell'ordine del linguaggio, le formule che la descrivono meritano a buon diritto

⁴⁴ Per Ernst Jentsch «tra tutte le condizioni di insicurezza che possono dar luogo al sentimento dell'*Unheimliche*», sentimento che lo psicologo intende sostanzialmente come una sgradevole paralisi intellettuale, «ce n'è una in particolare che è in grado di produrre l'effetto con notevole regolarità»: «Il dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un oggetto privo di vita non sia in qualche modo animato» [1983, 404]. Il caso di una donna che ha fatto esperienza di tale dubbio nella vita reale è stato discusso da Didier Anzieu [1982]. Sulla pietrificazione del soggetto come risposta emotiva all'esperienza dell'Altro, si veda Vernant 1987. Si vedano inoltre Caillois 1998a [soprattutto 60 sgg.] e 1998b [100 sgg.]. Segnalo infine un contributo di Jean Clair [1988] dove la «medusizzazione» è messa in rapporto con l'*Unheimliche* di Freud.

⁴⁵ Per un approfondimento circa il mio uso del concetto di formula di pathos, coniato com'è noto da Aby Warburg, rimando nuovamente a Puglia 2014a.

di fare parte della cosiddetta «retorica dell'indicibile»⁴⁶. A patto però di superare l'eccessivo formalismo con cui J. Bellemin-Noël l'ha concepita, e di includere in essa immagini metaforiche, formule di pathos, topoi ricorrenti, ovvero le figure di una retorica immaginativa dell'irrapresentabile.

Tra i numerosi personaggi paralizzati nella loro coazione a guardare, Egæus merita il posto d'onore. Le caratteristiche della sua mente, forse proprio perché è l'ultimo rampollo di un'illustre e altolocata «razza di visionari» («race of visionaries»), sono fuori dal comune, e lo rendono soggetto a continue stupefazioni [II, 209]. I denti di Berenice non lo affascinano in ragione di una qualche forza soprannaturale che emanerebbe da essi, bensì a causa del singolare disordine psichico che lo affligge, e che conferisce all'aura spettrale dei denti una raccapricciante realtà possibile. La «monomania» che fa di Egæus un individuo tanto straordinario, per meglio dire, conferisce all'ossessionante allucinazione del fantasma dei denti un indiscusso carattere di realtà. La realtà, appunto, di uno strapotente fantasma psichico, che peraltro rende attendibile l'ipotesi della involontarietà del misfatto di Egæus. Anche in *Berenice*, come nel *Valdemar*, il peso della credibilità del racconto grava su una singola premessa scientifico-tecnologica: nel *Valdemar*, la magnetizzazione in punto di morte; in *Berenice*, la malattia di Egæus, che lo costringe a fissare per ore un qualsiasi oggetto senza importanza.

Le malattie dei due cugini s'aggravano contemporaneamente, come se una medesima tara familiare fosse annidata nelle menti di entrambi. La stravagante e malinconica dimora aristocratica in cui vivono reclusi, d'altra parte, sembra essere stata costruita dagli antenati di Egæus, proprio affinché una

⁴⁶ La retorica dell'indicibile è una retorica perifrastica, simile al discorso apofatico della mistica, che modalizza una situazione percettiva non ottimale, fa dubitare della fattuale oggettività del percepito e mette l'accento sull'inadeguatezza da parte del linguaggio a ripercorrere l'esperienza vissuta [cfr. Bellemin-Noël 1971].

malattia come la sua possa svilupparsi, o forse trovare ristoro. La casa di famiglia è strana, dice Egæus, sia nel suo «carattere» generale sia «in molti particolari impressionanti»: «Negli affreschi del salone principale... negli arazzi delle camere da letto... nelle cesellature di alcuni sostegni nella sala d'armi... ma specialmente nella galleria dei dipinti antichi... nella foggia della biblioteca... e, infine, nella natura davvero singolare dei contenuti di questa» [*ibidem*]⁴⁷. Benché la malattia di Egæus possa essere tanto antica quanto la casa di famiglia, essa è, però, tutt'altro che antiquata. Anzi, nel 1835 non si potrebbe immaginare nulla di più moderno, almeno a giudicare dal modo in cui Egæus la descrive. La «monomania» – «se così devo definirla», si cautea Egæus – «consisteva in una morbosa irritabilità di quelle proprietà della mente che nella scienza metafisica sono chiamate *facoltà d'attenzione*».

È più che probabile che non mi si capisca; ma davvero ho paura che non ci sia alcun modo possibile per dare al lettore medio un'idea adeguata di quella nervosa *intensità d'interesse* con cui, nel mio caso, la capacità di riflessione (per non parlare in linguaggio tecnico) si affacciava e sprofondava nella contemplazione dei più banali oggetti dell'universo. [II, 211]⁴⁸

Se è vero che i territori dell'attenzione non sono ancora quel luogo cardine della modernità industriale che saranno al

⁴⁷ [«in the character of the family mansion»; «in many striking particulars»; «in the frescos of the chief saloon – in the tapestries of the dormitories – in the chiselling of some buttresses in the armory – but more especially in the gallery of antique paintings – in the fashion of the library chamber – and, lastly, in the very peculiar nature of the library's contents»]

⁴⁸ [«if I must so term it»; «consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the *attentive*»; «It is more than probable that I am not understood; but I fear, indeed, that it is in no manner possible to convey to the mind of the merely general reader, an adequate idea of that nervous *intensity of interest* with which, in my case, the powers of meditation (not to speak technically) busied and buried themselves, in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe»]

volgere del secolo, Poe si rivela, una volta di più, in anticipo sui tempi. Jonathan Crary ha mostrato come, in ambito psicologico ed epistemologico, le ricerche sull'attenzione esplodano solo negli anni Settanta dell'Ottocento, quando essa cominciò a essere percepita come una delle facoltà più importanti per la formazione del sé [1999, 11-79]. La patologia di Egæus, che produce automatismi al limite dell'autoipnosi, sarebbe stata dunque un caso di studio perfetto non solo per Jean-Étienne Esquirol, che negli anni Dieci aveva coniato il neologismo 'monomania', ma anche per i più tardi Alfred Binet e Théodule Ribot, i quali attribuiranno all'attenzione un ruolo decisivo⁴⁹. Egæus lascia intendere che per descrivere a dovere il suo disturbo dovrebbe attingere a un vocabolario scientifico d'avanguardia. Ed effettivamente, alla base dell'idea della malattia di Egæus, sembrano esserci le più recenti scoperte in ambito psicologico, ovverossia le sperimentazioni dei magnetisti sul sonnambulismo artificiale, che in Francia e Germania avevano già conosciuto vasto successo, ma che invece nei paesi anglosassoni si svilupperanno decisamente solo negli anni Quaranta, soprattutto grazie al padre dell'ipnotismo James Braid [cfr. Ellenberger 1976, 95 sgg.]. Sarà proprio l'attenzione il principio psico-fisiologico che Braid porrà a cardine delle sue teorie in luogo del mesmeriano fluido magnetico; e anche Braid insisterà, come Poe, sulle dinamiche monoideali, ovvero sulle fissazioni che assoggettano la volontà⁵⁰.

Dalla premessa magnetistico-psicologica, Poe si spinge nei territori più remoti e cupi della mente, dove l'io vacilla paurosamente, si smarrisce nell'angoscia, compie automatica-

⁴⁹ Esquirol svilupperà il concetto di monomania soprattutto nel suo *Des maladies mentales considérées sous le rapport médical, hygiénique, et médico-légal* (1838), ma il termine era stato proposto già in precedenza. Egli compilò infatti la voce 'monomania' nel trentaquattresimo volume del *Dictionnaire des sciences médicales* (1819). Binet si soffermerà sull'attenzione nel volume *Le magnétisme animal* (1888), scritto in collaborazione con Charles Féré. Ribot è autore di *La psychologie de l'attention* (1888).

⁵⁰ Braid sviluppò queste tesi soprattutto nei suoi *Neurypnology* (1843) e *The Physiology of Fascination* (1855).

mente una violenza nefanda e sembra infine ritrovare un qualche equilibrio mentale al prezzo di un'abominevole atrocità. Pur senza dirlo a chiare lettere, infatti, Egæus sembra suggerire di essere guarito una volta appropriatosi dell'oggetto della monomania. O non ne parla forse al passato, come se ormai se ne fosse liberato? Se così fosse, l'*eventum* meno compatibile con le cognizioni scientifiche dell'epoca, oltre che l'ipotesi psicologica più audace e originale formulata da Poe in *Berenice*, sarebbe proprio l'assurda guarigione di Egæus.

Il suo disturbo attenzionale, comunque, rendeva la sua coscienza estremamente fragile, troppo permeabile alle sensazioni del mondo esterno, tanto che egli era continuamente sull'orlo dell'ecolalia e di un bizzarro stato catatonico.

Meditare per lunghe ore indefesse, con l'attenzione inchiodata su qualche frivolo artificio sul margine o nella tipografia di un libro; rimanere assorto, per la parte migliore di un giorno d'estate, nella contemplazione di un'ombra curiosa proiettata obliquamente sugli arazzi o sul pavimento; perdersi, per un'intera notte, a guardare la fiamma regolare di una lampada, o i tizzoni del focolare; passare intere giornate in fantasticherie circa il profumo di un fiore; ripetere, monotonamente, una qualche banale parola, fino a che il suono, in virtù della frequente ripetizione, non smetta di trasmettere un'idea qualsiasi alla mente; perdere ogni sensazione di movimento o d'esistenza fisica, attraverso il lungo e ostinato perseverare in uno stato di assoluta inattività corporea: ecco alcune delle più comuni e meno perniciose aberrazioni indotte da una malattia delle mie facoltà mentali; una malattia, certo, non del tutto eccezionale, ma che sicuramente resiste a ogni tentativo di analisi o spiegazione. [...] L'oggetto di partenza [delle mie meditazioni] era *invariabilmente frivolo*, per quanto assumesse, per mezzo della mia visione distorta, un'importanza riflessa e irrealistica. Poche deduzioni facevo, seppure ne facevo; e quelle poche ritornavano pertinacemente sull'oggetto d'origine come su un centro. Le meditazioni non erano mai *piacevoli*; e, al termine della *rêverie*, la prima causa di essa, invece di essere scomparsa, aveva rag-

giunto quell'interesse soprannaturalmente esagerato che era la caratteristica principale del mio male. [CWP, II, 211-212]⁵¹.

Alle dolorose e soprannaturali amplificazioni di oggetti banali e, per così dire, periferici, corrisponde dunque la paralisi di un soggetto che sprofonda nella visione. L'aura spettrale delle cose allunga la sua ombra sulla mente, sul corpo, sugli atti di Egæus, il quale finisce per vedere i denti di Berenice attraverso una prospettiva aberrante che li deforma a dismisura. Per la verità, in *Berenice* come in altri racconti di Poe, è difficile dire dove finisca l'interiorità e dove inizi il mondo esterno. Attraverso il caso limite di Egæus, Poe fa vedere che il confine soggetto-oggetto è poroso, proprio come lo è quello tra spirito e materia, che in *Eureka* verrà poi risolutamente disgregato [cfr. Taylor 2007]⁵². Tutte le creature, si legge nelle ultime righe di *Eureka*, «tutte – sia quelle che chiamiamo animate sia quelle a cui neghiamo la vita

⁵¹ [«To muse for long unwearied hours, with my attention riveted to some frivolous device on the margin or in the typography of a book; to become absorbed, for the better part of a summer's day, in a quaint shadow falling aslant upon the tapestry or upon the floor; to lose myself, for an entire night, in watching the steady flame of a lamp, or the embers of a fire; to dream away whole days over the perfume of a flower; to repeat, monotonously, some common word, until the sound, by dint of frequent repetition, ceased to convey any idea whatever to the mind; to lose all sense of motion or physical existence, by means of absolute bodily quiescence long and obstinately persevered in: such were a few of the most common and least pernicious vagaries induced by a condition of the mental faculties, not, indeed, altogether unparalleled, but certainly bidding defiance to anything like analysis or explanation. [...] The primary object was *invariably frivolous*, although assuming, through the medium of my distempered vision, a refracted and unreal importance. Few deductions, if any, were made; and those few pertinaciously returning in upon the original object as a centre. The meditations were *never* pleasurable; and, at the termination of the reverie, the first cause, so far from being out of sight, had attained that supernaturally exaggerated interest which was the prevailing feature of the disease»]

⁵² Per una ricostruzione storica succinta, ma accurata e ricca di spunti, del contesto culturale da cui Poe ha tratto molte delle idee sviluppate in *Eureka*, si veda Tatar 1978.

solo perché non la vediamo in azione – [...] hanno, quale più quale meno, capacità di sentire piacere e dolore», e tutte sono anche «Intelligenze più o meno consapevoli» [Poe 1848, 314]⁵³.

Proprio come in *Eureka* la materia è ovunque pervasa dallo spirito, così in *Berenice* le cose diventano fantasmi e i fantasmi cose. I denti sembrano saettare sguardi o bagliori palpabili e reali come la materia; sembrano dotati di una «facoltà sensibile e di sentimento»; e la mente di Egæus ne è ammaliata. Tra meri oggetti, coscienze e corpi sottili non c'è dunque una reale soluzione di continuità; e le cose, anche quelle che a differenza dei denti non sembrano accese dallo spirito, sanno esercitare una tale influenza sull'io da demolirne l'apparente autonomia. Per effetto di una reciproca attrazione, che trascende la separazione tra materiale e spirituale, soggetto e oggetto raggiungono un punto di fusione. Tanto che Egæus, sebbene si ritragga inorridito, sembra riuscire a gettare uno sguardo nella sconcertante immensità di «quel Nulla che, per ogni Percezione Finita, deve essere identico all'Unità» [311]⁵⁴.

In *Eureka* l'Unità, in cui l'eterogena complessità di un universo dominato dalla forza d'«Attrazione» («Attraction») finirà inevitabilmente per amalgamarsi (*to blend*), non ha nulla di terribile. È semplicemente il non luogo dove, alla fine dei tempi, la materia spirituale si confonderà nel puro spirito divino. «Il dolore derivante dalla considerazione che dovremo perdere la nostra identità individuale», scrive Poe in una nota conclusiva al testo, «cessa immediatamente non appena riflettiamo più a fondo sul fatto che [tale] processo [...] non è né più né meno quello dell'assorbimento in sé, da parte di ogni

⁵³ [*all* [these creatures] – those which you term animate, as well as those to whom you deny life for no better reason than that you do not behold it in operation – [...] have, in a greater or less degree, a capacity for pleasure and for pain [...]. These creatures are all, too, more or less conscious Intelligences»]

⁵⁴ [«that Nothingness which, to all Finite Perception, Unity must be»]

intelligenza individuale, di tutte le altre intelligenze (e cioè dell'Universo)» [336]⁵⁵. Per Egæus, però, il dolore è troppo forte. La sua attrazione morbosa lo conduce in un incubo di terrore, nei territori della morte e del nulla. In questo baratro tenebroso e agghiacciante, dove l'individuazione cede all'automatismo, alla psicastenia, alle forze coattive che attraversano il cosmo, egli non riconosce affatto il luogo dove l'individuo, trasformato in pura materia spirituale, può assorbire in sé l'Universo intero e guarire dai tormenti personali. Egæus cerca di opporsi alla forza d'attrazione delle cose. Ma la combatte invano, finché la sua ipotizzabile quanto incomprensibile guarigione non lo riporta negli angusti limiti del suo io, che l'aggravarsi della malattia aveva scardinato quasi del tutto. In definitiva, pare che la malattia avesse tramutato Egæus, più che in un visionario, in una sorta di veggente, che pur essendo sconvolto dalle proprie visioni era capace di lacerare le apparenze e di scorgere al di là di esse i barlumi di una realtà ignota, dove io e non-io, spirito e materia sono confusi nell'abbraccio del tutto. Guarendo – ammesso che sia davvero guarito –, Egæus è tornato per quanto possibile in sé, ma non è chiaro se si tratti di una conquista o di una condanna.

3.4 *Frammenti straniati*

Poe ha avuto numerosi imitatori. Per esempio fu un punto di riferimento imprescindibile per gli scapigliati, che arricchirono un panorama letterario dominato dall'esempio manzoniano di temi inauditi, e furono protagonisti assoluti nel processo di costituzione di un fantastico italiano. Il racconto

⁵⁵ [«The pain of the consideration that we shall lose our individual identity, ceases at once when we further reflect that the process, as above described, is, neither more nor less than that of the absorption, by each individual intelligence, of all other intelligences (that is, of the Universe) into its own»]

di Poe più amato dagli scapigliati, poi, fu probabilmente proprio *Berenice*. Ancora nel 1875 Camillo Boito scriveva *Notte di Natale*, un rifacimento fin troppo smaccato del racconto di Poe, dove i denti bianchissimi e perfetti di una «crestaia» affasciano il protagonista al punto da spingerlo a strapparne uno dalla bocca della ragazza⁵⁶.

Il fratello Arrigo aveva già tratto ispirazione da *Berenice* per *L'alfier nero*, un racconto in cui Boito fa confluire nell'astratto sistema di opposizioni binarie che contraddistingue la sua opera il discorso razzistico. È probabile che Boito non condividesse (o almeno non del tutto) i propositi razzistici che si leggono nell'*Alfier nero*, visto che procede a una tenue decostruzione dell'opposizione tra bianchi e neri [cfr. Lazzarin 2007a] e sembra anche simpatizzare per la pur minacciosa ribellione di un'umanità reificata. Però al discorso razzistico, in ragione della volontà artistica di rappresentare un mondo polarizzato, viene in ogni caso concesso notevole spazio. Il razzismo serpeggia per il testo, ed è significativo che, nel dialogo tra gli ospiti dell'albergo svizzero dove si svolge la vicenda, lo faccia in modo anonimo, come se Boito avesse voluto alludere alla subdola vigliaccheria di chi lo sostiene⁵⁷.

Nell'*Alfier nero* è un pezzo degli scacchi a trasfigurarsi e a diventare, proprio come i denti di Berenice, un'«*idea fissa* [...] sempre più innalzata, sempre più sublimata» [A. Boito 1867, 411]. Durante la sua partita a scacchi contro i bianchi, il nero Tom è in preda a un'esaltazione che sfocia nel magico: Tom vive attraverso gli scacchi la rivolta degli «schiavi» – così

⁵⁶ Senonché i denti della crestaia, a differenza di quelli di Berenice, ricordano al protagonista quelli della sorella defunta [cfr. C. Boito 1875].

⁵⁷ Gli ospiti sono immersi nella penombra della hall, tanto che «i volti non si vedevano, si udivano soltanto le voci che facevano questi discorsi: – Sulla lista degli arrivati ho letto quest'oggi il nome barbaro di un nativo del Morant-Bay. – Oh! un negro! chi potrà essere? – Io l'ho veduto, milady; pare Satanasso in persona. – Io l'ho preso per un *ourang-outang*. – Io l'ho creduto, quando m'è passato accanto, un assassino che si fosse annerita la faccia» [A. Boito, 1867, 398].

li chiama erroneamente Boito [399] – di Morant Bay, Jamaica, 1865. In particolare sulla scacchiera c'è un pezzo segnato, che si è rotto e sembra ferito, perché è stato riparato con della cera-lacca rossa. Tom ci rivede suo fratello, Gall-Ruck, un immaginario capo dei rivoltosi. Grazie all'alfiere segnato, e nonostante la posizione disperata dei pezzi neri, Tom riesce a vincere contro uno dei più celebri giocatori di scacchi d'America, Giorgio Anderssen, un vecchio schiavista. «Gall-Ruck è salvo», dice Tom con il suo ultimo fiato di voce, dopo aver dato scacco matto al suo avversario e dopo che costui, per questo, gli ha sparato [413]. Tom è stato assassinato, ma Gall-Ruck sfugge agli inglesi e scompare nel nulla, trasformandosi in una sorta di spettro della rivolta dei neri.

Se vi è del magico, nell'*Alfier nero*, si tratta di un magico represso, colonizzato dal linguaggio sperimentale dell'ipnotismo. Boito allude, sì, alla possibile esistenza di una qualche connessione soprannaturale tra Tom e il fratello Gall-Ruck; così come lascia intendere che il campione di scacchi Anderssen, il quale si dà all'inseguimento dell'alfiere dimenticandosi del re nero e del pedone che gli costerà la vittoria, sia stato vittima d'una sorta d'incantesimo. Però, nel descrivere questi fatti straordinari, Boito ricorre, proprio come Poe, al gergo ipnotico-magnetistico, forse con l'idea di renderli più credibili. «Vi è una specie di allucinazione magnetica», scrive Boito, «che la nuova ipnologia classificò col nome di *ipnotismo* ed è un'estasi catalettica, la quale viene dalla lunga e intensa fissazione d'un oggetto qualunque. [...] Tom pareva colto da questo fenomeno. L'*alfier nero* lo aveva ipnotizzato» [410]. Nel racconto boitiano, il retroterra culturale di Tom è esautorato dalla razionalizzazione scientifica. Ed è solo la pressione dello sguardo troppo fisso e intenso di Tom a fare sì che l'alfiere nero emetta quell'«elettricità» ipnotica che in una certa misura influenza anche Anderssen [*ibidem*].

Due anni dopo la pubblicazione dell'*Alfier nero*, ovvero nel 1869, venivano dati alle stampe i *Racconti umoristici* tar-

chettiani. Tra questi *Re per ventiquattrore* rimanda scopertamente tanto a *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) quanto, una volta di più, a *Berenice*. Nel racconto compare una fantomatica tribù dei Denti Bianchi, i cui membri sono contraddistinti da «denti lunghi, affilati, bianchi, orribilmente bianchi», che si vanno amplificando e ingigantendo nella prospettiva del narratore fino a «segregarsi dal resto della persona» [TO, I, 213, 239]. Tra gli scapigliati, Tarchetti è quello che più di ogni altro fa proprie le dinamiche di uno sguardo fisso e ossessivo, che viene catturato da oggetti periferici e frammentari e li dilata fino allo straniamento. Il narratore della *Lettera U* (1869), il quale dalla lettera fatale si sente perseguitato «ogni ora, ogni istante, nel sonno, nella veglia, in tutti gli oggetti che lo circondano», sprona il lettore a guardarla fissamente, a raddoppiare la propria «potenza d'intuizione», a gettarvi uno sguardo sempre più «indagatore» [II, 64, 58]. «Posatevi un istante sulle due linee che ne tagliano le punte», insiste l'anonimo narratore, «andate dall'una all'altra; poi guardate l'assieme della lettera, guardatela d'un sol colpo d'occhio, esaminatene tutti i profili, afferratene tutta l'espressione... e ditemi se non siete paralizzati, se non siete vinti, se non siete annichiliti da quella vista» [II, 58-59]. Un giorno, ragazzino dodicenne sui banchi di scuola, trova scritta sulla lavagna una «U colossale». «Quella vocale era lì, e pareva guardarmi, pareva affissarmi e sfidarmi. [...] Quella lettera ed io eravamo nemici; accettai la sfida, mi posi il capo tra le mani e incominciai a guardarla... Passai alcune ore in quella contemplazione» [II, 60].

Se qui la fissazione mentale provoca la manifestazione di uno sguardo privo di occhio, che è controbilanciato dalla consueta gestualità dello spettatore ossessivo, in *Storia di una gamma* (1869) l'irradiazione che esorbita dall'oggetto assume una forma diversa, ma ugualmente inquietante. In questo racconto lungo, le microscopiche focalizzazioni sul marginale, così caratteristiche di Tarchetti, si manifestano anche a livello della

fabula. L'antimilitarista Tarchetti accenna sì alla Storia, ovvero alla battaglia del Caffaro del 1866, ma solo per la rilevanza che essa ricopre nella vicenda privata di Eugenio M. Costui, d'altronde, si è fatto militare non per «affetto di patria» o per «esigenze di un principio» [II, 201], bensì a seguito di una delusione d'amore. In battaglia Eugenio viene ferito, e la sua gamba amputata. La storia del difficoltoso processo dell'indipendenza italiana scompare sullo sfondo di un caso individuale, che invece occupa saldamente il centro della scena. Il caso clinico di Eugenio M. è per di più un caso unico e fuori dal comune, di fronte al quale il sapere medico si trova in scacco. Lui stesso rivendica con impeto la propria individualità irriducibile alle norme generali: «Ogni uomo è un'individualità», dice, «è un fatto isolato», ed è «insensato» imporre alla natura «norme stabili», «un limite inesorabile dal quale non può uscire» [II, 214-215]. Eugenio, inoltre, vive da solo, in «due camere solitarie in un quartiere remoto della città», senza intrattenere alcun rapporto «d'intimità o relazioni d'altro genere col vicinato» [II, 190]. Egli è insomma un personaggio laterale, ripiegato su se stesso, inassimilabile alla mediocre socialità nel cui alveo il suo doppio Lorenzo D. e la sua amata Clemenza cercano invano di riportarlo. E non potrebbe essere altrimenti, dal momento che l'individualità di Eugenio, per effetto dell'amputazione, è scissa e immiserita. «Non ho più un centro, non sono più un'unità», dice Eugenio M., «il mio io è spezzato» [II, 217]. A paragone della gamba, che nella prospettiva di Eugenio s'espande ben oltre i suoi limiti oggettivi, egli si sente «una parte minima, [...] il frammento infinitesimale di un essere» [II, 202]. È comprensibile, perciò, che il richiamo funesto della gamba amputata si riveli più forte del sogno borghese d'un idilliaco matrimonio d'amore.

D'ingrandimento in ingrandimento, la microscopia tarchettiana finisce per focalizzarsi sull'estremità cadaverica di un individuo periferico e spezzato, amplificandola fino a dotarla di capacità agente e a farla diventare la vera e propria prota-

gonista del racconto. Infatti, se Eugenio non riesce a separarsi dall'arto che gli è stato reciso, e lo custodisce dentro una «cassettina di legno nero a vetrate» [II, 190], non è a causa di una scelta deliberata. Eugenio è invece costretto a farlo, in quanto la gamba è il correlato di un'idea fissa, l'«oggettivazione d'un fantasma mentale monopolizzante lo psichismo del personaggio» [Roda 1991, 59]. La gamba decentrata dall'amputazione diventa il fulcro della vita mentale di Eugenio, come anche il perno narrativo di un racconto strutturato per antitesi. Per quanto non vi sia alcun intervento soprannaturale, *Storia di una gamba* segue nondimeno uno schema binario, con un oggetto «uno e bino» che occupa al contempo il cardine di tale schema e uno dei poli antagonistici [74].

La centralità della parte amputata all'interno dello psichismo di Eugenio si esprime soprattutto attraverso il *fascinum* che sa esercitare. Agli occhi di Eugenio essa è dotata di una doppia natura: una natura oggettiva e oggettivabile e una natura allucinatorio-fantasmatica. L'epidermide della gamba può essere esplorata sin nei minimi dettagli, come se la mutilazione avesse reso l'arto compiutamente vedibile e verbalizzabile: «Quante parti, quanti dettagli che non aveva osservato prima mi apparivano allora visibili; quante rughe, quante pieghe, quanti effetti di nervi e di muscoli! Toccai un tendine e vidi rizzarsi il pollice del piede» [TO, II, 203]. In questa descrizione la gamba è del tutto inerte; sembra un oggetto meccanico completamente separato dal soggetto e dalla vita. Tuttavia la descrizione oggettivante diventa presto straniata, e lo sguardo del protagonista trasforma la gamba in qualcosa d'inquietante; qualcosa che non è più inerte, ma sospeso tra la vita e la morte. Lo scheletrico cadavere della gamba «reclama le altre parti, le vuole, esige che si confondano con lei nel suo nulla» [*ibidem*], e il giovane non è in grado di resistere a questo richiamo. «So [...] che passa le intere notti vegliando», informa Lorenzo D., «contemplando le tristi reliquie di quella sua gamba» [II, 211-

212]. Altrove, è Eugenio stesso a raccontare come non riesca a starle lontano:

Sapete voi qual è l'influenza che esercita sul mio animo quella reliquia del mio essere [...] quella gamba? Io mi sento attratto continuamente, incessantemente verso di lei; è impossibile che io possa sottrarmi un istante a quella attrazione. Di giorno la vedo, di notte la sogno. E spesso anche la notte devo balzare dal letto, accendere la mia lampada, guardarla e ricorricarmi più tristo e più atterrito di prima. [II, 217]

Mentre è perduto nella contemplazione della gamba, Eugenio M. è sconvolto dalla visione del suo scheletro che riottiene, nella morte, la totalità perduta. Lo vede per l'appunto «intero», «in tutta la sua orribilità» e «in tutte le sue minime parti», in un'allucinatoria e vorticosa progressione di particolari. Egli ha l'impressione che il suo corpo diventi trasparente come il «cristallo» della «cassettina di legno nero»; e che le sue ossa «si sprigionino» dal loro «involucro di carne» e vadano ad aggiungersi alla gamba, mentre lui rimane «immobile come un'ombra» [II, 203, 218]⁵⁸.

Pur se nella morte, il richiamo della gamba promette a Eugenio il ritrovamento dell'unità smarrita e incessantemente desiderata, la fine delle sofferenze per il suo corpo e la sua psi-

⁵⁸ Col loro candore funereo, le parti ossee dominano l'immaginazione tarchettiana. La «magrezza eccessiva» di Fosca, nel romanzo omonimo del 1869, ne lascia «travedere lo scheletro» [TO, II, 278]; nelle *Leggende del castello nero* (1867), mentre il narratore è abbracciato alla dama prigioniera nel castello, sente «compiersi in lei un'orribile trasformazione»: «Le sue forme piene e delicate che sentiva fremere sotto la mia mano, si appianarono, rientrarono in sé, sparirono; e sotto le mie dita [...], sentii sporgere qua e là l'ossatura di uno scheletro» [II, 51]; e in un pezzo d'occasione, scritto per un album giornalistico e pubblicato il 18 dicembre 1867, Tarchetti esprimeva idee molto simili a quelle che avrebbe poi messo in versi in *Memento!*: «A questo mondo io non vedo che teschi e stinchi. Se una donna mi bacia, io non sento che freddo; se mi sorride, vedo i suoi denti muoversi senza gengive, minacciando di uscirle di bocca; se mi abbraccia, non ho che la sensazione di un corpo stringente e pesante come la creta» [Ghidetti 1967, 34-35].

che in frantumi. Al di sotto della superficie del visibile, disintegrata dall'esercizio di uno sguardo clinico aberrante, da un «*pathos* microscopico» [Roda 1991, 48] che ingigantendo il proprio oggetto miniaturizza tutto il resto, si spalanca dunque il baratro della morte. Da qui provengono le emanazioni cadaveriche della gamba a cui Eugenio M. non può che dare ascolto, incapace com'è di vivere con la frammentaria pluralità del suo essere, dolorosamente in bilico tra la vita e la morte.

«Io subisco questo amore [per la gamba], questa attrazione», dice Eugenio, «non cerco di trattenerla» [TO, II, 216]. Alla tirannica forza d'attrazione della gamba, al di là del fatto che egli non è capace di contrapporre l'argine della volontà, Eugenio M. si abbandona dunque positivamente. E lo fa perché il richiamo della gamba, l'idea di poter superare nella morte la scissione psicofisica, offre un funesto ristoro alla sua romantica brama d'assoluto. Esso promette il «nulla», è vero, ma è un «nulla» in cui Eugenio s'immagina nuovamente intero, e che gli appare più desiderabile della vita dimezzata a cui lo condanna la sua mutilazione. L'amore allucinatorio di Eugenio per la parte amputata riempie il vuoto della materia inanimata; e il richiamo malsano della gamba, esorbitando dall'opprimente concretezza del corpo-macchina, gli permette di sormontare quella vertigine che è provocata da una completa adesione alla superficie naturalistica del visibile, dove ogni trascendimento della disgregazione è negato. Ripiegandosi sulla parte distaccata dall'intero e ponendola al centro della propria esistenza, Eugenio M. la sente ribellarsi alla parzialità, eccedere spettralmente dai limiti oggettuali, attirare a sé il resto del corpo. Dimodoché egli trova nella gamba, assieme alla pulsione di morte, la speranza nella riunificazione del sé, la sensazione, consolante e terribile, che la completezza è solo momentaneamente perduta.

3.5 *Il soprannaturale in negozio*

Come Egæus e Roderick Usher, Eugenio M. ha l'impressione che la gamba «senta di essere morta», o meglio «rifletta sopra di *lui* quella sensazione» [II, 217]. Ma se essa è provvista di una «facoltà sensibile e di sentimento» che non può non ricordare Poe, forse Tarchetti è stato ispirato anche da un racconto di Gautier, *Le Pied de momie* (1840), che egli ha peraltro compiutamente imitato nel suo *Un osso di morto* (1869). Anche nel *Pied de momie* è questione di un arto amputato – un piede – con cui ci si vuole ricongiungere; e anche qui compare una descrizione molto minuziosa dell'arto in oggetto, sebbene le ricercatezze e le preziosità parnassiane con le quali Gautier la ingioiella siano del tutto estranee alla prosa trasandata di *Storia di una gamba*. Le dita sono «sottili, delicate»; le unghie «perfette, pure e trasparenti come agate»; la pianta, «appena segnata da qualche striatura invisibile», pare non avere mai toccato altro che «le più fini stuoie di giunchi del Nilo» e «i più morbidi tappeti di pelle di pantera» [MA, 136-137]⁵⁹. Il piede, che appartiene alla mummia di Hermonthis, una principessa vissuta al tempo dell'antico Egitto, l'anonimo narratore lo ha comprato da un rigattiere per farne un fermacarte. Hermonthis appare nell'appartamento del narratore per riprenderselo e, ottenutone il permesso dal nuovo proprietario, lascia in cambio la figurina di smalto verde che porta al collo. A questo punto il narratore, in una specie di stato parasonnambolico, parte con Hermonthis per un viaggio in un mondo di sogno, tra montagne di granito rosa, portali scolpiti, obelischi, stele, pannelli di geroglifici e file interminabili di colonne mostruose. E al suo ritorno, stupito, trova sulla scrivania non il piede di Hermonthis bensì la figurina verde raffigurante Iside.

⁵⁹ [«fins, délicats»; «parfaits, purs et transparents comme des agates»; «à peine rayée de quelques hachures invisibles»; «les plus fines nattes de roseaux du Nil»; «les plus moelleux tapis de peaux de panthères»]

La figurina è un perfetto «oggetto mediatore», ossia un ente finzionale passato «da un piano di realtà all'altro» [Lugnani 1983b, 224]. Essa mette in comunicazione orizzonti spazio-temporali ontologicamente difforni – il sogno e la veglia – e ne afferma, con la sua assurda presenza, l'uguale realtà. L'«efficacia risolutiva» dell'«oggetto mediatore», ha scritto giustamente Lugnani, consiste nella sua «inerte oggettualità, nella sua testimonianza cosale, muta ma infalsificabile» [225]. Secondo Lugnani, quando l'orizzonte spazio-temporale d'arrivo è conforme a quello della letteratura realistico-naturalistica, come avviene nel *Pied de momie*, allora l'«oggetto mediatore non è più un restauratore d'ordine ma un grave elemento di disordine»; non è più un «meccanismo risolutivo ma anzi la macchina stessa dell'irrisolutezza e del dubbio» [227]. A ben vedere però, sebbene possa stupire e turbare il personaggio che ne fa esperienza, in quanto gli sembra inconciliabile con gli altri enti finzionali dell'orizzonte a cui appartiene, l'oggetto mediatore non può seminare «disordine» nel mondo rappresentato. Con il suo essere-presente, viceversa, l'oggetto mediatore afferma che piani ontologici ritenuti alternativi fanno parte di un'«immanenza omnicomprensiva», dove il non naturale o il soggettivo sono tanto reali quanto la natura stessa. Lugnani scrive che quando il protagonista del *Piede di mummia*, risvegliandosi, vede che uno degli oggetti che ha sognato «s'è materializzato [...] nella realtà quotidiana», il «racconto viene [...] perfettamente e definitivamente chiuso e, al tempo stesso, completamente e indefinitamente riaperto» [207]. Ma il ritrovamento dell'oggetto onirico nella realtà effettuale non libera forse da ogni incertezza ontologica? Non è forse una dichiarazione esplicita del fatto che l'orizzonte del reale non coincide con quello della letteratura realistico-naturalistica, con il quale inizialmente avremmo potuto credere di avere a che fare⁶⁰?

⁶⁰ Ho discusso più nel dettaglio la questione dell'oggetto mediatore in Puglia 2015, al quale mi permetto di rimandare.

Come la gamba di Eugenio M., il piede di Hermonthis è un oggetto bifronte, che associa a un «*dorso*» descrivibile nei minimi dettagli un «*rovescio*» onirico-spettrale. Ma mentre in Tarchetti tutto è giocato sulle impressioni soggettive, e il richiamo della gamba è una sorta di fantasma psichico che paralizza la volontà di Eugenio e lo conduce alla morte, qui ci troviamo in un mondo completamente diverso, dove il soprannaturale non solo viene evocato ma si rivela anche del tutto reale. L'aura del piede non è contraddistinta dalla cupezza, né suscita fissazioni inquiete e ossessive da parte del personaggio. Essa è invece raccontata con leggerezza umoristica, ed è dolce come il «sottile alito di profumo orientale» che accoglie il protagonista di ritorno nel suo ricco appartamento dopo una passeggiata e una cena tra amici [MA, 139]⁶¹. Nel *Piede di mummia*, come spesso in Gautier (si pensi alla *Pipe d'opium* del 1838 o al *Club des hachichins* del 1846), è l'ebbrezza provocata dalla droga a rendere ultrasensibili. Il narratore è annebbiato dal vino, e ben presto sprofonda in un sonno sfiorato dal «volo silenzioso» dei sogni.

Gli occhi della mia anima si aprirono e vidi la mia camera proprio com'era effettivamente; avrei potuto credermi sveglio, ma una vaga percezione mi diceva che dormivo e che stava per succedere qualcosa di strano. L'odore della mirra era aumentato d'intensità, e sentivo un leggero mal di testa che attribuivo a ragion veduta ai bicchieri di champagne che avevamo bevuto in onore degli dèi sconosciuti e dei nostri futuri successi. Guardavo nella camera con un sentimento d'attesa che nulla giustificava; i mobili erano perfettamente al loro posto, la lampada bruciava sulla consolle, dolcemente smorzata dal bianco-lattiginoso del suo globo di cristallo opacizzato; gli acquarelli luccicavano sotto il vetro di Boemia; le tende pendevano languidamente: tutto pareva addormentato e tranquillo. [139-140]⁶²

⁶¹ [«vague bouffée de parfum oriental»]

⁶² [«vol silencieux»; «Les yeux de mon âme s'ouvrirent, et je vis ma chambre telle qu'elle était effectivement: j'aurais pu me croire éveillé, mais une vague perception me disait que je dormais et qu'il allait se passer quelque

A un tratto la pacifica atmosfera del lussuoso interno domestico sembra animarsi. Il legno scricchiola, il ciocco sepolto sotto la cenere sprizza un «getto di gas azzurro», i dischi degli attaccapanni sembrano «occhi di metallo attenti come me», dice il narratore, «a quello che *sta* per succedere» [*ibidem*]⁶³. Il piede comincia a sobbalzare, le tende si scostano, ed Hermonthis si fa avanti attraverso di esse nella camera del narratore. A questo punto il piede, che ha fatto da tramite tra natura e soprannatura, passa in secondo piano, ma non prima che Hermonthis abbia ricevuto il permesso di riprenderselo. Una volta apparsa, in effetti, la principessa non può fare altro che sospirare e rammaricarsi di non avere le «cinque monete d'oro» necessarie a rimborsare al nuovo proprietario il prezzo d'acquisto [143]⁶⁴; ed è significativo che Hermonthis non possa ricongiungersi con il suo piede, se non dietro pagamento, senza che il narratore vi abbia consentito, come se il diritto di proprietà ottenuto tramite il denaro fosse superiore al potere di una mummia che ha attraversato i millenni.

Che il catalizzatore dell'apparizione soprannaturale sia una merce comprata in negozio è, d'altronde, altrettanto significativo. Il racconto esordisce proprio con la descrizione di uno di quegli «antri misteriosi» che sono le botteghe dei «mercanti di curiosità», i quali hanno qualcosa «della bottega del ferrivecchi, del magazzino del tappezziere, del laboratorio dell'alchimista e dello studio del pittore». Si tratta di negozi, precisa

chose de bizarre. L'odeur de la myrrhe avait augmenté d'intensité, et je sentais un léger mal de tête que j'attribuais fort raisonnablement à quelques verres de vin de Champagne que nous avions bus aux dieux inconnus et à nos succès futurs. Je regardais dans ma chambre avec un sentiment d'attente que rien ne justifiait; les meubles étaient parfaitement en place, la lampe brûlait sur la console, doucement estompée par la blancheur laiteuse de son globe de cristal dépoli; les aquarelles miroitaient sous leur verre de Bohême; les rideaux pendaient languissamment: tout avait l'air endormi et tranquille»]

⁶³ [«jet de gaz bleu»; «des yeux de métal attentifs comme moi aux choses qui allaient se passer»]

⁶⁴ [«cinq pièces d'or»]

ironicamente il raffinato narratore, che sono diventati numerosissimi «da quando va di moda comprare mobili antichi, e l'ultimo agente di cambio si crede obbligato ad avere la sua *chambre médiévale*».

Il negozio del mio mercante di *bric-à-brac* era una vera babilonia; sembrava che tutti i secoli e tutti i paesi vi si fossero dati appuntamento; una lampada etrusca di terra rossa era posata su un armadio di Boule [sic], dai pannelli d'ebano austeramente decorati con filamenti di rame; una *duchesse* Luigi XV allungava con noncuranza i suoi piedi di cerbiatta sotto uno spesso tavolo Luigi XIII, dalle pesanti spirali di legno di quercia, dove erano scolpiti fogliami e chimere aggrovigliati. Un'armatura damaschinata di Milano faceva scintillare in un angolo il ventre a strisce della corazza; amorini e ninfe di maiolica, grottesche statuette cinesi, vasi di porcellana verde e *craquelé*, tazze di Sassonia e di vecchia Sèvres ingombravano scaffali e angoliere. Sui ripiani dentellati delle credenze, gli immensi piatti giapponesi, dai disegni rossi e blu e le filettature d'oro, brillavano di fianco agli smalti di Bernard Palissy, raffiguranti bisce, rane e lucertole in rilievo. Dagli armadi sventrati sfuggivano cascate di stoffe satinatate d'argento, onde di broccato punteggiate di grani luminosi per effetto di un obliquo raggio di sole; ritratti di tutte le epoche sorridevano attraverso la vernice ingiallita in cornici più o meno sbiadite. [133-134]⁶⁵

⁶⁵ [«antres mystérieux»; «marchands de curiosités»; «de la boutique du ferrailleur, du magasin du tapissier, du laboratoire de l'alchimiste et de l'atelier du peintre»; «depuis qu'il est de mode d'acheter des meubles anciens, et que le moindre agent de change se croit obligé d'avoir sa *chambre moyen âge*»; «Le magasin de mon marchand de bric-à-brac était un véritable Capharnaüm; tous les siècles et tous les pays semblaient s'y être donné rendez-vous; une lampe étrusque de terre rouge posait sur une armoire de Boule, aux panneaux d'ébène sévèrement rayés de filaments de cuivre; une duchesse du temps de Louis XV allongeait nonchalamment ses pieds de biche sous une épaisse table du règne de Louis XIII, aux lourdes spirales de bois de chêne, aux sculptures entremêlées de feuillages et de chimères. Une armure damasquinée de Milan faisait miroiter dans un coin le ventre rubané de sa cuirasse; des amours et des nymphes de biscuit, des magots de la Chine, des cornets de céladon et de craquelé, des tasses de Saxe et de vieux Sèvres encombraient les étagères et les encoignures. Sur les tablettes denticulées des dressoirs, rayonnaient d'immenses plats du Japon, aux dessins rouges et bleus, relevés de

Nel negozio di curiosità le distanze storiche e spaziali, così come la separazione tra organico e inorganico, tra autentico e contraffatto, sembrano svanire. Soprattutto, l'accozzaglia di merci condensa in immagine il superamento dell'irreversibilità del tempo. Come in *Arria Marcella* (1852), nel *Piede di mummia* il passato non resta passato, ma continua a sopravvivere nel presente attraverso gli oggetti. In *Arria Marcella* è l'ostinata contemplazione di un pezzo da museo – un frammento di «cenere nera coagulata» che reca l'impronta di un seno e un fianco femminili [167]⁶⁶ – a riportare in vita, probabilmente in modo allucinatorio, la splendida patrizia pompeiana del titolo, sepolta dall'eruzione del 79 d.C. Nel *Piede di mummia*, invece, non c'è bisogno di alcun intervento umano per risvegliare la vita sopita nella merce, tranne, forse, l'acquisto. A dire il vero già in negozio la merce gautieriana sembra vibrare di una flebile animazione latente, a immagine della poltrona che allunga «i suoi piedi di cerbiatta», e che già fa pensare al celebre tavolo danzante marxiano. Nella penombra polverosa del negozio di curiosità, la merce di Gautier appare tangibilmente avviluppata, direbbe Marx, in un «mistico manto di nebbie» che la rende enigmatica, «sensibilmente soprasensibile» [1996, 82, 76, 77].

Il negozio del *Piede di mummia* riproduce in miniatura, con precisione di dettagli, quello in cui Raphaël de Valentin, nel balzachiano *La Peau de chagrin* (1831), ha trovato il talismano soprannaturale che gli ha cambiato la vita. Si tratta di un pezzo di pelle di onagro che porta impresse delle misteriose parole in sanscrito e che proietta, «in seno alla profonda oscurità» che regna nel negozio, «raggi così luminosi» da sembrare

hachures d'or, côte à côte avec des émaux de Bernard Palissy, représentant des couleuvres, des grenouilles et des lézards en relief. Des armoires éentrées s'échappaient des cascades de lampas glacé d'argent, des flots de brocartelle criblée de grains lumineux par un oblique rayon de soleil; des portraits de toutes les époques souriaient à travers leur vernis jaune dans des cadres plus ou moins fanés]

⁶⁶ [«cendre noire coagulée»]

quelli «di una piccola cometa» [Balzac 1831, 85]⁶⁷. Il possesso del talismano non soltanto risolveva Raphaël de Valentin dalla condizione miserevole e disperata in cui è precipitato, ma lo innalza in una dimensione sovrumana, che però gli consuma la vita. Nella metropoli parigina, il soprannaturale si è rifugiato tra i fondi di magazzino di un negozio d'antichità, il cui proprietario, tanto nel *Piede di mummia* quanto nella *Pelle di zigri-no*, è un vecchio commerciante dai tratti ebraici e dagli occhi luminosi e vivissimi, che ricordano quelli di Melmoth l'errante⁶⁸. Proprio come Melmoth, d'altronde, l'ultracentenario antiquario balzachiano ha attraversato il tempo e lo spazio: «Ho visto il mondo intero», dice, «i miei piedi hanno calpestato le più alte montagne dell'Asia e dell'America, ho imparato ogni linguaggio umano, e ho vissuto sotto ogni regime» [89]⁶⁹. Il vecchio ebreo, che è depositario di beni e cognizioni esoteriche ed è iniziato ai segreti della merce, somiglia, più che a un commerciante, allo stregonesco sacerdote di un culto decaduto.

Nel racconto di Gautier, il mercante dalle «pupille fosforescenti» pronuncia sommessamente frasi allusive, che tradiscono la sua conoscenza della vera natura del piede di Hermonthis: «Chi avesse detto al vecchio Faraone che il piede della sua adorata figlia sarebbe servito come fermacarte lo avrebbe proprio stupito, al tempo in cui faceva scavare una montagna di granito per metterci il triplice feretro dipinto e dorato, tutto coperto di geroglifici e di belle raffigurazioni del giudi-

⁶⁷ [«au sein de la profonde obscurité»; «des rayons si lumineux»; «d'une petite comète»]

⁶⁸ Balzac, che fu peraltro autore di un *Melmoth réconcilié* (1835), era un grande ammiratore di *Melmoth l'errante* (1820), tanto da ritenere il romanzo di Charles Robert Maturin «non meno potente del *Faust* di Goethe» [Satiat 1996, 27]. [«pas moins puissant que le *Faust* de Goethe»]

⁶⁹ Nella figura dell'antiquario balzachiano, com'è stato notato [cfr. Crampton 1966], ci sono alcuni elementi che fanno pensare anche a un altro personaggio del *Melmoth* di Maturin: l'ebreo Adonia. [«[...] j'ai vu le monde entier. Mes pieds ont foulé les plus hautes montagnes de l'Asie et de l'Amérique, j'ai appris tous les langages humains, et j'ai vécu sous tous les régimes»]

zio delle anime» [*MA*, 138, 137]⁷⁰. Invece il parigino altolocalo, tutto assorto in preoccupazioni mondane, non scorge neppure l'ombra della profanazione nel proposito di trasformare in fermacarte un oggetto che dovrebbe essere tributario di culto. E non è affatto un caso che egli trovi «meravigliosamente adatti all'uso, così poco divino, di tenere fermi giornali e lettere» anche dei «piccoli idoli indù o cinesi [...], incarnazione di Brahma o di Visnù», oltre che un «piccolo feticcio messicano davvero orrendo, rappresentante al naturale il dio Witziliputzili» [135-136]⁷¹.

A dispetto della spregiudicatezza dell'incredulo compratore, nell'oggetto di culto trasformato in merce, e perciò predisposto a ogni sorta di rifunzionalizzazione, qualcosa rimane della sua esistenza passata: un potere soprannaturale che è sepolto nell'oggetto, ma che può inaspettatamente riemergere. Come Balzac, ma con un'ironia dissacrante che pure non sfocia in una critica della mercificazione moderna, Gautier sviluppa una sorta di mistica della merce. Per Gautier, prima che per Marx, nella merce c'è un segreto. Però la vita sommersa che si agita nella merce non è affatto quella dei suoi effettivi produttori, visto che la produzione della merce, in Gautier come in Hoffmann, si perde nelle brume della magia. No, la latente animazione della merce risiede proprio in ciò che, nella teoria marxiana, mistifica i reali rapporti sociali tra le persone. Si tratta cioè di una rovina feticistico-culturale, che malgrado la distruzione continua spettralmente a sopravvivere, perduta tra la paccottiglia. Se in Marx il «carattere mistico» della merce è

⁷⁰ [«prunelles phosphoriques»; «[...] qui aurait dit au vieux Pharaon que le pied de sa fille adorée servirait de serre-papier l'aurait bien surpris, lorsqu'il faisait creuser une montagne de granit pour y mettre le triple cercueil peint et doré, tout couvert d'hiéroglyphes avec de belles peintures du jugement des âmes»]

⁷¹ [«merveilleusement propre à cet usage, assez peu divin, de tenir en place des journaux et des lettres»; «petites idoles indoues ou chinoises [...], incarnation de Brahma ou de Wishnou»; «petit fétiche mexicain fort abominable, représentant au naturel le dieu Witziliputzili»]

solo una «forma fantasmagorica» [1996, 77], ovvero l'effetto di un gioco ottico che fa apparire cose e persone in una prospettiva rovesciata, in Gautier esso coincide con un'effettiva vitalità soprannaturale, che riposa in seno alla merce e può d'improvviso risvegliarsi sotto gli occhi di chi entra in suo possesso. E così, in quei templi profani che sono i negozi di curiosità, il moderno cittadino metropolitano, scettico, *desœuvré* e facoltoso, può ancora sperare di assistere al prodigio d'una rivelazione.

3.6 *Il mistero della reliquia vendicativa*

Altrettanto facoltoso e «sfaccendato» («inoccupé») è Hugues Viane, il protagonista di *Bruges-la-Morte* (1892) [BM, 52]. Il romanzo è simbolistico, e però in esso l'influenza del fantastico è distintamente percepibile, non da ultimo a causa delle formule di pathos e delle strutture spazio-temporali che Georges Rodenbach mette in opera. Non mancano, in effetti, né contemplazioni ossessive dell'oggetto né arresti temporali e collassi centripeti dell'azione. Come accade in *Véra* di Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1874), Hugues Viane ha conservato tutti gli oggetti appartenuti alla moglie defunta, e se ne prende cura con gelosa sollecitudine. Tra le reliquie della casa-tempio – un cuscino, un pianoforte, dei ritratti, una cortina che aveva fatto lei stessa, i sofà dove si era seduta e che portano impressa la forma del suo corpo – la più importante è una lunga treccia di capelli biondi, che Hughes ha fatto porre in una scatola di cristallo per poterla «vedere senza posa» [61]⁷².

La chioma occupa una posizione assolutamente centrale nel romanzo. Non solo è il cuore del grande appartamento di quai du Rosaire, ma lo è anche dell'intera città, perché venerando la treccia di capelli biondi il protagonista può entrare in risonanza con la *Stimmung* di Bruges, in una «penetrazione

⁷² [«voir sans cesse»]

reciproca dell'anima e delle cose» [193]⁷³. In *Bruges-la-Morte*, in effetti, mondo interiore e mondo esterno debordano l'uno nell'altro. Bruges non è affatto l'inerte scenografia sullo sfondo della quale il dramma si consuma, bensì un «personaggio essenziale» del romanzo, che influenza le azioni e i sentimenti di Hugues [49]⁷⁴. Costui, d'altro canto, vi si è trasferito proprio per smorzare con il grigiore delle sue strade deserte l'inconsolabile tristezza che lo affligge, e che una città vivace gli avrebbe fatto sentire più crudamente. Ma se Bruges, la città morta, rende più sopportabile il lutto di Hugues accordandosi con il suo stato d'animo («ogni città è uno stato d'animo», scrive Rodenbach [193]⁷⁵), basta che un sentimento diverso dal cordoglio sorga in lui perché essa diventi ostile, quasi malevola. Il correlato della condanna morale da parte della città è rappresentato in particolare dalle torri campanarie, che orientano lo spazio urbano e sono quasi onnipresenti nelle numerose tavole fotografiche con le quali Rodenbach ha voluto ornare il romanzo⁷⁶. Con le torri campanarie, che s'innalzano verso dio con fede incrollabile, la chioma sembra comunicare segretamente. E così, quando Hugues comincia a trascurarla, e la polvere prende ad accumularsi sulla sua scatola di cristallo, egli sente che il «peso dell'ombra delle torri» è diventato per lui «troppo pesante» da sopportare [230]⁷⁷.

Al di là della sua centralità simbolica, la chioma è il cardine della struttura romanzesca, dal momento che il colore dei capelli è l'unico tratto somatico che distingue la morta dalla sua sosia: una danzatrice di nome Jane Scott. Non appena Hugues la vede, ne rimane irretito, anche perché proietta sulla fisionomia della ragazza l'immagine della moglie perduta – un

⁷³ [«Pénétration réciproque de l'âme et des choses»]

⁷⁴ [«personnage essentiel»]

⁷⁵ [«Toute cité est un état d'âme»]

⁷⁶ L'immagine del campanile ha un ruolo centrale anche in *Là-bas* di Joris-Karl Huysmans (1891).

⁷⁷ [«le poids de l'ombre des tours était trop lourd»]

po' come avviene in *Une ressemblance* di Luigi Gualdo (1874) o come farà Norbert Hanold con Zoe nella *Gradiva* di Jensen. Hugues e Jane cominciano a frequentarsi, ed è il nuovo *flirt* che fa erompere la riprovazione di quella sorta di Super-io che giudica il protagonista dall'alto dei campanili di Bruges, sui quali le tentazioni diaboliche non hanno presa. «Il Maligno ha esaurito le sue frecce contro di noi», paiono dire i campanili, che con la loro irremovibile fermezza si fanno scherno del «miserevole amore» a cui Hugues ha ceduto [189]⁷⁸. Hugues, che si sente in colpa perché crede di tradire l'estinta, comincia inoltre ad avere paura della «solitudine della sua dimora», dove gli oggetti-ricordo dei quali si è circondato moltiplicano attorno a lui «come una fissità d'occhi» [188]⁷⁹. Ma se egli sente pesare su di sé uno sguardo bieco e intimidatorio, anche la chioma è interessata da un'innaturale trasformazione. Essa gli appare, cioè, sempre più funerea, diventando il referente ambiguo, spettrale eppure concreto, di determinazioni contrastanti. Alla rassicurante impressione che essa sia ancora animata si somma lo sconcerto per la sua patente inorganicità; all'influsso vivificante e consolatorio, che la chioma spandeva su chi era capace di coglierne il «Mistero», s'aggiunge l'avversione mortifera nei confronti di Jane, colpevole di aver profanato il cerchio sacro tracciato invisibilmente attorno a essa.

Quel che Hughes voleva [...] sorvegliare e preservare da ogni urto [...] – un incidente gli avrebbe spezzato tutta l'anima – [era] il tesoro custodito di quella chioma integrale che egli non aveva voluto rinchiudere in qualche cassetto di comò o in qualche cofanetto buio – sarebbe stato come mettere la chioma in una tomba! – preferendo, poiché era sempre viva, essa, e d'un oro senza tempo, lasciarla distesa e visibile come la porzione d'immortalità del suo amore! [58, 61]⁸⁰

⁷⁸ [«le Malin a épuisé ses flèches contre nous»; «misérable amour»]

⁷⁹ [«solitude de sa demeure»; «comme une fixité d'yeux»]

⁸⁰ [«[...] ce que Hughes voulait [...] surveiller et garder de tout heurt [...] – un accident à cela lui aurait brisé toute l'âme – [c'était] le trésor conservé de cette chevelure intégrale qu'il n'avait point voulu enfermer dans

La seconda faccia della chioma, che si rivela solo in seguito all'entrata in scena di Jane, non è per nulla così vivace e luminosa. Le due facce sono anzi tanto in contrasto quanto il giorno e la notte. Le dorate irradiazioni scompaiono, lasciando campo libero a un sonno cadaverico che turba Hugues, e che Rodenbach, smentendo a bella posta la descrizione precedente, esprime in questi termini:

Ogni mattina [...], [Hughes] contemplava il cofanetto di cristallo dove la chioma della morta, sempre visibile, riposava [«reposait» («riposava») sostituisce «irradiait» («irradiava»), che è stato depennato dal manoscritto]. Ma era già tanto se ne sollevava il coperchio. Non avrebbe osato prenderla né intrecciare le sue dita con essa. Era sacra quella chioma! era la cosa stessa della morta [c'était la chose même de la morte], che era scampata alla tomba per dormire d'un sonno migliore in quel feretro di vetro. Ma essa era morta comunque, poiché era d'un morto, e non bisognava mai toccarla. Doveva bastare guardarla, saperla intatta, assicurarsi che era sempre presente, quella chioma, donde dipendeva forse la vita della casa. [141]⁸¹

La chioma è certamente un simbolo dell'immortalità dell'amore. Però essa è anche una strana reliquia che non simboleggia alcunché, in quanto si pone al di là della dimensione simbolica. Uno dei temi principali del romanzo è il miste-

quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur – ç'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau! – aimant mieux, puisqu'elle était toujours vivante, elle, et d'un or sans âge, la laisser étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour!»]

⁸¹ [«Chaque matin [...], il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. Mais à peine s'il en levait le couvercle. Il n'aurait pas osé la prendre ni tresser ses doigts avec elle. C'était sacré, cette chevelure! c'était la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre. Mais cela était mort quand même, puisque c'était d'un mort, et il fallait n'y jamais toucher. Il devait suffire de la regarder, de la savoir intacte, de s'assurer qu'elle était toujours présente, cette chevelure, d'où dépendait peut-être la vie de la maison»]

ro della transustanziazione. Le allusioni a essa sono insistenti, e non è un caso che l'apice drammatico della vicenda (l'assassinio di Jane da parte di Hughes) venga raggiunto allorché, lungo quai du Rosaire, sfila in processione il Reliquiario del Santo Sangue. Alla forza sublimante della transustanziazione si oppone quella «diabolica» («diabolique») della somiglianza [98], che allontana dall'oggetto di culto e fa sprofondare lo spirito negli abissi della carne. In *Bruges-la-Morte*, per la verità, il potere della somiglianza non è solo diabolico, ma anche «indefinibile» («indéfinissable») e ambivalente [127]. Da un lato è il veicolo della tentazione della carne e distoglie dall'innalzamento spirituale che è assicurato dal culto della chioma; dall'altro lato coincide con una sorta di sentimento poetico che unisce «attraverso mille tenui legami le cose tra loro» e fa entrare in risonanza l'anima di Hughes e le «torri inconsolabili» [129]⁸². Comunque, contro lo scivolamento simbolico-metaforico della somiglianza, la chioma è caratterizzata, oltre che dalla sineddoche, da quella paradossale identità tra simboleggiante e simboleggiato, tra segno e oggetto, che è il nucleo del mistero della transustanziazione. Come il vino consacrato è il sangue di Cristo, così la chioma non solo appartiene alla morta ma è «la chose même de la morte»: un'espressione insolita, che, pur significando piuttosto chiaramente che la chioma è la quintessenza della morta, sembra alludere, con la sua stranezza, all'irrazionale dogmaticità di una simile concezione. Perciò, benché la chioma sembri stare per qualcos'altro, funzionando come un simbolo dell'immortalità dell'amore, essa rimanda anche a se medesima, o meglio alla propria consustanzialità con la morta. Essa è un segno, sì, ma è anche la «cosa stessa» che il segno significa, ponendosi, per questa via, al di qua del rapporto di significazione, nella dimensione irrazionale del credo. Solo nell'ambito di questa dimensione, dove la chioma non è un simbolo ma piuttosto una singolare

⁸² [«par mille liens tenus les choses entre elles»; «des tours inconsolables»]

reliquia, essa acquisisce un senso che trionfa sul paradosso del suo essere al contempo viva e morta. Anzi, il suo valore di reliquia sta proprio nel superamento di questo paradosso, se è vero che, come ha scritto Pierre Fédida in un saggio dove *Bruges-la-Morte* è ampiamente citato, il valore di reliquia di un oggetto si decide «nel gioco di sensi introdotto tra i contrari». Per Fédida, cioè, la reliquia trae il suo senso di reliquia, come pure «il suo potere», dal «possibile rovesciamento della significazione dell'oggetto nella sua significazione contraria» [1970, 251]. La chioma è però una reliquia eccezionale, unica, giacché nel culto privato di Hugues essa è sospesa tra il rapporto di significazione, presupposto da una normale reliquia, e l'identificazione con la cosa significata, che è propria dell'ostia consacrata⁸³.

Siccome la chioma-reliquia, viva e morta insieme, è sostanziale alla defunta (la chioma è «ancora Lei», scrive senza mezzi termini Rodenbach [*BM*, 61]⁸⁴), allora anche costei deve essere, nella prospettiva del devoto, ugualmente sospesa tra vita e morte. Venerando la chioma, Hugues impedisce il completo trapasso della moglie, e quindi si preclude la completa elaborazione del lutto. Pur assente, la donna resta con lui. Ma essa non è né uno spettro vero e proprio né un fantasma completamente psichico. In *Bruges-la-Morte*, il fantasma da un lato è fuso con un oggetto al contempo vivo e morto, dall'altro lato è un'atmosfera che si espande fino a compenetrare le strade deserte della città e a fondersi con l'ombra delle torri.

A questa *Stimmung* fantasmatica che emana dalla chioma Hugues non può in alcun modo resistere. Quando esplode tutta la sua paradossale vitalità cadaverica, diventando «vendicativa», la chioma s'impadronisce di lui come la «fiamma» di un'«improvvisa frenesia». Ed è in preda a questa «frenesia» che Hugues uccide la sosia che non ha compreso il «Mistero»

⁸³ Per una succinta esposizione delle differenze sussistenti tra reliquia, immagine sacra e ostia, si veda Wirth 2005. Il saggio di Jean Wirth è apparso anche in italiano su *Locus Solus*, 5 (2007): 19-33.

⁸⁴ [«cette chevelure [...] était encore Elle»]

dell'identità tra la morta e la sua reliquia [269-270]⁸⁵. Il potere della rassomiglianza viene così sconfitto da quello dell'identificazione, e il corpo esanime di Jane, che è stata strangolata con la treccia di capelli biondi, diventa stranamente uguale, per Hugues, al «fantasma» («fantôme») della moglie estinta. «Le due donne», scrive Rodenbach, «si erano identificate in una sola» [*ibidem*]⁸⁶.

Sebbene la chioma di *Bruges-la-Morte*, proprio come il feticcio marxiano e freudiano, sia un segno fattosi cosa, essa non è interpretabile come un oggetto-feticcio. E ciò soprattutto perché, a differenza dell'oggetto-feticcio, essa non nasconde affatto il suo significato, ma con esso s'identifica⁸⁷. C'è sicuramente della *Verleugnung* nell'atteggiamento di Hugues, visto che egli si mantiene nel diniego della morte della moglie pur essendone assolutamente consapevole. Però, lasciando da parte le ben note implicazioni sessuali presenti in Freud, la chioma non funziona come un mero sostituto della donna; è invece depositaria di un «Mistero» che esula tanto dai meccanismi sostitutivi quanto dalla sfera psichica medesima. In virtù del «Mistero» che contraddistingue la sua anomala sacralità, essa è persino superiore a una semplice reliquia. La chioma è una reliquia, ma è anche, in modo quanto mai arcano, concretamente consustanziale al fantasma della moglie di Hugues. Proprio come lo è il cadavere di Jane, che la chioma vendicativa, uccidendo, ha identificato a se stessa.

In *Bruges-la-Morte* la treccia diventa uno «strumento di morte» («instrument de mort») anche per punire lo sguardo blasfemo con cui Jane – che mira ad accaparrarsi la grossa fortuna del suo amante – soppesa il valore di scambio dell'arredamento, dei gioielli, delle argenterie, di quegli oggetti-ricordo che per Hugues sono sacri [270]. La spettralità della chioma si

⁸⁵ [«vindicative»; «flamme»; «soudaine frénésie»]

⁸⁶ [«Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule»]

⁸⁷ Sui feticci marxiano e freudiano, intesi come segni diventati cose e occultanti il significato a cui rinviano, vedi Iacono 1985 [170 sgg.].

presenta cioè decisamente in contrasto con la spettralità della merce. Quantunque Rodenbach sembri rifiutare la mercificazione in nome della sacralità, tuttavia, tale rifiuto è accompagnato in lui da un desiderio di compenetrazione con gli oggetti profani; un desiderio ambiguo, che si manifesta specialmente nel suo *La Vie des chambres* (1891), dove gli oggetti d'arredamento sono percorsi da una sottile animazione. Nella *Vie des chambres*, pare che le *commodities* abbiano chissà come catturato l'aura dell'oggetto di culto, e vi sia una sorta d'ibridazione di sentimento del sacro e feticismo della merce. Rodenbach, in definitiva, sembra guardare all'appropriazione dell'aspetto culturale delle cose da parte della merce con un misto di volontà e terrore. Come se, cosciente della crisi irreversibile del paradigma religioso, egli temesse e anelasse al sorgere di un nuovo incantamento del mondo.

3.7 *Dentro la merce*

La Chevelure, un racconto di Maupassant del 1884, è senz'altro, insieme a *Un hémisphère dans une chevelure* di Baudelaire (1869), il principale modello di *Bruges-la-Morte*. Le somiglianze tra i due testi sono notevoli. L'oggetto cardine della *Chevelure*, per cominciare, è proprio una treccia di capelli biondi: «la sola parte vivente» che un amante affranto per la morte dell'amata ha potuto salvare dalla putrefazione della carne [CCF, 313]⁸⁸. Il protagonista ha l'impressione che la chioma lo agiti, «come se al suo interno [dedans] qualcosa dell'anima fosse rimasto nascosto»; e la sente «animata», quasi si trattasse di un «essere vivente» [314, 316, 315]⁸⁹. Come Hugues Viane, inoltre, egli è ripiegato sul passato («il passato m'attira,

⁸⁸ [«la seule partie vivante»]

⁸⁹ [«comme si quelque chose de l'âme fût resté caché dedans»; «animée»; «être vivant»]

il presente mi terrorizza perché l'avvenire è la morte», dichiara fermamente [311]⁹⁰) e lo adora attraverso gli oggetti. Ma se la devozione di Hugues trabocca di sentimento sacrale, quella dell'anonimo protagonista maupassantiano freme di desiderio carnale; un desiderio che peraltro, in modo allucinatorio o meno, trova un appagamento abbastanza durevole. Ai consueti rituali compulsivi di osservazioni obbligatorie e distacchi impossibili, si aggiungono accarezzamenti e palpazioni che snervano il protagonista «fino al malessere». Per mesi egli sente il «bisogno imperioso» di rinchiudersi da solo con la chioma, «per sentirla sulla pelle, per affondarci dentro le labbra, per baciarla, morderla»; finché una notte la morta non ritorna dall'oltretomba (o perlomeno così sembra al protagonista), ed egli ha con lei, in un'«estasi sovrumana», ripetuti amplessi [315, 316]⁹¹.

Tutto considerato, la chioma maupassantiana somiglia ben più a un feticcio, soprattutto nel senso psicoanalitico del termine, che non a una reliquia, come pure lo scrittore la chiama. Ma l'impetuosa progressione del desiderio perverso, che si conclude con l'internamento del protagonista in una casa di cura, s'innesta sull'attrazione irresistibile che le merci esercitano su di lui. Prima di essere internato, il «pazzo» delle cui memorie veniamo a conoscenza viveva nella più lieta agiatezza. Gli piaceva circondarsi di «mobili antichi» e «vecchi oggetti», e spesso pensava «alle mani sconosciute che avevano palpato queste cose, agli occhi che le avevano ammirate, ai cuori che le avevano amate» [308, 311]⁹². La sua morbosa affezione per le

⁹⁰ [«Le passé m'attire, le présent m'effraye, parce que l'avenir c'est la mort»]

⁹¹ [«jusqu'au malaise»; «besoin impérieux»; «pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre»; «ravisement surhumain»]

⁹² [«fou»; «meubles anciens»; «vieux objets»; «aux mains inconnues qui avaient palpé ces choses, aux yeux qui les avaient admirées, aux cœurs qui les avaient aimées»]

cose si nutre d'un rammarico dolce e ardente. Egli è «posseduto [possédé] dal desiderio per le donne di un tempo»; un desiderio che si riversa su ciò che è stato di loro proprietà e lo sprofonda in contemplazioni prolungate e ossessive.

Restavo spesso ore, ore e ore a guardare un piccolo orologio da tasca del secolo scorso. Era così grazioso, così carino, con il suo smalto e il suo oro cesellato. E funzionava ancora come nel giorno in cui una donna lo aveva comprato nella smania di possedere [posséder] il fine gioiello. Non aveva smesso di palpitare, di vivere della sua vita meccanica, e, dopo un secolo, continuava sempre a ticchettare regolarmente. Chi dunque l'aveva portato per prima sul suo seno, nel tepore delle stoffe, mentre il cuore dell'orologio batteva contro il cuore della donna? [*Ibidem*]⁹³

In Maupassant, ancora più che in Hoffmann e in Gautier, femminizzazione della merce e reificazione della donna s'aggravano in modo inestricabile⁹⁴. Il protagonista della *Chevelure* si strugge per donne morte attraverso oggetti che sente palpitare d'animazione, ma non prova che indifferenza per le donne viventi, una volta che le ha possedute («après la possession») [308]. Ai suoi occhi, la seduzione femminile è catturata da cose che debordano nella dimensione del vivente.

Qualcosa di simile avviene anche in *Qui sait?* (1890). Qui però il femminile è completamente assorbito dagli oggetti, anche perché il protagonista è dominato dalla «necessità irresi-

⁹³ [«possédé par le désir des femmes d'autrefois»; «Je restais souvent pendant des heures, des heures et des heures, à regarder une petite montre du siècle dernier. Elle était si mignonne, si jolie, avec son émail et son or ciselé. Et elle marchait encore comme au jour où une femme l'avait achetée dans le ravissement de posséder ce fin bijou. Elle n'avait point cessé de palpiter, de vivre sa vie de mécanique, et elle continuait toujours son tic-tac régulier, depuis un siècle passé. Qui donc l'avait portée la première sur son sein dans la tiédeur des étoffes, le cœur de la montre battant contre le cœur de la femme?»]

⁹⁴ Analogamente, in Arrigo Boito, la reificazione di individui razzializzati s'interseca con la razzializzazione di oggetti che, come l'alfiere nero, si ribellano alla condizione oggettuale.

stibile» di essere solo. «Amo così tanto essere solo», dice, «che non posso nemmeno sopportare la vicinanza di altri esseri che dormano sotto il mio tetto» [716]⁹⁵. Gli altri lo «stancano», lo «annoiano», lo «infastidiscono», dimodoché egli si è molto affezionato «agli oggetti inanimati, che prendono, per *lui*, un'importanza di creature viventi». La sua casa è un «mondo» dove conduce «una vita solitaria e attiva in mezzo alle cose, ai mobili, ai ninnoli familiari, simpatici ai *suo*i occhi come dei volti». «A poco a poco l'avevo riempita [di questi oggetti], l'avevo adornata, e dentro mi sentivo contento, soddisfatto, felice come tra le braccia di un'amabile donna le cui carezze quotidiane sono divenute un calmo e dolce bisogno» [716-717]⁹⁶.

Sebbene il morboso attaccamento per gli oggetti che fa fremere il protagonista della *Chevelure* sia sostituito in *Qui sait?* da un'affezione quieta e soddisfatta, entrambi i personaggi sentono pulsare le loro cose di una vitalità dalle tinte femminee. In *Qui sait?*, tuttavia, l'animazione degli oggetti non rimane latente, confinata nella prospettiva di un individuo isolato. Essa si traduce in una ribellione fisica, degna delle illustrazioni di un Grandville o del James Ensor del *Meuble hanté* (1888). Nella loro «misteriosa sommossa» [719]⁹⁷, i mobili si liberano dell'amabilità femminile e sprigionano una fantasmagorica energia animalesca. Fuggendo dalla casa del protagonista, i divani si trascinano come coccodrilli, le sedie saltano come capre, gli sgabelli trottano come conigli, il pianoforte a coda galoppa come un cavallo. Dopo qualche tempo, mentre

⁹⁵ [«nécessité irrésistible»; «J'aime tant être seul que je ne puis même supporter le voisinage d'autres êtres dormant sous mon toit»]

⁹⁶ [«les autres [...] lassent, ennuiant, gênent»; «aux objets inanimés, qui prennent, pour moi, une importance d'êtres»; «monde»; «une vie solitaire et active, au milieu de choses, de meubles, de bibelots familiers, sympathiques à mes yeux comme des visages»; «Je l'en avais empli peu à peu, je l'en avais parée, et je me sentais dedans, content, satisfait, bienheureux comme entre les bras d'une femme aimable dont la caresse accoutumée est devenue un calme et doux besoin»]

⁹⁷ [«émeute mystérieuse»]

sta bighellonando di bottega in bottega per le vie di Rouen, il protagonista li ritroverà nel negozio di un bizzarro antiquario dagli occhi «impercettibili», grasso come un «ripugnante fenomeno da baraccone» [725]⁹⁸. L'antiquario-stregone scomparirà nel nulla, e il protagonista, terrorizzato da quella strana figura, si farà internare per sfuggirgli.

Tanto nella *Chevelure* quanto in *Qui sait?* sono gli altri a essere responsabili della disgrazia dell'individuo, che nell'isolamento dell'intimità domestica, circondato da un gran numero di oggetti, si sente felice e appagato⁹⁹. In nessun momento il protagonista di *Qui sait?* pensa che i suoi mobili animati abbiano tradito il suo affetto, ma ascrive senza esitazione all'antiquario la responsabilità della loro fuga. Similmente, allorché la chioffa viene portata a spasso per le vie della città come un'amata, è solo per iniziativa della società che l'estatico idillio del suo amante viene interrotto. In entrambi i racconti, mondo sociale e mondo delle cose sono posti in netta contrapposizione; e l'interno domestico, confortevolmente popolato di oggetti, assume l'aspetto di un guscio protettivo, che finisce però per spaccarsi¹⁰⁰.

Michel Serres ha scritto che racconti come *Qui sait?* e *La Chevelure*, oltre che *La Vénus d'Ille* di Mérimée, sono «potenti anamnesi, in un'epoca in cui gli oggetti crescevano vertiginosamente». Intendendo dire con ciò che tali racconti, «in un clima di sogno, di angoscia e di follia fantastica», sono una risposta alla questione del feticismo primario, sollevata dalla marxiana «immensa raccolta di merci» [Serres 1987, 168-169]¹⁰¹.

⁹⁸ [«imperceptibles»; «hideux phénomène»]

⁹⁹ È probabile che su Maupassant abbia inciso anche l'insegnamento di Flaubert, nella cui opera, come ha ricordato Massimo Fusillo, il mondo delle cose assume una «straordinaria pervasività» [2012, 98].

¹⁰⁰ Al di là di Maupassant, gli interni domestici, così cari alla letteratura simbolistica, hanno grande rilievo nell'ambito del fantastico. Si pensi solo a Gautier, a Villiers de l'Isle-Adam e soprattutto a Poe, che per Liana Nissim [1980] è il primo ispiratore degli *intérieurs* simbolistici. Sul tema della casa nel gotico e nel fantastico si veda almeno Tatar 1981.

¹⁰¹ Su questi aspetti cfr. anche Agamben 1977.

Al di là del fatto che questa idea è valida non solo per Maupassant e Mérimée ma per molta letteratura fantastica, Serres ha ragione. Maupassant intuisce che nella merce vi è qualcosa di occulto, e che essa può alimentare emozioni arcaiche, atteggiamenti feticistici, una vera e propria idolatria degli oggetti profani. Mentre in *Qui sait?* egli elabora una fantasmagoria della merce, il cui magico rovescio prorompe nella realtà quotidiana riducendola in frantumi, nella *Chevelure* l'arcano delle cose si manifesta soprattutto come *hantise*, come una forza d'attrazione invincibile e spettrale. La merce, dice tra le righe Maupassant, è seducente come un volto femminile da cui è impossibile staccare lo sguardo, ed eccita un desiderio di possesso intorbidato dai pruriti della carne.

Durante una delle sue *flâneries* per le vie di Parigi, l'anonimo protagonista della *Chevelure* scorge in una bottega d'antiquariato un mobile italiano del Seicento. Procedo oltre, ma il «ricordo» del mobile lo assilla «con tanta forza» che egli torna sui suoi passi.

Che cosa singolare la tentazione! Si guarda un oggetto e, a poco a poco, esso vi seduce, vi turba, vi invade come farebbe un viso di donna. Il suo fascino entra dentro di voi, fascino strano che proviene dalla sua forma, dal suo colore, dalla sua fisionomia di cosa; e già lo si ama, lo si desidera, lo si vuole. Un bisogno di possesso [possession] si propaga in voi, bisogno dolce prima, quasi timido, ma che cresce, diviene violento, irresistibile. Comprai quel mobile e lo feci portare a casa mia immediatamente. Lo collocai nella mia stanza. [CCF, 312]¹⁰²

¹⁰² [«souvenir»; «avec tant de force»; «Quelle singulière chose que la tentation! On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme. Son charme entre en vous, charme étrange qui vient de sa forme, de sa couleur, de sa physionomie de chose; et on l'aime déjà, on le désire, on le veut. Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d'abord, comme timide, mais qui s'accroît, devient violent, irrésistible. [...] J'achetai ce meuble et je le fis porter chez moi tout de suite. Je le plaçai dans ma chambre»]

Il protagonista contempla il mobile «con una tenerezza da innamorato». «Per otto giorni», dice, lo «adorai»: «Aprivo continuamente le sue ante, i suoi cassetti; lo tastavo con estasi, gustando tutte le intime gioie del possesso [possession]» [313]¹⁰³. Sotto le carezze ardenti dell'innamorato, il mobile che lo ha sedotto si schiude, e il mistero del fascino imperscrutabile della merce sembra svelarsi. Il protagonista rimane «stupefatto, tremante, turbato», quando scova il vano segreto dove la chio-ma giace «distesa su un fondo di velluto nero», mentre un'aura di profumo «quasi impercettibile, così vecchio da sembrare l'anima di un odore», si libra dal «tiretto misterioso» [*ibidem*]¹⁰⁴.

Maupassant riecheggia qui il baudelairiano *Un hémisphère dans une chevelure*, e forse anche il Gautier del *Pied de momie*, dove, come si è visto, l'intensificarsi del profumo dell'arto di Hermonthis annuncia l'apparizione della principessa egizia. Anche in *Qui sait?*, d'altra parte, Maupassant sembra dialogare con Gautier, in quel passaggio decisivo dove le botteghe d'antiquariato di Rouen sono paragonate a «singolari caverne».

In fondo alle nere botteghe, si vedevano ammucchiate cassapanche scolpite, maioliche di Rouen, di Nevers, di Moustiers, statue dipinte e di quercia, cristi, vergini, santi, paramenti liturgici, pianete, piviali e persino dei vasi sacri e un vecchio tabernacolo di legno dorato da cui Dio aveva traslocato. Oh! Che singolari caverne in quelle alte case, in quelle grandi case, piene, dalle cantine ai granai, di oggetti d'ogni specie, la cui esistenza sembrava finita, che sopravvivevano ai loro naturali proprietari [possesseurs], al loro secolo, al loro tempo,

¹⁰³ [«avec une tendresse d'amant»; «[...] pendant huit jours, j'adorai ce meuble»; «J'ouvrais à chaque instant ses portes, ses tiroirs; je le maniais avec ravissement, goûtant toutes les joies intimes de la possession»]

¹⁰⁴ [«stupéfait, tremblant, troublé»; «étalée sur un fond de velours noir»; «presque insensible, si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur»; «tiroir mystérieux»]

alle loro mode, per essere comprati, come curiosità, dalle nuove generazioni. [723]¹⁰⁵

Il problema della desacralizzazione del mondo, o meglio del perversimento dell'aura culturale in «carattere mistico» della merce, emerge una volta di più. Ma in *Qui sait?* il residuo magico della merce, che Maupassant non manca di percepire, esplode con una virulenza che non s'accorda con la leggerezza di Gautier; e il modo in cui è inteso s'approssima, per certi versi, al contrastato rifiuto della mercificazione rodenbachiano. In luogo della scanzonata meraviglia del protagonista del *Piede di mummia*, c'è una vena di disprezzo e d'inquietudine nello sbalordimento con il quale il protagonista di *Qui sait?* considera gli oggetti che si affastellano nei negozi d'antiquariato, e che, ridotti a semplici curiosità dai «sordidi trafficanti di anticaglie» [*ibidem*]¹⁰⁶, sono strappati dal grembo della loro esistenza passata. Alludendo in questi termini al commercio del passato, che alla sua epoca ha già raggiunto una mole notevolissima, Maupassant ci offre una chiave interpretativa: sembra suggerire che *Qui sait?* è anche un racconto simbolico-allegorico che racchiude una critica della mercificazione. Oltre a far mostra del proprio sgomento di fronte alla spregiudicatezza e alle abominevoli proporzioni del commercio, Maupassant sembra scorgere in esso una forza travolgente, incomprensibile, disumana, pari a quella che sottrae i mobili del protagonista alle sue amorevoli cure, e che li conduce, non a caso, nella bottega di un mostruo-

¹⁰⁵ [«Au fond des noirs magasins, on voyait s'entasser les bahuts sculptés, les faïences de Rouen, de Nevers, de Moustiers, des statues peintes, d'autres en chêne, des christs, des vierges, des saints, des ornements d'église, des chasubles, des chapes, même des vases sacrés et un vieux tabernacle en bois doré d'où Dieu avait déménagé. Oh! les singulières cavernes en ces hautes maisons, en ces grandes maisons, pleines, des caves aux gréniers, d'objets de toute nature, dont l'existence semblait finie, qui survivaient à leurs naturels possesseurs, à leur siècle, à leur temps, à leurs modes, pour être achetées, comme curiosités, par les nouvelles générations»]

¹⁰⁶ [«sordides trafiquants de vieilleries»]

so antiquario caricaturale, dall'enorme stomaco e dall'anima impercettibile.

Se i «sordidi trafficanti di anticaglie» di *Qui sait?* mercificano il passato senza un'ombra di compassione per gli estinti, il protagonista della *Chevelure* ama gli oggetti antichi proprio perché sente ancora palpitare in essi la vita spettrale di chi un tempo li ha posseduti. Guidato da una forza desiderante a cui non può resistere, il protagonista penetra nelle profondità abissali della merce, dove la separazione tra materia e spirito, tra realtà psichica e realtà fattuale, viene meno. Proprio come la chioma è nascosta *dentro* il mobile, così «qualcosa dell'anima» è nascosto *dentro* la chioma. Ma se quest'anima appartenga effettivamente alla «bella Morta» [316]¹⁰⁷, oppure sia una proiezione del suo amante, non è dato stabilirlo. Così come non è dato stabilire se nell'intimo del mobile ci sia uno spettro vero e proprio oppure un fantasma psichico che diventa dicibile per mezzo del linguaggio del soprannaturale. Comunque sia, se la materia cela l'«Inafferrabile» [*ibidem*]¹⁰⁸, ovvero un'invisibile essenza spirituale, questa essenza rimane, perlomeno nella prospettiva del protagonista, del tutto palpabile, tanto che egli è convinto di possederla carnalmente. Sembra che, per Mauissant, l'arcano che è racchiuso nella merce non possa venire espresso se non facendone emergere la sostanziale ambivalenza. Dentro la merce c'è qualcosa che è allo stesso tempo vivo e morto, passato e presente, tattile e spettrale, psichico e fisico; ed è del tutto comprensibile, perciò, che nel suo segreto, oltre al «carattere mistico» e alla possibilità d'una *jouissance* feticistica e necrofila, sia annidato anche il rischio della pazzia.

¹⁰⁷ [«la belle Morte»]

¹⁰⁸ [«l'Insaissable»]

4. Atmosfere spettrali

*Quand nous sommes seuls longtemps,
nous peuplons le vide de fantômes.*

G. de Maupassant

Nella seconda metà del Settecento, la figura del fantasma entrava in una nuova fase della sua storia millenaria. Proprio quando i ceti colti metropolitani, e cioè la maggioranza dei lettori, cominciavano a considerare il soprannaturale con crescente scetticismo, il fantasma, come altre creature leggendarie e folcloriche, era fagocitato dal nuovo mercato editoriale, diventando un redditizio bene di consumo. In questa fase cruciale della storia del soprannaturale, che cessando di rappresentare «un pericolo reale, un problema di polizia» si risolveva sempre più in mero «pretesto letterario» [Fruttero 1960, IV], la figura dello spettro andava incontro alle prime, profonde trasformazioni. «È come se il processo di secolarizzazione del sentimento e delle paure religiose», ha sostenuto con molta pertinenza Ceserani, «avendo liberato un'intera area dell'immaginazione che sino a quel momento era controllata dai modelli culturali tradizionali delle credenze e delle superstizioni religiose, avesse prestato tutto intero il suo patrimonio di temi, immagini, procedimenti e stratagemmi narrativi alle strategie del linguaggio e della letteratura» [1983, 33-34].

In certe opere gotiche, le atmosfere e le sensazioni soggettive associate alle manifestazioni spiritiche cominciavano a emanciparsi dalla loro causa scatenante. In *The Mysteries of Udolpho*, come ha segnalato Orlando, lo spettro è sostituito da una mera attesa di esso, ovvero dalla rappresentazione di luoghi vasti e vuoti «senz'altra consistenza di immagini» [1993,

175]. Questa prima liberazione dello spettrale dal fantasma delle superstizioni e dei racconti leggendari, che è tanto precoce quanto artificiosa, e che sembra prodursi anche a causa delle necessità artistiche di una letteratura industriale dove gli effetti di suspense diventavano determinanti per catturare l'attenzione del pubblico, nel fantastico si sviluppa ulteriormente. Nella narrativa fantastica, per la verità, i fantasmi non mancano affatto; ma poiché anch'essa, come ha scritto laconicamente Vax, è «figlia dell'incredulità» [1965, 146], ovvero «nasce nel momento in cui ciascuno è più o meno persuaso dell'impossibilità dei miracoli» [Caillois 1966, 19], l'esistenza dei fantasmi è spesso circondata da un alone d'incertezza, che sul piano rappresentativo trova espressione nell'evanescenza e nell'ambiguità delle apparizioni. In molte opere fantastiche dell'Ottocento, la figura del *revenant* sembra compiutamente dissolversi in un'angosciante entità atmosferica, che rimane sospesa tra mondo esterno e interiorità. Il fantasma, in altre parole, subisce un processo d'interiorizzazione, e interiorizzandosi sembra diventare sempre più sfuggente e difficilmente localizzabile.

Giacché la loro esistenza è minata dall'eventualità che non siano altro che sensazioni soggettive, i fantasmi, o meglio i fenomeni spettrali, sollevano un problema di percezione, che in certi casi può anche rimanere irrisolto. Nel fantastico la spettralità, emancipandosi dalla credenza, comincia a suscitare interrogativi d'ordine psicologico, epistemologico o metafisico. Talvolta i fenomeni spettrali comprovano l'esistenza della sopranatura, talvolta si rivelano illusori, talvolta è difficile stabilire se siano reali o immaginari. Quale che sia il loro statuto ontologico, comunque, l'orizzonte del mondo finzionale ne è contaminato. Tanto che persino la semplice sensazione che un fantasma possa da un momento all'altro apparire è capace di trasfigurare lo spazio rappresentato e le cose in esso comprese. La trasfigurazione atmosferica è riscontrabile, cioè, anche quando il fantasma non si manifesta affatto, ovvero sia quando la spettralità di un ambiente, sia esso un antico castel-

lo remoto o una dimora cittadina, emana da un vuoto che è percepito positivamente, come fosse «pregnante di eventi pronti a esplodere» [Arnheim 1974, 106].

Fredric Jameson ha scritto che è stato il modernismo, «da Kafka a Cortázar», ad avere circoscritto il «luogo del fantastico come una determinata, marcata *assenza* nel cuore del mondo secolare». È vero che le «grandi espressioni» del fantastico novecentesco «attingono la loro forza magica da una fedeltà, scevra di sentimentalismi, a quelle radure [...] abbandonate attraverso le quali un tempo passarono il mondo superiore e il mondo inferiore» [1981, 121, 122]. Bisogna però precisare che le strategie modernistiche s'innestavano su una tradizione ben consolidata. La storia del fantastico ottocentesco, infatti, è contrassegnata da attese sempre più prolungate, da assenze spettralizzanti. Cosicché il vuoto, il buio, l'incompletezza e l'invisibile vanno senz'altro annoverati tra i suoi temi più rilevanti¹.

4.1 *Lo spirito della giustizia*

Nella *Mendicante di Locarno* (1810), un breve racconto aneddotico di Heinrich von Kleist, una vecchia donna malata si presenta al castello marchesale di Locarno per chiedere l'elemosina e ottiene dalla padrona di casa, mentre il marito è fuori per una battuta di caccia, il permesso di entrare a riposarsi. Accade però che quando il marchese torna dalla caccia, e trova la mendicante su un mucchio di paglia in una delle stanze «alte

¹ «I mondi equivoci del fantastico», ha scritto Rosemary Jackson in modo un po' temerario e unilaterale ma non senza pertinenza, «non costruiscono niente. Essi sono vuoti, sono mondi che si svuotano e si dissolvono. La loro vacuità altera un mondo visibile, pieno, rotondo, tridimensionale, tracciando negli spazi vuoti, le ombre senza oggetti. Lungi dall'essere desiderii appagati, questi spazi perpetuano il desiderio insistendo sull'assenza, la mancanza, il non-visto, l'invisibile» [1986, 41-42].

e spaziose» del suo castello, s'indispettisce, perché la donna è distesa dove lui suole poggiare la carabina. Futilissimo è dunque il motivo che lo spinge a imporle di alzarsi dal suo povero giaciglio e di andarsene dietro la stufa. «La donna, tirandosi su, scivolò con la grucciona sul pavimento liscio, e si fece una grave ferita all'osso sacro; tanto che si alzò, bensì, con indicibile sforzo, e attraversò di sbieco la stanza, come le era stato prescritto, ma dietro la stufa, tra gemiti e sospiri, si lasciò cadere e spirò» [KSW, 261]².

La prepotenza del marchese, così sprezzante per le sorti di una povera vecchia da provocarne la morte, non rimane impunita. Ma non è la giustizia mondana a infliggere al colpevole il castigo che merita. Il fio viene pagato, come spesso avviene in Kleist, per effetto di una serie di circostanze eccezionali, che lasciano presagire l'esistenza di una causalità soprannaturale. In una cronaca tanto stringata quanto *La mendicante di Locarno*, in verità, non c'è spazio per fatti o personaggi che esulino dalla materia aneddotica. La Storia è solo uno sfondo vago e lontano, contro cui la mole del castello si staglia come un mondo a sé stante, dove l'unica legge è la parola del marchese. Ma anche se così non fosse, la legge non avrebbe mai potuto tutelare la mendicante dalla tracotanza del marchese, perché in Kleist, nei confronti dei tribunali degli uomini, c'è una totale disillusione, che emerge in modo inequivocabile nel *Michael Kohlhaas* (1808).

Dopo aver subito un torto da un potente nobiluomo sassone – il barone Venceslao di Tronka –, e avere tentato invano di ottenerne riparazione per vie legali, il mercante di cavalli Michael Kohlhaas imbraccia le armi, e radunato un agguerrito

² Riprendo, modificandola un poco dove mi è sembrato necessario, l'ottima traduzione di Andrea Casalegno [Kleist 1982]. [«hohen und weitläufigen»; «Die Frau, da sie sich erhob, glitschte mit der Krücke auf dem glatten Boden aus, und beschädigte sich, auf eine gefährliche Weise, das Kreuz; dergestalt, daß sie zwar noch mit unsäglicher Mühe aufstand, und quer, wie es ihr vorgeschrieben war, über das Zimmer ging, hinter den Ofen aber, unter Stöhnen und Ächzen, niedersank und verschied»]

drappello di uomini mette a ferro e fuoco il principato di Sassonia. Sebbene Kohlhaas, per una serie di coincidenze sfavorevoli, venga infine giustiziato, egli riesce comunque a vendicarsi del principe elettore di Sassonia, colpevole di avergli negato la «protezione delle leggi» [78]³. Kohlhaas è entrato in possesso di un foglietto sul quale una vecchia zingara – che come la mendicante di Locarno cammina sostenendosi con una gruccia – ha scritto un’infausta profezia che riguarda la decadenza della casata di Sassonia. «Tre cose ti scriverò», aveva detto la zingara al principe elettore, «il nome dell’ultimo regnante della tua casa, l’anno in cui perderà il regno e il nome di chi lo conquisterà con la forza delle armi» [129-130]⁴. La zingara aveva consegnato il foglietto allo stupito Kohlhaas – che per caso si era trovato ad assistere alla scena, confuso nella calca – e poi era sparita, suscitando la costernazione del principe. Costui, il quale già era turbato dallo sguardo della vecchia, «freddo e senza vita, come se avesse avuto occhi di marmo» («kalt und leblos, wie aus marmornen Augen»), era stato colpito in un modo che non poteva essere «più devastante» dal prodursi di un segno straordinario che confermava la veridicità del vaticinio [129, 130]⁵. È comprensibile, perciò, che egli voglia a tutti i costi recuperare il foglietto che la zingara ha affidato a Kohlhaas. Kohlhaas però è irremovibile: appena prima di essere decapitato, ingoia il foglietto in presenza del principe, il quale, «a quella vista, preso dalle convulsioni», cade svenuto [141]⁶.

Quale delle parti sia nel giusto, nella contesa tra il mercante di cavalli e l’Elettore di Sassonia, Kleist lo rivela lasciando intendere che la giustizia divina, a dispetto di ogni tentativo umano per impedirlo, abbia trovato il modo di risarcire

³ [«Schutz der Gesetze»]

⁴ [«[...] dreierlei schreib’ ich dir auf: den Namen des letzten Regenten deines Hauses, die Jahreszahl, da er sein Reich verlieren, und den Namen dessen, der es, durch die Gewalt der Waffen, an sich reißen wird»]

⁵ [«vernichtender»]

⁶ [«sank, bei diesem Anblick, ohnmächtig, in Krämpfen nieder»]

a Kohlhaas il danno che ha subito. Mentre il principe, dopo l'esecuzione del mercante, se ne torna a Dresda «straziato nel corpo e nell'anima» – «e ciò che segue va letto nella storia», scrive Kleist – i discendenti di Kohlhaas prosperano per secoli [142]⁷. Proprio come, nel *Duello* (1811), il «santo giudizio delle armi» porta alla luce la verità in modo tanto «infallibile» quanto inspiegabile [330]⁸, così, nel *Michael Kohlhaas*, la giustizia divina finisce misteriosamente per trionfare sulla prepotenza e i sotterfugi della nobiltà di Sassonia.

Che nella *Mendicante di Locarno* si produca un analogo trionfo, lo conferma, tra l'altro, la somiglianza della vecchia questuante con la zingara del *Michael Kohlhaas* – che non è senza ricordare la «donna del bosco» tieckiana. Benché nella *Mendicante di Locarno* non si ci sia nessun accenno a un qualche potere soprannaturale della vecchia, il ripetuto ritorno del suo fantasma sul luogo del trapasso fa sì che una vendetta postuma si abbatta sul capo del marchese. Qualche tempo dopo la morte della mendicante, costui si ritrova in una brutta situazione finanziaria, la quale, se apparentemente è dovuta «alla guerra e ai cattivi raccolti» [261]⁹, sembra anche da ricon-

⁷ [«zerrissen an Leib und Seele»; «wo man das Weitere in der Geschichte nachlesen muß»]

⁸ Il camerlengo Federico di Trota sfida a duello Iacopo Barbarossa per provare l'innocenza di Littegarda di Breda, il cui onore il Barbarossa ha ingiustamente infamato. Nel duello ordalico Federico viene trafitto da tre colpi mortali ma, per effetto di una «meravigliosa guarigione» («wunderbaren Wiederherstellung») [343], si ristabilisce nell'arco di poche settimane. Invece Iacopo Barbarossa «continuava, in maniera, a dire il vero, assai strana e singolare, a giacere malato, per via della piccola e in apparenza insignificante ferita che aveva ricevuto all'inizio del duello da messer Federico». Tutta l'arte dei medici non riesce a guarirlo ed egli, divorato da un «pus venefico» di «genere ignoto», finisce per soccombere [342]. [«heiligen Ausspruch der Waffen»; «unfehlbar»; «[...] lag, auf eine in der Tat sonderbare und merkwürdige Weise, an der kleinen, dem Anschein nach unbedeutenden Wunde, die er, zu Anfang des Zweikampfs, von Herrn Friedrich erhalten hatte, noch immer krank»; «ein ätzender [...] unbekannter Eiter»]

⁹ [«durch Krieg und Mißwachs»]

durre al misfatto di cui si è macchiato. Che sia così oppure no, il marchese è nella necessità di vendere il castello, e pare anche avere trovato un compratore, un anonimo cavaliere fiorentino.

Il cavaliere, che si è recato al castello per concludere l'affare, viene fatto alloggiare nella stanza dove la mendicante è spirata. Ed è proprio in questa occasione, così decisiva per le sorti del marchese, che il fantasma della donna si manifesta per la prima volta. Nel cuore della notte il cavaliere fiorentino, pallido e turbato, si reca nella camera dei suoi ospiti e giura che quella stanza è infestata («daß es in dem Zimmer spuke»). «Qualcosa [etwas] che era rimasto invisibile allo sguardo», sostiene il cavaliere, «si era alzato da un angolo della stanza, con un rumore come di paglia smossa, aveva attraversato la stanza, con passi udibili, lenti e interrotti, e si era lasciato cadere, tra gemiti e sospiri, dietro la stufa» [261-262]¹⁰. Nonostante le simulate rassicurazioni del padrone di casa, il cavaliere si defila appena possibile, e la notizia dell'incidente, «in modo assai spiacevole per il marchese», scoraggia molti compratori. Il marchese vuole vederci chiaro, ma lo stesso «incomprensibile, spettrale rumore» («unbegreifliche, gespensterartige Geräusch») si ripete puntuale, ogni notte a mezzanotte, anche in presenza di sua moglie e del cane [262]¹¹. Finché il marchese, «sopraffatto dall'orrore», non dà fuoco all'edificio, trovando la morte tra le fiamme [263]¹².

La forma dei fenomeni spettrali che hanno luogo nella *Mendicante di Locarno* non è d'invenzione kleistiana. Nel folclore germanico i fantasmi rimangono per lo più invisibili e si manifestano proprio attraverso suoni e rumori [Wilpert 1994]. Ciò però non vuol dire che Kleist si sia limitato ad attingere alle fonti e abbia riportato il materiale folclorico senza piegar-

¹⁰ [«[...] etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen, mit einem Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen, im Zimmerwinkel aufgestanden, mit vernehmlichen Schritten, langsam und gebrechlich, quer über das Zimmer gegangen, und hinter dem Ofen, unter Stöhnen und Ächzen niedergesunken sei»]

¹¹ [«auf eine dem Marchese höchst unangenehme Weise»]

¹² [«von Entsetzen überreizt»]

lo alle sue esigenze poetiche. Dopo la cosiddetta crisi kantiana del 1800-1801, il turbamento suscitato dalla coscienza che nel mondo profano non ci sono certezze a cui gli esseri umani possano aggrapparsi era diventato per Kleist insostenibile¹³. La fede aveva finito con l'apparirgli, nel mezzo della tempesta che infuriava in lui, come l'unico rifugio in grado di soddisfare il suo doloroso bisogno di quiete; e lo sviluppo ineluttabile di una causalità soprannaturale gli riusciva in fondo meno odioso dello sconsiderato agitarsi delle passioni terrene in una società corrotta. Attraverso il materiale leggendario, Kleist non ha solo espresso il suo dissenso nei confronti della classe nobiliare alla quale apparteneva, ma ha anche fuso superstizione e religiosità cristiana, trasformando il soprannaturale in uno strumento della volontà divina.

4.2 *La scena fantasmatica*

Hoffmann era un grande ammiratore della *Mendicante di Locarno*, di cui apprezzava soprattutto l'estrema economia di mezzi con cui Kleist aveva saputo sollecitare l'immaginazione e generare terrore¹⁴. Non sorprende, perciò, che in una sce-

¹³ Cfr. la celebre lettera di Kleist a Wilhelmine von Zenge del 22 marzo 1801 [Kleist 1985, 109-113]. L'illusione di poter raggiungere la verità, «l'unica ricchezza degna di essere posseduta», si è frantumata agli occhi di Kleist; e la vita terrena, anche quella morale, ha cominciato ad apparirgli – così si legge in un'ulteriore lettera a Wilhelmine datata 21 luglio – sempre più «oscura ed enigmatica» [111, 132].

¹⁴ «Per inciso, ritengo che la fantasia possa essere sollecitata con mezzi assai semplici» sostiene Lotario nei *Confratelli di San Serapione*, «e che l'orrido risieda spesso più nel pensiero che non nel fenomeno [in sé]. *La mendicante di Locarno* di Kleist, almeno per me, contiene quanto di più terrificante possa esistere, eppure che semplicità d'invenzione!... Una mendicante che è mandata con crudeltà dietro la stufa, come un cane, e che, da morta, ogni giorno cammina trascinandosi sul pavimento e da sé si corica sulla paglia dietro la stufa, senza che nessuno veda nulla! [...] [Kleist] Non ha avuto bisogno di far uscire dalla tomba alcun vampiro, gli è bastata una vecchia mendi-

na di *Das Majorat*, Hoffmann abbia ripreso quasi alla lettera la descrizione della manifestazione spiritica kleistiana – anche se nel *Maggiorasco* lo spettro non è quello della vittima ma dell’assassino.

La vicenda si svolge per intero nell’antico e singolare castello di R..sitten, dimora avita della famiglia von R., e abbraccia un periodo di tre generazioni. Ha inizio con l’istituzione del maggiorasco da parte del vecchio barone Roderico e si conclude con la decadenza della casata e la distruzione del castello, che viene ridotto a un cumulo di rovine. La predizione formulata dal vecchio Roderico, il quale era dedito «agli studi astronomici o, a quanto si credeva di sapere, astrologici», e che si diceva praticasse anche «le cosiddette arti nere» [HGW, III, 203]¹⁵, si rivela dunque esatta. Roderico era convinto «che soltanto l’unione con una delle più antiche famiglie patrie [...] avrebbe potuto assicurare splendore al maggiorasco per l’eternità. Il vecchio aveva letto tale unione nelle stelle, e [secondo lui] ogni sacrilego turbamento della costellazione poteva solo essere foriero di rovina per l’istituzione» [III, 284]¹⁶. Inutilmente però aveva tentato di contrastare il folle amore che suo figlio primogenito Volfango aveva concepito per una ragazza

cante» [HGW, V, 515]. [«Übrigens meine ich, daß die Phantasie durch sehr einfache Mittel aufgeregt werden könne, und daß das Grauenhafte oft mehr im Gedanken als in der Erscheinung beruhe. Kleists “Bettelweib von Locarno” trägt für mich wenigstens das Entsetzlichste in sich, was es geben mag, und doch, wie einfach ist die Erfindung! – Ein Bettelweib, das man mit Härte hinter den Ofen weiset, wie einen Hund, und das, gestorben, nun jeden Tag über den Boden wegtappt und sich hinter den Ofen ins Stroh legt, ohne daß man irgend etwas erblickt! – [...] Er durfte keinen Vampir aus dem Grabe steigen lassen, ihm genügte ein altes Bettelweib»]

¹⁵ [«mit astronomischer oder, wie man wissen wollte, mit astrologischer Arbeit»; «der sogenannten schwarzen Kunst»]

¹⁶ [«daß nur die Verbindung mit einer der ältesten Familien des Vaterlandes [...] den Glanz des Majorats auf ewige Zeiten begründen konnte. Der Alte hatte diese Verbindung in den Gestirnen gelesen, und jedes freveliche Zerstören der Konstellation konnte nur Verderben bringen über die Stiftung»]

ginevrina «di buona nobiltà» ma «molto povera», Giulia de St-Val [III, 270]¹⁷. E forse non è una coincidenza che l'ultimo signore del maggiorasco sia proprio il figlio di questa unione, che si chiama, come il nonno, Roderico. Fatto sta che l'istituzione del maggiorasco si rivela funesta per i von R. Uberto concepisce un «odio implacabile» verso il fratello maggiore Volfango [III, 283]¹⁸ e decide di liquidarlo in combutta con Daniele, un vecchio maggiordomo che s'incarica d'eseguire il delitto.

Il maggiorasco è probabilmente, con *Gli elisir del diavolo*, l'opera di Hoffmann in cui l'influenza del gotico s'avverte con maggiore nitidezza. L'architettura e i dintorni del castello di R..sitten, in particolare, rispecchiano in tutto e per tutto il gusto del gotico. Mentre «a un solo quarto d'ora di cammino» il paesaggio diventa ameno, e «come per incanto ci si ritrova in mezzo a distese fiorite, terreni opulenti e praterie», il castello sorge in una landa tetra e desolata, non lontana dalle sponde del Baltico. «La zona», scrive Hoffmann, «è aspra e deserta [öde]; a malapena spunta qua e là un filo d'erba su quelle sabbie mobili prive di humus, e invece del giardino, che solitamente adorna le dimore signorili, intorno alle mura spoglie, dalla parte dell'entroterra, si stende un misero bosco di pinastri, la cui eterna e cupa tristezza disdegna il variopinto splendore della primavera» [III, 202]¹⁹. Il «raccapricciante gracidiare dei corvi», l'«acuto stridio delle procellarie annunciatrici di tempesta», il «cupio mugghiare del mare» e lo «strano fischio del vento notturno», che «sibila paurosamente attraverso le finestre ad arco», fanno echeggiare il castello di suoni sinistri [III,

¹⁷ [«von gutem Adel»; «sehr arm»]

¹⁸ [«unversöhnliche Hass»]

¹⁹ [«Eine Viertelstunde davon»; «Wie durch einen Zauberschlag ist man in blühende Felder, üppige Äcker und Wiesen versetzt»; «Die Gegend ist rauh und öde, kaum entspringt hin und wieder ein Grashalm dem bodenlosen Triebssande, und statt des Gartens, wie er sonst das Herrenhaus zu zieren pflegt, schließt sich an die nackten Mauern nach der Landseite hin ein dürrer Föhrenwald, dessen ewige, düstre Trauer den bunten Schmuck des Frühlings verschmährt [...]»]

202, 211, 232]²⁰. I suoi vastissimi ambienti, i suoi «lunghe corridoi dalle altissime volte», sono immersi in una «tenebra fitta», che il chiarore delle candele e delle lucerne non è in grado di dissipare. Le colonne, i capitelli, gli archi affrescati, illuminati debolmente dal basso, appaiono «come sospesi nell'aria»; le «strane [seltsamen] forme sulle pareti», al passaggio delle ombre, sembrano «tremare e ondeggiare». «Cosicché l'insieme», scrive Hoffmann, «specie sotto la luce oscillante e sfavillante del fuoco e della luna, viveva con spaventosa verosimiglianza» [III, 208, 210]²¹.

La «straordinaria costruzione» («wunderliche Bau») [III, 209], che a suo modo, come un formidabile essere vivente, è compartecipe della sciagura abbattutasi sui von R., è pure mezza diroccata. La torre in cima alla quale Roderico aveva allestito il laboratorio in cui effettuava «le sue sinistre operazioni astrologiche» («seine unheimliche Sterndeuterei trieb») era crollata per intero il giorno in cui il vecchio barone era stato trovato morto [III, 253]. Nel crollo erano stati travolti anche una parte del muro esterno e uno stretto passaggio che congiungeva la torre con la «sala dei cavalieri», tanto che «non si poteva fare un passo oltre la porta della sala senza correre pericolo di precipitare in una voragine profonda almeno ottanta piedi» [III, 251]²². È attraverso questa porta, che in seguito è stata murata, che Volfango è stato spinto nel vuoto da Daniele. Ed è sempre qui, nella vasta e curiosa sala dei cavalieri dove è avvenuto l'o-

²⁰ [«schaurige Gekrächze der Raben»; «schwirrende Kreischen der sturmverkündenden Möwen»; «dumpfe Brausen des Meers»; «seltsame Pfeifen des Nachtwindes»; «piff schauerlich durch die Bogenfenster»]

²¹ [«lange hochgewölbte Korridore»; «dicke Finsternis»; «wie in den Lüften schwebend»; «seltsamen Gebilde an den Wänden»; «zu zittern und zu schwanken»; «[...] so daß, zumal bei der flackernden, schimmernden Beleuchtung des Feuers und des Mondes, das Ganze in graulicher Wahrheit lebte»]

²² [«Rittersaal»; «Nicht einen Schritt durch die Pforte des Saals durfte man tun, ohne Gefahr, wenigstens achtzig Fuß hinabzustürzen in tiefe Gruft»]

micidio, che Teodoro e suo zio – l'avvocato di fiducia dei von R. – vengono alloggiati.

Sono appena giunti al castello quando avviene la prima manifestazione spiritica. È mezzanotte, e Teodoro, con «parecchi bicchieri di punch forte» in corpo, è rimasto solo nella sala, che è decorata «in maniera strana e antiquata» («auf seltsame altertümliche Weise»).

Chi non sa come un insolito, avventuroso soggiorno [ein ungewöhnlicher, abenteuerlicher Aufenthalt] possa afferrare lo spirito con una forza misteriosa [...] Aggiungo inoltre che avevo vent'anni [...], così mi si crederà [quando affermo] che nella sala dei cavalieri mi sentii strano [seltsamer] come non mi ero sentito mai. Ci si figuri il silenzio della notte, nella quale il sordo fragore del mare, lo strano sibilo del vento notturno sembravano registri di un enorme organo suonato dagli spettri... Le nubi fluttuanti, chiare e luminose, che spesso sembravano sbirciare come giganti vagabondi attraverso le tintinnanti finestre ad arco... In effetti dovetti sentirlo, nel sottile brivido [Schauer] che mi attraversava, che un regno sconosciuto [fremdes Reich] poteva da un momento all'altro rivelarsi visibile e percettibile. Quella sensazione rassomigliava tuttavia al brivido [Frösteln] che si prova, con molto piacere, nell'ascoltare una storia di fantasmi [Gespenstergeschichte] narrata vivacemente. Perciò mi venne in mente che nessuna atmosfera [Stimmung] avrebbe potuto essere più adatta alla lettura del libro che io, come chiunque allora fosse in qualche modo appassionato di romanticismo, portavo in tasca. Era il *Geisterseher* di Schiller. [III, 210-211]²³

²³ [«mehrere Gläser starken Punsch»; «Wer weiß es nicht, wie ein ungewöhnlicher, abenteuerlicher Aufenthalt mit geheimnisvoller Macht den Geist zu erfassen vermag [...]. Setze ich nun noch hinzu, daß ich zwanzig Jahr alt war [...], so wird man es glauben, daß mir in meinem Rittersaal seltsamer zumute wurde als jemals. Man denke sich die Stille der Nacht, in der das dumpfe Brausen des Meers, das seltsame Pfeifen des Nachtwindes wie die Töne eines mächtigen, von Geistern gerührten Orgelwerks erklangen – die vorüberfliegenden Wolken, die oft, hell und glänzend, wie vorbeistreifende Riesen durch die klirrenden Bogenfenster zu gucken schienen – in der Tat, ich muß es in dem leisen Schauer fühlen, der mich durchbebte, daß ein fremdes Reich nun sichtbarlich und vernehmbar aufgehen könne. Doch dies

Teodoro s'immerge nella lettura, e proprio quando arriva al punto in cui nel romanzo di Schiller appare la «figura insanguinata di Geronimo», una delle porte della stanza si spalanca all'improvviso. «Ed ecco che qualcosa, con passo lieve, lento, cadenzato, attraversa la sala, e fra un passo e l'altro geme e sospira, e in questi gemiti, in questi sospiri, si esprime la più profonda sofferenza umana, lo strazio più disperato» [III, 211]²⁴.

I rumori sono generati dallo spirito invisibile del malvagio Daniele, che ritorna sul luogo dove ha ucciso e ha trovato la morte. In vita, da sonnambulo, Daniele ripeteva meccanicamente²⁵ i medesimi gesti che aveva compiuto la notte dell'assassinio di Volfango; e durante uno di questi episodi di sonnambulismo era stato svegliato dal giovane barone Roderico (che lo aveva chiamato per nome²⁶) ed era stramazzato al suolo esanime. Ma la morte non impedisce all'anima tormentata di Daniele di ritornare sul luogo del trapasso e di ripetere ancora i medesimi gesti, sempre nell'ora fatidica della mezzanotte.

Sebbene Teodoro stenti a credere ai suoi sensi, il fantasma di Daniele, proprio come quello della mendicante di Locarno, non oscilla a lungo tra essere e non-essere, ma si rivela ben pre-

Gefühl glich dem Frösteln, das man bei einer lebhaft dargestellten Gespenstergeschichte empfindet und das man so gern hat. Dabei fiel mir ein, daß in keiner günstigeren Stimmung das Buch zu lesen sei, das ich so wie damals jeder, der nur irgend dem Romantischen ergeben, in der Tasche trug. Es war Schillers "Geisterseher"»]

²⁴ [«Jeronimos blutige Gestalt»; «[...] da geht es leise und langsam mit abgemessenen Tritten quer über den Saal hin, und dazwischen seufzt und ächzt es, und in diesem Seufzen, diesem Ächzen liegt der Ausdruck des tiefsten menschlichen Leidens, des trostlosesten Jammers»]

²⁵ Più avanti [III, 277] Hoffmann paragona Daniele, che è preda «di convulsioni inaudite», a un «automa [...] privo di volontà» («willkürlos [...] Automat»). [«von heillosem Krampf»]

²⁶ «Mio Dio!... mio Dio!...», esclama il barone fuori di sé, «non ho forse sentito dire che i sonnambuli possono morire sul colpo se li si chiama per nome?» [III, 283]. [«Herr Gott! – Herr Gott! habe ich denn nicht gehört, daß Nachtwandler auf der Stelle des Todes sein können, wenn man sie beim Namen ruft?»]

sto assolutamente reale nel mondo rappresentato. Per quanto l'affermazione possa suonare di primo acchito paradossale, la fantasmaticità dei *revenants* del *Maggiorasco* e della *Mendicante di Locarno* è cioè davvero scarsa. Anche perché, a dispetto della loro invisibilità, essi sono ben localizzati nello spazio e sono separati sia dal soggetto che li percepisce sia dalle cose che li circondano. Se però si considerano le sensazioni emotive che nel *Maggiorasco* preannunciano l'apparizione, risulta evidente come Hoffmann abbia modificato la figura dello spettro accordandola con le sue idee cosmologiche. Prima di apparire, il fantasma provoca una *Stimmung* particolare, che Teodoro si sforza di razionalizzare. Egli cerca di convincersi che i «fenomeni» («Erscheinungen») della sala dei cavalieri sono stati una creazione della sua «fantasia sovreccitata» («überreizte Phantasie»), accalorata dal punch e dalla lettura del *Visionario*, oltre che dalla «spaventosa desolazione dei dintorni» («schauerliche Öde der Umgebung») e dall'«antiquato castello» («altertümliche Schloß»), che «lo hanno messo in una strana disposizione di spirito» («mich seltsam gestimmt habe») [III, 211, 214, 221-222]. Senonché, i «fenomeni» ai quali Teodoro ha assistito non esistono «solamente all'interno del suo cervello» [III, 214]²⁷; né la sua «disposizione emotiva» («Stimmung») ²⁸, nella quale, come sostiene Teodoro in modo enigmatico, sono «sorte cose assai meravigliose» («viel Herrliches aufgegangen»), è provocata solo dal bizzarro castello di R..sitten [III, 222]. No, in virtù della sua straordinaria sensibilità d'artista, che l'alcol, la lettura di Schiller e la strana atmosfera di R..sitten hanno acu-

²⁷ [«nur innerhalb den Wänden meines Gehirns»]

²⁸ *Stimmung*, com'è noto, è una parola che non ha equivalente in italiano, visto che indica uno stato d'animo e un'atmosfera in accordo reciproco. Ove possibile, rendo *Stimmung* con 'atmosfera'. Qui, usando «disposizione emotiva», seguo Pietro Chiodi, che in Heidegger 2006a ha tradotto *Stimmung* proprio con questo sintagma. La traduzione di Chiodi, peraltro, ricalca quella suggerita dal medesimo Heidegger, che in *Che cos'è la filosofia?* [1997, 37 sgg.] ha scritto che *Stimmung* corrisponde al francese *disposition*.

ito, Teodoro ha inspiegabilmente avvertito che un'apparizione stava per prodursi. «Dovetti sentirlo, nel sottile brivido che mi attraversava, che un regno sconosciuto poteva da un momento all'altro rivelarsi visibile e percettibile», dice Teodoro; e subito paragona questo «brivido» a ciò che si prova nell'ascoltare storie di fantasmi, le quali sarebbero dunque in grado di suscitare stati d'animo analoghi a quelli che in situazioni eccezionali è possibile sperimentare di persona. Ma nel *Maggiorasco*, al di là dell'autenticità del loro effetto emozionale, le storie di fantasmi si scoprono veridiche anche nei contenuti. E siccome qui lo spettro non è un prodotto dell'immaginazione, che esiste solo nelle leggende e nei romanzi, ma un essere che deborda dalla dimensione del raccontato per materializzarsi nel mondo fisico, allora il «brivido» di Teodoro non è una mera sensazione soggettiva. Il «brivido» è una sorta di precognizione che si produce in un punto indefinito, dove io e mondo, immaginario e reale sono accavallati.

Se nel *Maggiorasco*, precedentemente all'apparizione, il fantasma si manifesta come *Stimmung*, ovvero come un'influenza occulta che si dispiega in una dimensione del reale impercettibile ai più, in *Das öde Haus* la trasformazione dello spettro operata da Hoffmann è ancora più radicale: qui lo spettro si risolve compiutamente in una sorta di ambiente emotivo, in un'entità atmosferica all'interno del quale il protagonista si trova immerso.

A differenza degli *eventa* del *Maggiorasco* e della *Mendicante di Locarno*, quelli della *Casa disabitata* hanno sempre qualcosa di deficitario, d'insufficiente. Benché in Kleist il leggendario, oltre ad avere un che d'aneddotico e di cronachistico, confluisca in una sorta di parabola, e Hoffmann arricchisca il folclore di nuovi contenuti, tratti tanto dal gotico quanto dal magnetismo e dalla filosofia romantica, *Il maggiorasco* e *La mendicante di Locarno* sembrano proprio leggende profane, nelle quali si narra dell'origine del *genius loci* dei castelli ormai distrutti di Locarno e di R. sitten. Invece nella *Casa disabitata*

è come se la leggenda non avesse la forza di realizzarsi e restasse confinata in una dimensione del raccontato difettosa e frammentaria. Il legame tra luogo e narrazione è rimasto intatto; eppure il luogo stesso è cambiato, diventando più intimo e più vicino. Il mistero non è più situato al di fuori della città moderna, in un vasto castello isolato, ma nel cuore di essa, in un vecchio edificio di fianco al quale le persone comuni passeggiano giornalmente senza accorgersi di nulla.

Teodoro, che seguendo il suo sesto senso ha finito per essere vittima di una forza di natura magnetica o forse di un «sortilegio malefico» («böser Zauber») [III, 192], è infine riuscito a penetrare nella misteriosa abitazione dell'Unter den Linden forzandone la porta a spallate. Per descrivere lo strano interno domestico, Hoffmann fa uso di tante ellissi e preterizioni che è difficile dire se il resoconto di Teodoro corrisponda a realtà oppure no. Costui, d'altro canto, è in uno stato così alterato che è del tutto lecito dubitare della sua testimonianza. La figura femminile che ha visto alla finestra della casa disabitata lo ha affascinato, ed è un incontrollabile parossismo di desiderio che lo ha spinto a introdursi nella dimora.

Mi trovai nell'ingresso debolmente illuminato, immerso in un'aria pesante, viziata. Il cuore mi batteva per uno strano senso d'angoscia e d'impazienza, quando un lungo e lacerante suono, emesso da un'ugola femminile, percorse la casa, e io – non so neppure io come avvenne – mi ritrovai improvvisamente in una sala illuminata da molte candele; una sala che era decorata con sfarzo antiquato [altertümlicher Pracht], con mobili dorati e bizzarri vasi giapponesi. Un fumo fortemente odoroso fluttuò verso di me in una nebbiolina azzurra [in blauen Nebelwolken]. «Benvenuto... Benvenuto, dolce sposo... L'ora è giunta, le nozze sono imminenti!» – così gridava sempre più forte la voce femminile, e come non sapevo in che modo ero giunto subitamente in quella sala, tanto meno so dire come fu che all'improvviso una nobile figura giovanile, riccamente abbigliata, venne fuori dalla nebbia risplendendo [daß plötzlich aus dem Nebel eine hohe jugendliche Gestalt in reichen Kleidern hervorleuchtete]. Nel ripetere il gri-

do stridente: «Benvenuto, dolce sposo», avanzava verso di me con le braccia spalancate... E un volto giallo, orrendamente sfigurato dall'età e dalla follia, mi fissò negli occhi. [III, 191]²⁹

La debole illuminazione, gli ornamenti bizzarri e antiquati, i suoni stridenti, lo «strano senso d'angoscia»: nel centro di Berlino sembra celarsi un castello gotico in miniatura, dove un fantasma potrebbe all'improvviso manifestarsi. Ma sebbene corra voce «che l'edificio abbandonato sia infestato da orribili spiriti» («Nach der allgemeinen Sage soll es in dem öden Gebäude häßlich spuken») [III, 172], e sebbene il proprietario dell'attigua confetteria abbia sentito provenire da esso strani rumori, tra i quali un «canto spettrale» («gespenstige Singen») che gli ha fatto rizzare i capelli sul capo [III, 173], l'interno della dimora berlinese, così simile a quello del castello di R..sitten, non ospita nessun *revenant*. La figura che viene incontro a Teodoro, e che lo ipnotizza come fosse un «serpente a sonagli» [III, 191]³⁰, è invece una persona vivente, la vecchia contessa Angelica von Z., che pare essersi impossessata dell'anima di Teodoro per opera di magia. Pur essendo una persona in carne e ossa, però, Angelica von Z. è dotata di una consistenza finzionale

²⁹ [...] ich stand auf dem matt erleuchteten Hausflur, von einer dumpfen, schwülen Luft umfungen. Das Herz pochte mir vor seltsamer Angst und Ungeduld, da ging ein langer, schneidender, aus weiblicher Kehle strömender Ton durch das Haus, und ich weiß selbst nicht, wie es geschah, daß ich mich plötzlich in einem mit vielen Kerzen hellerleuchteten Saale befand, der in altertümlicher Pracht mit vergoldeten Möbeln und seltsamen japanischen Gefäßen verziert war. Starkduftendes Räucherwerk wallte in blauen Nebelwolken auf mich zu. "Willkommen – willkommen, süßer Bräutigam – die Stunde ist da, die Hochzeit nah!" – So rief laut und lauter die Stimme eines Weibes, und ebensowenig als ich weiß, wie ich plötzlich in den Saal kam, ebensowenig vermag ich zu sagen, wie es sich begab, daß plötzlich aus dem Nebel eine hohe jugendliche Gestalt in reichen Kleidern hervorleuchtete. Mit dem wiederholten gellenden Ruf: "Willkommen, süßer Bräutigam", trat sie mit ausgebreiteten Armen mir entgegen – und ein gelbes, von Alter und Wahnsinn gräßlich verzerrtes Antlitz starrte mir in die Augen]

³⁰ [«Klapperschlange»]

molto più sfuggente di quella dello spirito del malvagio Daniele. Le sue orrende fattezze sono confuse, stranamente traslucide, vacillanti come la fiamma delle candele. O almeno così sembra a Teodoro, che nel riferire la sua avventura le attribuisce il carattere incerto e lacunoso del sogno. La vecchia «mi si avvicinò», racconta Teodoro, «ed ebbi l'impressione che l'orribile volto fosse solo una maschera di crespò sottile attraverso la quale trasparivano i lineamenti dell'incantevole immagine dello specchio» [*ibidem*]³¹.

Quale che ne sia la natura, la forza che trasfigura la contessa pervade anche l'interno domestico. Proprio come il repellente volto della contessa lascia trasparire la fisionomia della creatura desiderata, così, nella casa dell'Unter den Linden, la realtà si dissolve in un paesaggio fumoso e indefinito, che è tanto interno quanto esterno al sé. La differenza tra reale e immaginario viene fatta collassare, e le cose, come la contessa, paiono perdere la loro concretezza, riducendosi a ingannevoli riflessi sulla superficie trasparente del visibile. Attraverso lo sguardo affascinato di Teodoro, il quale varcando la porta della casa disabitata sembra essere penetrato, senza poterla comprendere, in una dimensione del reale sommersa e angosciante, la materia oggettuale risulta contaminata da una fantasmaticità diffusa e pernicioso.

Che nell'idea di Hoffmann l'interno domestico, come gli occhiali del *Sandmann*, abbia «qualcosa di spettrale», ovvero sia compenetrato da un'aura fantasmatica in cui Teodoro è suo malgrado sprofondato, lo si evince chiaramente. Da un lato perché Hoffmann lascia aleggiare il sospetto che la casa sia in effetti *hantée*; dall'altro lato in ragione della nebbia che permea lo spazio e ammantava la contessa. Anche il *revenant* di una «storia di fantasmi» («Spuckgeschichte») raccontata da Cipriano nei *Serapionsbrüder*, infatti, appare «avviluppato nella nebbia».

³¹ [«Sie trat näher auf mich zu, da war es mir, als sei das scheußliche Gesicht nur eine Maske von dünnem Flor, durch den die Züge jenes holden Spiegelbildes durchblickten»]

bia» («in Nebel gehüllt») [IV, 394, 391]. *La casa disabitata* non è però una semplice «Spuckgeschichte». E per quanto una sorta d'apparizione, in fondo, si verifichi, il fantasma qui non diventa mai, come invece accade nel *Maggiorasco*, un ente finzionale ben definito, tale che possa essere separato da chi lo percepisce e dai corpi che trasfigura. Il fantasma è piuttosto una «scena» in cui l'io proietta se stesso, venendo «preso» insieme a ciò che vede in una medesima «sequenza d'immagini» [Laplanche e Pontalis 1964, 1868]. Certo, Jean Laplanche e J.-B. Pontalis stanno pensando al fantasma psichico. E tuttavia le loro parole sembrano valide anche se riferite a certe figurazioni letterarie dove lo spettro, prima di diventare un ente finzionale riconoscibile come tale (se mai lo diventa), è un ambiente estraneo che avvolge il personaggio come una «nebbiolina azzurra».

4.3 *L'aura diffusa*

Se in *Das öde Haus* alcuni elementi del gotico, come pure di certe storie di fantasmi più o meno debitorie della tradizione folclorica, concorrono a creare un ambiente spettrale che poco ha a che fare con i *revenants*, in Poe la figura del fantasma viene interessata da ulteriori sperimentazioni. Morella e Ligeia, nei racconti omonimi (1835 e 1838), tornano alla vita in un corpo che non è il loro; Berenice e lady Madeline (*The Fall of the House of Usher*, 1839) sono entrambe morte non-morte. Si è visto, inoltre, come a questa variazione sul tema spettrale, così tipica di Poe, in *Berenice* se ne aggiunga un'altra: i denti della ragazza emanano un «ghastly spectrum» che ossessiona Egæus aleggiando in ogni dove; e la loro aura fantasmatica si fa sguardo, ambiente, atmosfera. Ma forse in nessun altro racconto della prima metà dell'Ottocento è dato trovare un ambiente spettrale, o forse uno spettro atmosferico, tratteggiato più decisamente che in *The Fall of the House of Usher*.

Come il castello di R..sitten, la «malinconica casa degli Usher» è situata in un «tratto di campagna singolarmente desolato» [CWP, II, 397]³². «Non so come fu», dice il narratore, «ma, non appena scorsi l'edificio, un'insopportabile tristezza mi pervase lo spirito».

Guardavo la scena davanti a me – la casa medesima e l'aspetto del paesaggio che le stava attorno... le mura spoglie... le finestre simili a orbite vuote... alcuni filari di giunchi... alcuni bianchi tronchi di alberi rinsecchiti – con un tale estremo avvillimento dell'anima che non posso paragonarlo a nessuna sensazione terrena se non al risveglio del mangiatore d'oppio... all'amara ricaduta nella vita quotidiana... all'orribile dileguarsi del velo. [...] La mia immaginazione [imagination] aveva lavorato così tanto che davvero credetti che intorno all'edificio e alla proprietà fosse sospesa un'atmosfera particolare, tipica di quei luoghi e delle immediate vicinanze... un'atmosfera che non aveva alcuna affinità con l'aria del cielo, ma che invece esalava dagli alberi rinsecchiti e dalle mura grigie e dallo stagno silenzioso... una vaporosità pestilenziale e mistica appena discernibile, fosca, indolente e plumbea. [II, 397, 399-400]³³

Il narratore, che a tutta prima definisce «ridicola» questa «fantasia» superstiziosa, una volta entrato attraverso l'arco goti-

³² [«melancholy House of Usher»; «singularly dreary tract of country»]

³³ [«I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit»; «I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium – the bitter lapse into every-day life – the hideous dropping off of the veil. [...] I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity – an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall and the silent tarn – a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued»]

co dell'androne del palazzo è obbligato a constatare l'inspiegabile acuirsi dei suoi «vaghi sentimenti» [II, 399, 400]³⁴. In *The Fall of the House of Usher*, un po' come avviene nel *Maggiorasco*, veniamo condotti «attraverso numerosi corridoi bui e intricati», decorati da «tetri arazzi» e «fantasmagorici trofei armoriali», fino a una stanza vasta e altissima, ricolma di un mobilio antico e logoro, che la luce proveniente dalle enormi finestre ogivali basta appena a rischiarare. «L'occhio», dice il narratore, «si sforzava invano di raggiungere gli angoli più remoti della stanza o i recessi della volta intagliata» [II, 400, 401]³⁵.

In questo salone dai contorni indefiniti, il narratore è introdotto alla presenza di Roderick Usher, un suo vecchio amico d'infanzia. Roderick vive rinchiuso da molti anni nella dimora di famiglia in compagnia di sua sorella Madeline, l'unica parente rimastagli. Entrambi sono affetti da un male familiare: Madeline soffre di un'«ostinata apatia», di un «progressivo sfinimento del fisico» e di crisi «quasi catalettiche»; Roderick è tormentato da una «morbosa acutezza dei sensi», che lo obbliga a consumare solo cibi insipidi, a vestirsi solo di determinate stoffe e gli rende insopportabile anche la più debole luce [II, 404, 403]³⁶. La vicenda di *The Fall of the House of Usher* è così simile a quella di *Berenice* che non è il caso di aggiungere altro. Basti sapere che lady Madeline viene prematuramente deposta nella bara, che il suo fugace ritorno dalla morte apparente provoca in Roderick un'emozione tanto forte da ucciderlo all'istante, e che la dimora crolla inspiegabilmente subito dopo la simultanea dipartita degli ultimi Usher.

³⁴ [«ridiculous»; «fancy»; «vague sentiments»]

³⁵ [«through many dark and intricate passages»; «sombre tapestries»; «phantasmagoric armorial trophies»; «[...] the eye [...] struggled in vain to reach the remoter angles of the chamber, or the recesses of the vaulted and fretted ceiling»]

³⁶ [«settled apathy»; «gradual wasting away of the person»; «of a partially cataleptical character»; «morbid acuteness of the sense»]

Alla luce dei fatti, i contadini della zona non avevano affatto torto nell'indicare col «curioso ed equivoco appellativo di “casa degli Usher”» tanto la famiglia quanto la dimora nobiliare [II, 399]³⁷. La strabiliante coincidenza per cui casa e casata sono distrutte nello stesso momento conferma che tra esse, di generazione in generazione, si è creato un legame inscindibile. L'estremo deterioramento della proprietà e la prostrazione fisica e mentale di Roderick e Madeline sono frutto di un unico male, che affligge tanto la materia inorganica quanto gli esseri viventi. Tutto è pervaso, dice il narratore, da un'«incessante irradiazione di tetraggine». Ma se per costui essa proviene dall'«animo» di Usher – dal quale «il buio, come fosse una sua particolare qualità positiva, si riversava su tutti gli oggetti dell'universo morale e fisico» [II, 405]³⁸ –, per Roderick le cose stanno diversamente. Per lui l'«irradiazione» non ha origine nel suo animo; sono invece «alcune peculiarità nella forma e nella sostanza medesime della sua dimora avita» a emanare un «influsso silente, ma importuno e terribile», che «ha preso il sopravvento sul suo spirito» [II, 403, 408]³⁹. Il narratore crede che Roderick sia «incatenato da certe impressioni superstiziose» [II, 403]⁴⁰. Però la visione di Roderick si rivela più corrispondente alla realtà dei fatti di quella dell'amico, quantunque entrambi descrivano a loro modo un medesimo processo, per cui spirito e materia, disgregandosi in quanto tali, tendono a confondersi in un'unica entità che li trascende entrambi.

Se l'atmosfera del dominio degli Usher sembra quasi materializzarsi in una «vaporosità pestilenziale», o in quel-

³⁷ [«quaint and equivocal appellation of the “House of Usher”»]

³⁸ [«unceasing radiation of gloom»; «mind»; «darkness, as if an inherent positive quality, poured forth upon all objects of the moral and physical universe»]

³⁹ [«some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion»; «silent, yet importunate and terrible influence»; «obtained over his spirit»]

⁴⁰ [«enchained by certain superstitious impressions»]

lo «splendore spettrale e assurdo» («ghastly and inappropriate splendor») che in un disegno di Roderick inonda i sotterranei della casa pur in assenza di ogni fonte di luce [II, 406], i corpi concreti sono colpiti da un morbo che li consuma spettralizzandoli. «Ghastly» sono i tronchi malati degli alberi; «ghastly» è il pallore di Roderick, che, specie dopo la morte presunta della sorella gemella, pare un essere sospeso tra la vita e la morte [II, 398, 402]. Quando non è occupato a «guardare nel vuoto [vacancy] per lunghe ore, con la più profonda attenzione, come se stesse in ascolto di qualche suono immaginario», il narratore lo vede aggirarsi di stanza in stanza, quasi fosse un fantasma, «con passi precipitosi, ineguali e privi di scopo» [II, 411, 410]⁴¹. Che pure lady Madeline – la quale torna dalla camera ardente approntata per lei nei sotterranei avvolta in un bianco sudario macchiato di sangue – sia una specie di strano fantasma corporeo, lo testimoniano tanto il suo aspetto inequivocabile quanto le notazioni emotive e ambientali che precedono la sua ricomparsa tra i vivi, e che fanno pensare che uno spettro stia per apparire.

Nella notte fatale, il narratore sente montare dentro di sé, «per gradi lenti ma chiari», la «selvaggia» influenza delle superstizioni di Roderick.

Fu specialmente quando andai a letto, nella tarda notte del settimo o dell'ottavo giorno dopo che lady Madeline era stata deposta nel sotterraneo, che sperimentai tutto il potere di simili sensazioni. Il sonno non voleva avvicinarsi al mio giaciglio... mentre le ore scorrevano e scorrevano. Combattevo per aver ragione dello snervamento che mi dominava. Tentavo di convincermi che molto di ciò che sentivo, se non tutto, era dovuto allo sconcertante influsso del tetro mobilio della stanza... della tappezzeria buia e logora, che, tormentata dal soffio della tempesta che s'intensificava, oscillava a tratti sulle pareti e fru-

⁴¹ [«gazing upon vacancy for long hours, in an attitude of the profoundest attention, as if listening to some imaginary sound»; «with hurried, unequal, and objectless step»]

sciava in modo inquietante contro le decorazioni del letto. Ma i miei sforzi erano vani. Un tremore incontrollabile pervase gradualmente la mia costituzione; e, alla lunga, l'incubo [incubus] di una paura decisamente immotivata mi oppresse nel fondo del cuore. Scuotendomi di dosso con un rantolo, mi sollevai con sforzo sui cuscini, e, scrutando fissamente nell'intensa oscurità della stanza, posi l'orecchio – non so perché, so solo che un'energia istintiva me lo suggeriva – a certi suoni bassi e indefiniti, che provenivano a lunghi intervalli, attraverso le pause della tempesta, non sapevo da dove. [II, 411]⁴²

Gli ululati del vento notturno, le stranezze di un interno goticheggiante, il senso d'attesa, il brivido incomprensibile che attraversa le membra, la spasmodica attenzione rivolta a suoni di provenienza sconosciuta: tutti aspetti che abbiamo già incontrato nella descrizione dei momenti che precedono l'apparizione di Daniele nel *Maggiorasco*. Come nel *Maggiorasco*, d'altra parte, anche in *The Fall of the House of Usher* s'assiste a un debordare del soprannaturale letterario nella realtà rappresentata. La notte fatale, nel tentativo di distrarlo, il narratore sta leggendo a Roderick, che più pallido e stravolto che mai si è recato nella sua stanza, un vecchio libro d'argomento epico-

⁴² [«by slow yet certain degrees»; «wild»; «It was, especially, upon retiring to bed late in the night of the seventh or eighth day after the placing of the lady Madeline within the donjon, that I experienced the full power of such feelings. Sleep came not near my couch – while the hours waned and waned away. I struggled to reason off the nervousness which had dominion over me. I endeavored to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture of the room – of the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed. But my efforts were fruitless. An irrepressible tremor gradually pervaded my frame; and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm. Shaking this off with a gasp and a struggle, I uplifted myself upon the pillows, and, peering earnestly within the intense darkness of the chamber, harkened – I know not why, except that an instinctive spirit prompted me – to certain low and indefinite sounds which came, through the pauses of the storm, at long intervals, I knew not whence»]

leggendario, il *Mad Trist* di sir Launcelot Canning⁴³. Ha appena terminato di leggere quel «passo [portion] conosciutissimo del racconto» dove Ethelred irrompe con la forza nella casa d'un eremita spaccandone la porta con la sua mano inguantata di ferro, allorché gli sembra di udire «da qualche angolo [portion] davvero remoto della dimora», il suono di «ciò che avrebbe potuto essere, per la sua esatta similarità, l'eco (benché soffocata e sorda) del rumore di legno schiantato e strappato che sir Launcelot aveva così precisamente descritto» [II, 413, 414]⁴⁴. Il narratore riprende la lettura, ma la «straordinaria coincidenza» tra i rumori descritti nel racconto (il «rantolo innaturale» di un drago colpito a morte da Ethelred; lo strepito di uno scudo di bronzo che cade ai piedi dell'eroe sull'impiantito d'argento) e i suoni di provenienza ignota che si odono nella casa degli Usher si produce nuovamente [II, 414]⁴⁵. Allora il narratore, coi nervi stravolti per la paura, balza in piedi, ed è a questo punto che gli enormi e antichi battenti della porta della stanza si aprono lentamente, e che lady Madeline, «tremando e vacillando avanti e indietro», compare «sulla soglia» [II, 416]⁴⁶: una soglia che è anche simbolica, e che condensa in immagine il limite infranto tra vita e morte, spirito e materia, mondo leggendario e realtà rappresentata.

Il barcollare di lady Madeline risponde al «dolce ma costante e uniforme dondolio» di Roderick, che fissa la porta con gli occhi spalancati e il volto improntato di una «rigidezza di pietra» [II, 415]⁴⁷. Nella notte fatale, la misteriosa connessione che unisce Roderick, sua sorella e la loro dimora emerge

⁴³ Libro e autore sono invenzioni di Poe.

⁴⁴ [«well-known portion of the story»; «from some very remote portion of the mansion»; «what might have been, in its exact similarity of character, the echo (but a stifled and dull one certainly) of the very cracking and ripping sound which Sir Launcelot had so particularly described»]

⁴⁵ [«extraordinary coincidence»; «unnatural shriek»]

⁴⁶ [«trembling and reeling to and fro»; «upon the threshold»]

⁴⁷ [«gentle yet constant and uniform sway»; «stony rigidity»]

in modo inconfondibile. Mentre Madeline è diventata simile a un fantasma, e Roderick, ormai ridotto al rango di un oggetto inanimato, sembra quasi formare un tutt'uno con le mura grigie della dimora di famiglia, all'esterno l'atmosfera nociva che opprime la proprietà si materializza con la massima violenza. Roderick era accorso nella stanza del narratore proprio per mostrargli gli incomprensibili fenomeni che sconvolgevano il cielo, e che confermavano le sue supposizioni circa l'esistenza d'un influsso soprannaturale emanante dalla casa.

Un turbine aveva apparentemente preso forza nelle vicinanze; perché c'erano frequenti e violenti cambi di direzione del vento; e l'eccezionale densità delle nubi (così basse da schiacciare le torrette della casa) non ci impediva di percepire la velocità con la quale, quasi fossero vive, accorrevano di gran carriera da ogni parte l'una contro l'altra [...]. Ho detto che nemmeno la loro eccezionale densità ci impediva di percepirlo... eppure non vedevamo né luna né stelle... né c'era alcun balenare di fulmini. Ma le superfici inferiori delle enormi masse di vapore in agitazione, così come tutti gli oggetti terrestri immediatamente attorno a noi, rilucevano per effetto del chiarore innaturale di un'esalazione gassosa leggermente luminescente e distintamente visibile che stava sospesa intorno alla dimora e la avvolgeva. [II, 412]⁴⁸

Poiché tanto la casa quanto i suoi abitanti sono pervasi da un medesimo influsso, spirituale e materiale insieme, che

⁴⁸ [«A whirlwind had apparently collected its force in our vicinity; for there were frequent and violent alterations in the direction of the wind; and the exceeding density of the clouds (which hung so low as to press upon the turrets of the house) did not prevent our perceiving the life-like velocity with which they flew careering from all points against each other [...]. I say that even their exceeding density did not prevent our perceiving this – yet we had no glimpse of the moon or stars – nor was there any flashing forth of the lightning. But the under surfaces of the huge masses of agitated vapor, as well as all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion»]

nel distruggerli in quanto tali e nell'assimilarli a sé li spettralizzava, allora anche l'esalazione gassosa che avvolge la proprietà degli Usher va intesa come un'esalazione di natura fantasmatica. E d'altra parte, proprio come le malattie di Roderick e Madeline sono un triste retaggio familiare, così la venefica esalazione sembra provenire dal passato degli Usher, da un tempo remoto che non cessa di essere attuale, e che porta la casa all'estinzione⁴⁹. Lo spettro che infesta la dimora degli Usher non è però una creatura soprannaturale che ritorna dall'Aldilà, ma un corpo sottile privo di forma definita, un'incomprensibile atmosfera luminescente che avvolge la materia e compenetra lo spirito guastandoli⁵⁰. In Poe, una volta di più, l'auratico e lo spettrale sono fusi in modo inscindibile. Ma se in *Berenice* l'aura spettrale si dispiega unicamente a partire dall'oggetto della monomania di Egæus, in *The Fall of the House of Usher* essa è diffusa nello spazio, senza che sia possibile stabilire da dove provenga. E siccome in ciò l'aura della dimora e dei suoi dintorni è del tutto simile all'atmosfera che caratterizza le scene fantasmatiche, e l'apice drammatico della vicenda coincide con l'"apparizione" di lady Madeline, sembra proprio che si debba considerare *The Fall of the House of Usher* come un'inaudita storia di spettri.

La spettralità dello spazio non scaturisce qui dalla percezione di una mancanza all'interno del visibile, come di norma

⁴⁹ Poe suggerisce che lo spettrale sia coinvolto anche nell'intitolare la poesia di Roderick riportata dal narratore *The Haunted Palace*, ovvero *Il palazzo infestato*.

⁵⁰ Come già osservato da Leo Spitzer [1952], la concezione dell'atmosfera di *The Fall of the House of Usher* sembra trarre ispirazione dalle ricerche, che venivano sviluppate proprio in quegli anni, circa l'influenza del *milieu* sugli esseri viventi. Una volta di più, Poe si mostra molto attento alle più recenti teorie e scoperte scientifiche. Ma, come avviene nel *Valdemar* e in *Berenice*, Poe sembra anche spingersi oltre la scienza e formulare ipotesi audaci. Qui il *milieu* non è un'entità astratta come in Auguste Comte o in Hippolyte Taine, ma si materializza, viene associato all'influenza fantasmatica del retaggio familiare e finisce con l'assumere esso stesso tratti spettrali.

avviene nelle scene fantasmatiche del gotico e del fantastico. Al di là della «vacancy» che Roderick fissa spasmodicamente, e del buio che suscita nel narratore l'«incubo di una paura decisamente immotivata» e senza oggetto, in *The Fall of the House of Usher* l'unico vuoto è esplicativo. Esso fa corpo, cioè, con le tenebre che avvolgono la «sinistra origine» («ghastly origin») dell'esalazione venefica [II, 413]. Per il resto, l'aura diffusa proveniente dall'ignoto non è affatto un'entità negativa. Proprio come il buio che, secondo il narratore, s'irradia dall'animo di Roderick, essa è anzi una sorta di «qualità positiva» della tenuta degli Usher. L'aura è provvista insomma di una malsana densità spettrale, materiale e spirituale insieme, che compenetra indifferentemente oggetti fisici e mondo morale, esseri viventi e materia inorganica.

4.4 *Oggetti e fantasma I*

Poiché alcuni topoi e alcune formule di pathos attraverso le quali il fantastico ha descritto l'emergere del «*rovescio delle cose*» ricorrono anche nella figurazione delle scene fantasmatiche, la sovrapposizione di aura e spettro, che è così esplicita nella narrativa fantastica ottocentesca, acquisisce un innegabile spessore testuale. Nelle scene fantasmatiche, tuttavia, la «retorica dell'indicibile» viene di solito adoperata molto più massicciamente che nelle descrizioni degli oggetti auratici; e il ricorso alla notazione olfattiva o sonora – com'è ovvio – è quasi una costante. Spesso è un rumore, un profumo a far sì che le cose diventino d'improvviso inquietanti ed estranee; ovvero a condensare, per quanto approssimativamente, la «sensazione atmosferica» [cfr. Böhme 2001] di una presenza invisibile. Inoltre, dispiegandosi a partire da un vuoto totale o parziale, duraturo o momentaneo, le scene fantasmatiche sono caratterizzate dal fatto che il personaggio *attende* un'apparizione. E mentre ha la sconcertante sensazione che vicino a lui ci sia

qualcosa d'inquietante che inspiegabilmente rimane nascosto, il suo sguardo, e più in generale il dettato narrativo, esplora l'ambiente circostante, a cui la prossimità dell'apparizione ha conferito un aspetto inusuale.

Prendiamo il tarchettiano *Un osso di morto*, dove i contorni della scena fantasmatica sono calcati fino all'eccesso. *Un osso di morto* è interessante soprattutto per questo: perché qui, come nella gran parte dei racconti fantastici italiani dell'Ottocento, le tecniche compositive tipiche del genere traspaiono in modo scoperto, quasi maldestro. Tanto che si fatica a liberarsi dell'impressione che il fantastico, nell'Italia dell'Ottocento, sia rimasto un genere d'importazione, che ha stimolato ben più l'imitazione che non l'inventiva.

La vicenda di *Un osso di morto*, nei suoi snodi principali, è praticamente identica a quella del *Pied de momie* gautieriano. Lo spirito di Pietro Mariani, come Hermonthis, si presenta a casa del narratore per riavere un frammento corporeo che gli appartiene – una rotula – e lascia al suo posto un oggetto mediatore – un nastro nero – che conferma la realtà dell'apparizione. Però Tarchetti indugia molto più di Gautier nella descrizione della scena fantasmatica: una scena che presenta molte delle caratteristiche che il fantastico nel suo complesso le ha attribuito, e dove la prossimità tra le figurazioni dell'auratico e dello spettrale risalta in modo inconfondibile.

Il narratore è tornato a casa ubriaco, e gettatosi sul letto tenta invano di addormentarsi. Si sente «irrigidito, catalettico, impotente a muoversi»:

Le coperte mi pesavano addosso e mi avvolgevano e mi investivano come fossero di metallo fuso: e durante quell'assopimento incominciai ad avvedermi che dei fenomeni singolari si compievano intorno a me. Dal lucignolo della candela che mi pareva avere spento [...] si sollevavano in giro delle spire di fumo sì fitte e sì nere, che raccogliendosi sotto il soffitto lo nascondevano, e assumevano apparenza di una cappa pesante di piombo: l'atmosfera della stanza, divenuta ad un

tratto soffocante, era impregnata di un odore simile a quello che esala dalla carne viva abbrustolita, le mie orecchie erano assordate da un brontolio incessante di cui non sapeva indovinare le cause, e la rotella [la rotula] che vedeva lì, tra le mie carte, pareva muoversi e girare sulla superficie del tavolo, come in preda a convulsioni strane e violente. Durai non so quanto tempo in quello stato: io non potevo distogliere la mia attenzione da quella rotella. I miei sensi, le mie facoltà, le mie idee, tutto era concentrato in quella vista, tutto mi attraeva a lei; io volevo sollevarmi, discendere dal letto, uscire, ma non mi era possibile; [...] dissipatosi a un tratto il fumo emanato dal lucignolo della candela, vidi sollevarsi la tenda dell'uscio e comparire il fantasma aspettato. [TO, II, 69-70]

Il «getto di gas azzurro» del *Pied de momie* si è trasformato in una cortina di fumo nero; e il «sottile alito di profumo orientale» è diventato un odore nauseante di «carne viva abbrustolita». In *Un osso di morto*, che pure non manca di una certa dose d'umorismo, l'atmosfera domestica, così lugubre e cupa, fa pensare a Poe più che a Gautier. Nel racconto di Tarchetti non c'è traccia di quella forza di seduzione delle cose e di quella sottile animazione della merce che caratterizza *Le Pied de momie*. *Un osso di morto* è invece una storia di fantasmi *tout court*, e tutto è volto a confermare l'esistenza di una dimensione oltremondana dalla quale è possibile fare ritorno.

Benché il protagonista, paralizzato dalla paura, non riesca a distogliere lo sguardo dalla rotula, la *cosa* che attira irresistibilmente a sé non è affatto il nucleo strutturante della scena fantasmatica. È invece l'atmosfera in cui la manifestazione soprannaturale sta per prodursi che prende il sopravvento sulle cose in essa comprese. Come nel *Pied de momie* l'arto imbalsamato di Hermonthis è un mero catalizzatore dell'apparizione della principessa egizia, così avviene anche in *Un osso di morto*, dove anzi la rotula di Mariani è un oggetto del tutto dozzinale e anodino che quasi non merita descrizione, e che peraltro non suscita nel protagonista «alcuna idea spaventosa» [II, 66]. Nonostante le sue strane «convulsioni», la vitalità che la agi-

ta non le appartiene affatto. Come la «cappa pesante di piombo», l'odore nauseabondo che impregna la stanza e il «brontolio» assordante di provenienza sconosciuta, essa scaturisce viceversa da quella mancanza nel visibile entro cui lo spettro sta per rivelarsi. È questo vuoto, la voragine che separa mondo dei vivi e mondo dei morti, il vero nucleo dell'atmosfera tar-chettiana; un'atmosfera che in effetti, come il «fumo emanato dal lucignolo della candela», si dilegua a un tratto non appena il «fantasma aspettato» fa il suo ingresso nella stanza. L'attrazione esercitata dalla rotula, pur essendo subalterna, non è però meramente accessoria. Essa è invece quasi necessaria alla costruzione della scena fantasmatica, almeno a giudicare dalla frequenza con cui la spettralità, prima che l'ente finzionale atteso si manifesti, viene catturata da uno o più oggetti che non l'hanno originata, e che sono dunque in varia misura periferici.

4.5 *Oggetti e fantasma II*

In *Véra* di Villiers de l'Isle-Adam, il conte d'Athol ha perso l'amata consorte, spentasi improvvisamente nel fiore degli anni. D'Athol non accetta che la moglie sia morta, e comincia a vivere nella più completa «incoscienza» della sua dipartita [VOC, I, 557]⁵¹. Un po' come farà Hugues Viane, Roger d'Athol si isola dal mondo, e nel suo «vasto palazzo signorile», ingombro degli oggetti appartenuti a Véra, costruisce un «terribile miraggio» [I, 553, 557]⁵². La sera stessa delle esequie, dopo avere spento, in un gesto simbolico allusivo, il lume acceso in permanenza davanti all'iconostasi russa che Véra aveva ricevuto in eredità e teneva con sé fin da bambina, d'Athol licenzia tutta la servitù a eccezione del vecchio Raymond, il quale riceve istruzioni di comportarsi come se Véra fosse ancora viva. Oltre

⁵¹ [«inconscience»]

⁵² [«vaste hôtel seigneurial»; «mirage terrible»]

a servire per due, Raymond deve assecondare la folle messinscena di d'Athol e ben presto soggiace anche lui «allo spaventoso magnetismo di cui il conte permeava a poco a poco l'atmosfera attorno a loro». Raymond, rimanendo invischiato «in questo gioco funebre», finisce col dimenticare la realtà, e gli ci vuole «più d'una riflessione» per convincersi della morte di Véra. «Né l'uno né l'altro», scrive Villiers, «sapevano quello che stavano facendo», insinuando l'idea sinistra, eppure a suo modo confortante, che evocazioni tanto fervide e persistenti non possano restare a lungo inascoltate [I, 557, 558]⁵³.

Dopo alcune settimane trascorse in quell'«esistenza insolita», il «terribile miraggio» comincia a prendere corpo. Nella casa di d'Athol cominciano ad accadere «fenomeni singolari»; fenomeni del cui statuto ontologico non si può giudicare, perché «diventava difficile», scrive Villiers in modo ambiguo, «distinguere il punto dove immaginario e reale erano identici». «Una presenza aleggiava nell'aria: una forma si sforzava di trasparire, di delinearsi nello spazio divenuto indefinibile» [*ibidem*]⁵⁴. Tra l'interno domestico e l'interiorità di d'Athol si stabilisce una comunicazione incessante; ed egli avverte la presenza di Véra tanto dentro di sé, sdoppiandosi come fosse posseduto dallo spirito di lei, quanto nell'«indefinibile» spazio circostante. Suoni, sfioramenti, voci interiori, profumi caliginosi: i fenomeni si confondono; la distanza tra soggetto e oggetto, tra vita e morte, è quasi completamente superata.

D'Athol viveva doppio, come un illuminato. Un viso dolce e pallido, intravisto come un lampo, tra due battiti di ciglia; un accordo sommerso suonato al piano all'improvviso; un bacio che gli chiudeva la

⁵³ [«au magnétisme effrayant dont le comte pénétrait peu à peu l'atmosphère autour d'eux»; «à ce jeu funèbre»; «plus d'une réflexion»; «Ni l'un ni l'autre ne savait ce qu'ils accomplissaient»]

⁵⁴ [«insolite existence»; «des phénomènes singuliers»; «il devenait difficile de distinguer le point où l'imaginaire et le réel étaient identiques»; «Une présence flottait dans l'air: une forme s'efforçait de transparaître, de se tramer sur l'espace devenu indéfinissable»]

bocca quando stava per parlare, delle affinità di pensieri *femminili* che si destavano in lui in risposta a ciò che diceva, uno sdoppiamento di lui stesso tale che sentiva, come in una fluida caligine, il profumo vertiginosamente dolce della sua amata presso di sé, e, nottetempo, tra il sonno e la veglia, delle parole appena udibili: tutto l'avvertiva. [*Ibidem*]⁵⁵

Anche Raymond, che inizialmente era scosso da un terrore superstizioso, si è gradualmente abituato a questi avvertimenti, e non prova più alcuna paura di fronte agli strani fatti cui assiste: «Un vestito di velluto nero intravisto alla svolta di un viale [del giardino]; una voce ridente che lo chiamava dal salone; una scampanellata al mattino, al suo risveglio, come un tempo» [*ibidem*]⁵⁶.

Se la casa è teatro di ogni sorta di manifestazioni spiritiche, è soprattutto la stanza di Véra, con la sua inebriante «ambiance» [Daudet 1928], a essere sempre più trasfigurata dai fenomeni spettrali. L'intensità della trasfigurazione della stanza raggiunge il culmine la notte del primo anniversario della morte di Véra. Quella notte, scrive Villiers, la stanza sembrava «gioiosa e dotata di vita, in modo più significativo e intenso del solito». Gli oggetti della defunta, in particolare, s'accendono agli occhi di d'Athol, che ormai, come e più del suo domestico, non si sorprende più di nulla.

⁵⁵ [«D'Athol vivait double, en illuminé. Un visage doux et pâle, entrevu comme l'éclair, entre deux clins d'yeux; un faible accord frappé au piano, tout à coup; un baiser qui lui fermait la bouche au moment où il allait parler, des affinités de pensées *féminines* qui s'éveillaient en lui en réponse à ce qu'il disait, un dédoublement de lui-même tel, qu'il sentait, comme en un brouillard fluide, le parfum vertigineusement doux de sa bien-aimée auprès de lui, et, la nuit, entre la veille et le sommeil, des paroles entendues très bas: tout l'avertissait»]

⁵⁶ [«Une robe de velours noir aperçue au détour d'une allée; une voix rieuse qui l'appelait dans le salon; un coup de sonnette le matin, à son réveil, comme autrefois»]

[D'Athol] prese un braccialetto di perle da una coppa e guardò attentamente le perle. [...] Le perle erano ancora tiepide e il loro oriente più attenuato, come per il calore della carne di lei. E l'opale di quella collana siberiana, che amava così tanto il bel seno di Véra fino a impallidire, quasi fosse malato, nel suo castone d'oro, quando la giovane donna se ne dimenticava per qualche tempo! Per questo, un tempo, la contessa amava questa gemma fedele!... Quella notte l'opale brillava come se fosse stato appena tolto e come se lo squisito magnetismo della bella morta lo pervadesse ancora. Posando la collana e la pietra preziosa, il conte toccò per caso il fazzoletto di batista su cui le gocce di sangue [di Véra] erano umide e rosse come garofani sulla neve! [...] Il lume sacro s'era riacceso nel reliquiario! [VOC, I, 559]⁵⁷

Se in *Bruges-la-Morte* gli oggetti-ricordo sono il correlato della volontà di Hugues di vivere nel passato, in *Véra* le cose sembrano addirittura risalire il flusso del tempo, e scuotersi di dosso il gelo mortale che li attanaglia da quando la loro padrona è trapassata. Benché ai preziosi venga attribuita, come avrebbe scritto Poe, «una facoltà sensibile e di sentimento», in Villiers il loro ritrovato tepore è solo superficiale, riflesso. E proprio come le pietre si limitano a restituire, sotto forma di un delicato sfavillio, lo «squisito magnetismo» di chi le ama, così la stanza di Véra si anima principalmente per effetto della

⁵⁷ [«joyeuse et douée de vie, d'une façon plus significative et plus intense que d'habitude»; «Il prit un bracelet de perles dans une coupe et regarda les perles attentivement. [...] Les perles étaient encore tièdes et leur orient plus adouci, comme par la chaleur de sa chair. Et l'opale de ce collier sibérien, qui aimait aussi le beau sein de Véra jusqu'à pâlir, maladivement, dans son treillis d'or, lorsque la jeune femme l'oubliait pendant quelque temps! Autrefois, la comtesse aimait pour cela cette pierrerie fidèle!... Ce soir l'opale brillait comme si elle venait d'être quittée et comme si le magnétisme exquis de la belle morte la pénétrait encore. En reposant le collier et la pierre précieuse, le comte toucha par hasard le mouchoir de batiste dont les gouttes de sang étaient humides et rouges comme des œillets sur de la neige! [...] la veilleuse sacrée s'était rallumée, dans le reliquaire!»]

«profonda e onnipotente volontà di d'Athol» [I, 558]⁵⁸. Mentre in *Bruges-la-Morte* interiorità e mondo esterno si compenetrano influenzandosi reciprocamente, in *Véra* s'assiste piuttosto a un'espansione sovrumana dell'io, che grazie all'intensità del sentimento può scavalcare ogni barriera e sconfiggere la morte. Che Villiers abbia posto in esergo al racconto una frase che stabilisce la supremazia della forma sulla sostanza, perciò, è del tutto comprensibile. Né stupisce che in *Véra*, in luogo della potente chioma di *Bruges-la-Morte*, ci sia un «vuoto» creato dal soggetto, ovverossia una pura forma, negativa e priva di sostanza, in seno alla quale la materia spettrale viene in qualche modo costretta ad affluire. La sera dell'anniversario, scrive Villiers, «si sarebbe detto che, dal fondo delle tenebre, la contessa Véra si sforzasse adorabilmente di ritornare in quella stanza tutta odorosa di lei!»

Lei vi era *necessitata*. [...] Il suono passato delle melodie, le parole ebbre di un tempo, le stoffe che coprivano il suo corpo e ne conservavano il profumo, quelle gemme magiche che la *volevano*, nella loro oscura simpatia, – e soprattutto l'immensa e assoluta impressione della sua presenza, opinione condivisa in fondo dalle cose stesse, tutto la chiamava lì, l'attirava lì da così tanto tempo, e così impercettibilmente, che, guarita infine dalla dormiente Morte, non mancava altri che *Lei!* [...] Il conte aveva scavato nell'aria la forma del suo amore, e bisognava proprio che quel vuoto fosse colmato dal solo essere che gli era omogeneo, altrimenti l'Universo sarebbe crollato. L'impressione diventò, in quel momento, definitiva, semplice, assoluta, che *Lei doveva essere là, nella camera!* Egli ne era tanto tranquillamente sicuro quanto della propria esistenza, e tutte le cose, attorno a lui, erano sature di tale convinzione. [I, 559-560]⁵⁹

⁵⁸ [«profonde et toute-puissante volonté de M. d'Athol»]

⁵⁹ [«on eût dit que, du fond des ténèbres, la comtesse Véra s'efforçait adorablement de revenir dans cette chambre tout embaumée d'elle! [...] Elle y était *nécessitée*. [...] le son passé des mélodies, les paroles enivrées de jadis, les étoffes qui couvraient son corps et en gardaient le parfum, ces pierreries magiques qui la *voulaient*, dans leur obscure sympathie, – et surtout l'immense et absolue impression de sa présence, opinion partagée à la fin par les

In seguito d'Athol la sente parlare, la vede, la bacia, ma nel baciarla si ricorda che Véra è morta. L'apparizione svanisce, il fulgore vitale degli oggetti si spegne; il sogno del conte, scrive Villiers, «all'improvviso si era dissolto del tutto» [I, 561]⁶⁰. Dunque non si trattava che di questo? di un sogno a cui d'Athol, con fede incrollabile, aveva conferito carattere di realtà? Niente affatto, perché subito dopo il dissolvimento dello spettro il protagonista vede cadere dal letto qualcosa di brillante. È la chiave della tomba di famiglia dove Véra è sepolta; la stessa chiave che d'Athol aveva gettato al di là della porta serrata della cappella gentilizia, come segno del suo rifiuto della morte dell'amata. Le sensazioni di d'Athol non erano abbagli di un marito affranto, né il superstizioso Raymond si era semplicemente fatto suggestionare dallo strano comportamento del conte. I fenomeni che trasfiguravano il lussuoso interno domestico erano proprio dovuti al fantasma di Véra che tentava di manifestarsi. L'oggetto mediatore, con la cui comparsa si chiude il racconto di Villiers, è la prova ultima della realtà dello spettro, come pure dell'efficacia delle fervide invocazioni di una volontà debordante dai limiti soggettivi.

È evidente che Villiers ha voluto, attraverso l'oggetto mediatore, attestare la verità del soprannaturale. Perché è solo tramite l'instaurazione dell'«immanenza omnicomprensiva» che la tesi di un racconto filosofico come *Véra* viene perfettamente dimostrata. La vicenda di d'Athol non si limita però a illustrare, quasi fosse un'immagine emblematica, il motto dell'incipit: «L'amore è più forte della Morte, ha detto Salomo-

choses elles-mêmes, tout l'appelait là, l'attirait là depuis si longtemps, et si insensiblement, que, guérie enfin de la dormante Mort, il ne manquait plus qu'*Elle seule!* [...] Le comte avait creusé dans l'air la forme de son amour, et il fallait bien que ce vide fût comblé par le seul être qui lui était homogène, autrement l'Univers aurait croulé. L'impression passa, en ce moment, définitive, simple, absolue, qu'*Elle devait être là, dans la chambre!* Il en était aussi tranquillement certain que de sa propre existence, et toutes les choses, autour de lui, étaient saturées de cette conviction]

⁶⁰ [«venait de se dissoudre d'un seul coup»]

ne; sì, il suo potere misterioso è illimitato» [I, 553]⁶¹. È dall'onnipotenza dello spirito che l'amore trae la forza necessaria a infrangere la barriera che separa la vita dalla morte. E se l'affermazione dell'onnipotenza dello spirito è il fine concettuale di *Véra*, allora la realtà del soprannaturale è una soluzione estetica indispensabile, determinata dalla volontà di raffigurare un idealistico superamento dialettico.

È proprio una sorta d'idealismo spiritualistico intriso di nozioni magnetistiche, oltre che la fede cristiana, il fondamento di quella critica reazionaria al positivismo e alla modernità che percorre tutta l'opera di Villiers. In *Claire Lenoir* (1867), contro il materialismo scettico di Tribulat Bonhomet, Villiers prende visibilmente partito per la coppia formata da Claire e da suo marito: la prima, animata da una fervente religiosità cristiana e iniziata ai misteri dell'invisibile⁶²; il secondo, accanito lettore di testi occultistici e seguace della filosofia idealistica hegeliana. Cosicché, quando Claire stigmatizza quelle «anime gros-

⁶¹ [«L'amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon: oui, son mystérieux pouvoir est illimité»]

⁶² Claire Lenoir, che non sopporta la luce terrena, protegge i suoi occhi malati con delle spesse lenti di colore azzurro. Un colore che ricorre anche in *Véra* là dove Villiers scrive che il lume dell'iconostasi «bluit les ténèbres», ovverossia, alla lettera, «azzurra le tenebre» [I, 556]. Se in Villiers il lume e gli occhiali diffondono un'atmosfera bluastra intrisa di sentimento del sacro, la «nebbiolina azzurra» della *Casa disabitata* e il «getto di gas azzurro» del *Piede di mummia* contribuiscono a dare consistenza visiva alla trasfigurazione ambientale provocata dalla presenza del soprannaturale. Per quanto si tratti con ogni probabilità di una coincidenza, resta il fatto che le atmosfere auratico-spettrali di opere fantastiche tanto diverse tra loro sono caratterizzate da un colore ricorrente. Ed è suggestivo segnalare come Mary Philadelphia Merrifield, nel descrivere l'aspetto fantasmagorico del Crystal Palace – che fu costruito per l'Esposizione Universale del 1851 – scriva che le parti più lontane dell'edificio, l'unico a suo dire «in cui l'atmosfera è percepibile», «appaiono avvolte in un alone azzurrino [o meglio in una foschia bluastra: bluish haze]» [Agamben 1996, 61]. Sembra quasi che, come avviene in Marx con il carattere feticcio della merce, l'impressione suscitata in Merrifield da quella inaudita cristallizzazione dell'aura che ha preso corpo nell'edificio espositivo concepito da Joseph Paxton si sia nutrita delle immagini del soprannaturale.

solane e profanatrici, vestite di caso e di apparenze, [...] che passano, murate, nel sepolcro dei loro sensi mortali»; quando afferma che «lo Spirito dell’Uomo è senza limiti» («se è illuminato dall’umile e divina Rivelazione cristiana»); o quando suo marito sostiene che «la potenza di una fantasia, di un sogno, di una visione, supera talvolta le leggi della vita», la voce di Villiers è chiaramente riconoscibile attraverso le modulazioni dei personaggi [II, 169, 187, 193]⁶³. E come, in *Claire Lenoir*, Tribulat Bonhomet è messo in ridicolo ed è infine costretto a capitolare di fronte alla prova dei fatti, così, in *Véra*, lo spirito sovrano supera i limiti in cui la modernità vorrebbe confinarlo, e dà dimostrazione, una volta di più, della propria supremazia sulla materia.

4.6 *La forza occulta dell’Invisibile*

Anche Maupassant ha sollevato nei suoi racconti problemi epistemologici e metafisici, facendosi portavoce di idee scandalose per la mentalità positivista. Maupassant, però, non condivideva affatto la fede idealistico-spiritualistica di Villiers. La filosofia maupassantiana, ispirata ad Arthur Schopenhauer, è improntata di un pessimismo dai tratti nichilistici, oltre che traboccante di un sentimento poetico amaro e malinconico. Mentre Villiers magnifica lo spirito umano e oppone all’avanzata del bieco materialismo i bastioni incrollabili della fede, Maupassant non perde occasione, nei suoi testi, di ricordare a chi legge la debolezza dei sensi e la limitatezza del pensiero, la miseria della condizione umana e la vanità delle risibili illusioni di grandezza degli spiriti positivi tardottocenteschi.

⁶³ [«les âme épaisses et profanatrices, vêtues de hasard et d’apparences, [...] qui passent, murées, dans le sépulcre de leurs sens mortels»; «L’Esprit de l’Homme était sans limites»; «s’il est éclairé par l’humble et divine Révélation chrétienne»; «La puissance d’une imagination, d’un rêve, d’une vision, dépasse quelquefois les lois de la vie»]

«Com'è profondo questo mistero dell'Invisibile!», si legge nella seconda versione dell'*Horla* (1887).

Non possiamo sondarlo con i nostri miserabili sensi, con i nostri occhi che non sanno scorgere né il troppo piccolo, né il troppo grande, né il troppo vicino, né il troppo lontano, né gli abitanti di una stella, né gli abitanti di una goccia d'acqua... con le nostre orecchie che c'ingannano, poiché ci trasmettono le vibrazioni dell'aria in note sonore. [...] Ah! se avessimo altri organi che compissero in nostro favore altri miracoli, quante cose potremmo ancora scoprire attorno a noi! [CCF, 601]⁶⁴

Il mondo degli uomini, per Maupassant, è come la fragile imbarcazione di *Sur l'eau* (1876), la cui àncora rimane incastrata, di notte, sul fondo della Senna. Il mondo umano è cioè sospeso su «nere profondità», dove l'ingegno angosciato, quando non s'acquieta alla vista della superficie dell'acqua resa brillante dalla luce riflessa della luna, può solo immaginarsi in balia di una «forza invisibile» [78, 80]⁶⁵. E come in *Sur l'eau* il fiume non è solo «la cosa misteriosa, profonda, sconosciuta», ma anche «il paese dei miraggi e delle fantasmagorie» [77-78], così nell'*Horla* l'imperscrutabile oscurità del mondo ci porta a immaginare «misteri spaventosi e potenze soprannaturali» [611]⁶⁶. È nelle tenebre percettive e conoscitive, si legge nell'*Horla*, che hanno origine «le credenze popolari [...], le leggende degli spiriti vagabondi, delle fate, degli gnomi, dei fan-

⁶⁴ [«Comme il est profond, ce mystère de l'Invisible! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit, ni le trop grand, ni le trop près, ni le trop loin, ni les habitants d'une étoile, ni les habitants d'une goutte d'eau... avec nos oreilles qui nous trompent, car elles nous transmettent les vibrations de l'air en notes sonores. [...] Ah! si nous avions d'autres organes qui accompliraient en notre faveur d'autres miracles, que de choses nous pourrions découvrir encore autour de nous!»]

⁶⁵ [«profondeurs noires»; «force invisible»]

⁶⁶ [«la chose mystérieuse, profonde, inconnue»; «le pays des mirages et des fantasmagories»; «des mystères effrayants et des puissances surnaturelles»]

tasmi»; e persino la «leggenda di Dio» e le «concezioni dell'artefice-creatore», che, «da qualunque religione ci vengano, sono proprio le invenzioni più mediocri, stupide e inaccettabili uscite dal cervello impaurito delle creature» [612]⁶⁷.

La cosmologia di Maupassant ricorda quella di Hoffmann. Anche perché in entrambi il «mistero impenetrabile» del mondo [*ibidem*]⁶⁸ è tanto esterno quanto interno all'individuo. Esso fa corpo, per meglio dire, con una dimensione che trascende la separazione tra io e non-io, e che non coincide affatto, come invece avviene in Villiers, con un'espansione della soggettività. In Maupassant l'io è fragile; la coscienza pare sempre sul punto di soccombere alla pressione della follia. «Noi subiamo spaventosamente l'influenza di ciò che ci circonda», scrive Maupassant nell'*Horla*. «Si direbbe che l'aria, l'aria invisibile sia piena d'inconoscibili Potenze, di cui subiamo la misteriosa vicinanza» [619, 600]⁶⁹. Il mondo maupassantiano, come quello hoffmanniano, è percorso da una «forza occulta» che è capace di penetrare il corpo e la mente. E anche se Maupassant, a dif-

⁶⁷ [«les croyances populaires [...], les légendes des esprits rôdeurs, des fées, des gnomes, des revenants»; «légende de Dieu»; «nos conceptions de l'ouvrier-créateur»; «de quelque religion qu'elles nous viennent, sont bien les inventions les plus médiocres, les plus stupides, les plus inacceptables sorties du cerveau apeuré des créatures»]

⁶⁸ [«mystère impénétrable»]

⁶⁹ Quest'idea maupassantiana fa un po' pensare, oltre che al *Saggio sulla visione degli spiriti e su ciò che vi è connesso* di Schopenhauer (1851), a un passaggio del discorso tenuto da Henri Bergson in occasione del suo insediamento alla presidenza della Society for Psychical Research (1913). Bergson, che non nega l'esistenza dei fenomeni occulti, fonda in effetti la sua opinione – con ben altra cognizione di causa rispetto a Maupassant, com'è ovvio – soprattutto su conoscenze riguardanti il cervello e l'apparato sensorio. «Ritengo», scrive Bergson, «che noi percepiamo virtualmente molte più cose di quante non ne percepiamo in atto, e che [...] il ruolo del nostro corpo è quello di escludere dalla coscienza tutto ciò che non sia di alcun interesse pratico, tutto ciò che non si presti alla nostra attenzione» [1987, 43]. [«Nous subissons effroyablement l'influence de ce qui nous entoure»; «On dirait que l'air, l'air invisible est plein d'inconnaissables Puissances, dont nous subissons les voisinages mystérieux»]

ferenza di Hoffmann, sembra specialmente interessato a mettere in luce la concretezza fisica, spesso nei suoi racconti fantastici è proprio questa «forza occulta», l'«influenza misteriosa» dell'Invisibile, a provocare i «disturbi sconosciuti» e i «malesseri inesplicabili» che disgraziatamente lo scrittore conosceva così bene, e che rendono la psiche tanto oscura e indecifrabile quanto il mondo esterno [620, 621]⁷⁰. Vi è peraltro una sostanziale uniformità, in Maupassant, tra la «forza occulta» dell'Invisibile, che può dominarci e possederci a nostra insaputa, e il fluido magnetico o il potere di suggestione degli ipnotisti. Va però aggiunto che Maupassant, malgrado fosse pronto a riconoscere «i risultati prodigiosi ottenuti da alcuni scienziati inglesi e dai medici della scuola di Nancy» [611]⁷¹, non aveva grande fiducia nei progressi della nuova scienza psichica. Per Maupassant la medicina moderna, come è testimoniato dai numerosi alienisti che compaiono nella sua opera, e che sono inermi di fronte a casi straordinari, si limita a «presentire» («pressentir») qualcosa di inaudito e a constatare l'inesplicabile [612].

Le Horla è una sorta di summa filosofica maupassantiana, dove l'essere invisibile da cui prende nome il testo è anche un'allegoria dell'Invisibile in generale. Più che un racconto allegorico, però, *Le Horla* è una narrazione ibrida, a mezza strada tra *conte philosophique*, fantastico e fantascienza (il protagonista suppone che sulla Terra sia comparso un essere più evoluto dell'uomo, forse di provenienza astrale, che è destinato a dominarlo). Per quanto tutte le informazioni delle quali il lettore può disporre, nella seconda versione del racconto, provengano da una prospettiva intradiegetica e isolata, alla fine è difficile credere che il protagonista sia pazzo, e che l'Horla, da cui egli è convinto di essere perseguitato, non sia reale. Ma Maupassant

⁷⁰ [«force occulte»; «trouble inconnu»; «malaise inexplicable»]

⁷¹ La scuola di Nancy nacque attorno ad A.-Au. Liébeault e a H. Bernheim, che fecero proprie e svilupparono molte delle idee di Braid. [«les résultats prodigieux obtenus par des savants anglais et par les médecins de l'école de Nancy»]

ha costruito la narrazione in modo tale che l'esistenza dell'essere invisibile rimane dubbia per buona parte della lettura. Peraltro nella seconda versione del racconto, precedentemente apparso il 26 ottobre 1886 su «Gil Blas», Maupassant ha di molto acuito questa incertezza ontologica. Qui l'Horla si manifesta inizialmente solo attraverso tracce e indizi; o meglio attraverso sintomi, come farebbe una malattia o un disturbo mentale. Esso è descritto come una sensazione di malessere psicofisico, un presentimento di pazzia e di morte, un'angoscia che non ha oggetto. Il protagonista soffre di cambi d'umore repentini, d'inspiegabili malinconie, ha il sonno agitato e una febbre leggera che va aggravandosi, diventando un atroce «snervamento febbrile, che rende la *sua* anima tanto sofferente quanto il *suo* corpo» [601]⁷². Nell'ipotetico diario di cui si compone il racconto, il narratore scrive di essere colto, specie prima di andare a dormire, da un'«inquietudine incomprensibile» che lo mette in allarme e in ascolto del silenzio, lo spinge a guardare sotto il letto e a spalancare gli armadi [602]. Egli ha l'«orrenda sensazione di un pericolo minaccioso», prova «quel timore di una disgrazia imminente o della morte che s'avvicina» [601]⁷³. S'aspetta che qualcosa accada, avverte una presenza là dove sembra esserci solo il vuoto e il pericolo della follia.

Mentalmente e fisicamente prostrato, nonché avvilito per l'inefficacia delle cure mediche che gli sono state prescritte, il narratore decide di fare un'escursione nella foresta di Roumare, presso Rouen.

Presi una grande strada venatoria, poi girai verso La Bouille, per un sentiero stretto, tra due eserciti di alberi smisuratamente alti che mettevano un tetto verde, fitto, quasi nero, tra me e il cielo. Un brivi-

⁷² [«énervement fiévreux, qui rend mon âme aussi souffrante que mon corps»]

⁷³ [«inquiétude incompréhensible»; «sensation affreuse d'un danger menaçant»; «cette appréhension d'un malheur qui vient ou de la mort qui approche»]

do mi colse d'improvviso, non un brivido di freddo, ma uno strano brivido d'angoscia. Affrettai il passo, turbato dall'essere solo in quel bosco, impaurito senza ragione, stupidamente, a causa della profonda solitudine. Di colpo, mi sembrò che qualcuno mi seguisse, mi tallonasse, da vicinissimo, fin quasi a toccarmi. Mi voltai bruscamente. Ero solo. Non vidi dietro di me che il sentiero dritto e largo, vuoto, alto, tremendamente vuoto; e anche dall'altra parte esso si stendeva a perdita d'occhio, sempre uguale, spaventoso. Chiusi gli occhi. Perché? E mi misi a girare su un piede, molto veloce, come una trottola. Stavo per cadere; riaprii gli occhi; gli alberi ballavano, la terra ondeggiava; dovetti sedermi. Poi, ah! non sapevo più da che parte ero venuto! Strana idea! Strana! Strana idea! [603-604]⁷⁴

Non è difficile trovare brani simili in altri testi di Maupassant. Si pensi ancora a *Sur l'eau* oppure al più tardo *La Nuit* (1887), dove il vuoto all'improvviso cambia volto e viene percepito come un'entità positiva e minacciosa, «pregnante di eventi pronti a esplodere»⁷⁵. Nell'*Horla*, comunque, il vuoto

⁷⁴ [«Je pris une grande avenue de chasse, puis je tournai vers La Bouille, par une allée étroite, entre deux armées d'arbres démesurément hauts qui mettaient un toit vert, épais, presque noir, entre le ciel et moi. Un frisson me saisit soudain, non pas un frisson de froid, mais un étrange frisson d'angoisse. Je hâtai le pas, inquiet d'être seul dans ce bois, apeuré sans raison, stupidement, par la profonde solitude. Tout à coup, il me sembla que j'étais suivi, qu'on marchait sur mes talons, tout près, à me toucher. Je me retournai brusquement. J'étais seul. Je ne vis derrière moi que la droite et large allée, vide, haute, redoutablement vide; et de l'autre côté elle s'étendait aussi à perte de vue, toute pareille, effrayante. Je fermai les yeux. Pourquoi? Et je me mis à tourner sur un talon, très vite, comme une toupie. Je faillis tomber; je rouvris les yeux; les arbres dansaient, la terre flottait; je dus m'asseoir. Puis, ah! je ne savais plus par où j'étais venu! Bizarre idée! Bizarre! Bizarre idée!»]

⁷⁵ *La nuit*, oltre che all'*Uomo della folla* di Poe (1840), già fa pensare a certe scene del grande incompiuto hofmannsthaliano *Andrea o I ricongiunti* (pubblicato postumo nel 1930), dove il protagonista si aggira per le calli di una Venezia desolata e *hantée*. A Venezia, Andrea s'imbatte in presenze di natura indecidibile, ovvero sia in due strane donne (o forse è una soltanto?) che sembrano comparse dal nulla. Sebbene non si possa escludere che Hofmannsthal contasse di risolvere l'ambiguità in un secondo momento, riguardo a queste figure il romanzo, o meglio quanto del romanzo ci è perve-

finisce per svanire, soprattutto per effetto della coerenza delle prove che lentamente il protagonista riesce a raccogliere, e che quasi ci costringono ad accettare le sue tesi. Egli si convince che il vuoto non è tale, e che la prostrazione fisica e mentale che lo affligge è causata da una sorta di vampiro, il quale sarebbe giunto nei pressi di Rouen a bordo di un bastimento candido proveniente dal misterioso Brasile. Malgrado l'invisibilità, d'altro canto, il vampiro è dotato di corpo. Tanto è vero che il narratore arriva persino a intravederlo, a descriverne la consistenza, a concepirne e tentarne l'uccisione.

Se nell'*Horla* la consapevolezza del protagonista matura a poco a poco, e il mondo finzionale oscilla lungamente tra diverse modalità d'esistenza che collidono e si negano a vicenda, in un racconto come *La Petite Roque* è impossibile stabilire con certezza se l'apparizione della bambina uccisa sia un fantasma o l'allucinazione del suo assassino, M. Renardet. Nella *Petite Roque* l'immagine della presenza fantasmatica, ambigua e sfuggente, rimane sospesa tra immaginario e reale, e può essere interpretata indifferentemente come una manifestazione soprannaturale o come la visione di un individuo tormentato dal ricordo dell'omicidio.

Renardet ha cominciato a mostrare segni di squilibrio mentale da quando le vane ricerche della polizia sono state interrotte. Da intrepido e «battagliero» che era, Renardet è diventato a poco a poco «nervoso» ed «eccitabile». «I rumori improvvisi», scrive Maupassant «lo facevano sobbalzare di paura; fremeva per la minima cosa, talvolta tremava dalla testa

nuto, è davvero criptico. Non si capisce in che misura la stranezza delle donne sia reale e in che misura sia frutto dell'immaginazione di Andrea, il quale è turbato e smarrito in luoghi labirintici a lui ignoti; né si capisce se le donne siano persone in carne e ossa oppure creature soprannaturali. La loro immagine rimane sospesa, e, in quanto enti finzionali, esse allungano un'ombra d'incertezza su tutto l'orizzonte immaginativo che concretizzano.

ai piedi quando una mosca gli si posava sulla fronte» [451]⁷⁶. Non sono i rimorsi a torturarlo, bensì l'immagine dell'«orribile scena» dell'assassinio della piccola Roque.

Per quanto si sforzasse di scacciare quest'immagine, di allontanarla con terrore, con disgusto, [Renardet] la sentiva vagare [rôder] nella sua mente, girargli intorno, attendendo senza posa il momento di riapparire. Allora ebbe paura della sera, paura dell'ombra che calava intorno a lui. Ancora non sapeva perché le tenebre gli sembrassero agghiaccianti; ma le temeva d'istinto; le sentiva popolate di terrori. La luce del giorno non si presta agli spaventi. [...] Ma la notte, la notte opaca, più spesso di una muraglia, e vuota, la notte infinita, così nera, così vasta, dove si possono sfiorare cose spaventose, la notte dove si sente il terrore misterioso errare, vagare, gli sembrava nascondere un pericolo sconosciuto, vicino e minaccioso. Quale? Ben presto lo seppe. [452]⁷⁷

Una sera, a mezzanotte passata, Renardet ha l'impressione che la tenda della finestra della sua stanza si muova inspiegabilmente. È solo «una sorta di tremolio delle pieghe, appena un'ondulazione come quella prodotta dal vento», ma Renardet ne è terrorizzato, benché non sia per nulla certo di avere visto giusto. Rimane «con gli occhi fissi, il collo teso», incapace di muoversi. Poi si alza «bruscamente» dalla poltrona dov'è sedu-

⁷⁶ [«batailleur»; «nerveux»; «excitable»; «Les bruits soudains le faisaient sauter de peur; il frémissait pour la moindre chose, tressaillait parfois des pieds à la tête quand une mouche se posait sur son front»]

⁷⁷ [«scène horrible»; «[...] bien qu'il s'efforçât de chasser cette image, qu'il l'écartât avec terreur, avec dégoût, il la sentait rôder dans son esprit, tourner autour de lui, attendant sans cesse le moment de réapparaître. Alors il eut peur des soirs, peur de l'ombre tombant autour de lui. Il ne savait pas encore pourquoi les ténèbres lui semblaient effrayantes; mais il les redoutait d'instinct; il les sentait peuplées de terreurs. Le jour clair ne se prête point aux épouvantes. [...] Mais la nuit, la nuit opaque, plus épaisse que des murailles, et vide, la nuit infinie, si noire, si vaste, où l'on peut frôler d'épouvantables choses, la nuit où l'on sent errer, rôder l'effroi mystérieux, lui paraissait cacher un danger inconnu, proche et menaçant. Lequel? Il le sut bientôt»]

to e si avvicina alla finestra [*ibidem*]⁷⁸. Non vede che «i vetri neri, neri come lastre d'inchiostro lucente», ma resta a fissare «l'ombra illimitata» finché non scorge, presso il fiume dove ha commesso l'omicidio, un «chiarore in movimento». «Siccome ancora non distingueva [cosa fosse]», scrive Maupassant, «Renardet cinse gli occhi con le mani; e bruscamente quel chiarore divenne luce, ed egli riconobbe la piccola Roque nuda e insanguinata sull'erba» [453]⁷⁹.

L'«odiosa visione» («odieuse vision») della piccola Roque – che prima appare stesa sull'erba e poi, come aveva fatto poco prima di essere stuprata e uccisa, cammina «a piccoli passi» verso Renardet – ricomincia ogni notte [447, 454]⁸⁰. Sebbene resti il dubbio che dietro le sensazioni di Renardet non ci sia una manifestazione soprannaturale, ma piuttosto una mente disturbata, Maupassant costruisce una scena fantasmatica perfetta. Non appena è solo nella sua stanza, Renardet sente «una sorta di ronzio, come il rumore di una trebbiatrice o il passaggio lontano di un treno su un ponte» [447]⁸¹. Lo vediamo intento, proprio come il narratore dell'*Horla*, a guardare sotto il letto, ad aprire gli armadi, a frugare dentro i mobili, a esplorare ogni angolo della stanza, nell'angosciata attesa dell'apparizione notturna. Finché una «forza irresistibile» non lo costringe verso la finestra, che gli appare simile a un «buco tenebroso, attraente, temibile, sulla campagna buia» [453]⁸². Il «corpo della ragazzina» appare sempre in questo vuoto che Renardet, affa-

⁷⁸ [«une sorte de tremblement des plis, à peine une ondulation comme celle que produit le vent»; «les yeux fixes, le cou tendu»; «brusquement»]

⁷⁹ [«les vitres noires, noires comme des plaques d'encre luisante»; «ombre illimitée»; «lueur mouvante»; «Comme il ne distinguait pas encore, Renardet enferma ses yeux entre ses mains; et brusquement cette lueur devint une clarté, et il aperçut la petite Roque nue et sanglante sur la mousse»]

⁸⁰ [«à petits pas»]

⁸¹ [«une sorte de ronflement comme le bruit d'une machine à battre ou le passage lointain d'un train sur un pont»]

⁸² [«force irrésistible»; «trou sombre attirant, redoutable, sur la campagne obscure»]

scinato, sente incombere minaccioso; e sebbene il corpo brilli «come fosforo, rischiando l'ombra attorno a sé» [454]⁸³, è ancora nel vuoto che esso velocemente si ritira. Renardet vede il corpo fosforescente innalzarsi nell'aria ed entrare nella stanza dalla finestra, ma subito dopo la visione svanisce e viene sostituita dall'angosciosa impressione che il «fantasma» sia nascosto dietro la tenda. Renardet resta inchiodato a fissarla fino allo spuntare del giorno, con i nervi scossi da ogni più piccolo suono, in attesa che la sua vittima riappaia. «Ma lei non si mostrava più», scrive Maupassant, «rimaneva là, sotto la stoffa agitata talora da un tremolio» [*ibidem*]⁸⁴.

Una volta di più, nella narrativa fantastica ottocentesca, il *revenant* è ripetitivo, agisce meccanicamente. Ma Maupassant riesce nell'intento di far sembrare la ripetitività meccanica dello spettro un sintomo ossessivo, e fa sorgere il dubbio che l'apparizione della piccola Roque non sia in fondo null'altro che un fantasma psichico. L'apparizione, malgrado la sua fosforescenza, è quasi schiacciata dal peso del buio e del vuoto. La «stoffa» della realtà oscilla paurosamente, ma l'Invisibile non riesce a irrompere davvero nella natura oggettiva, come invece sembra proprio avvenire nell'*Horla*. Anche perché Renardet è persuaso che i fenomeni cui assiste, a dispetto dell'incontestabile carattere di realtà da cui gli sembrano contrassegnati, non siano affatto soprannaturali ma allucinatori.

Lui sapeva bene [...] che non si trattava di un'apparizione, che i morti non ritornano, e che la sua anima malata, la sua anima ossessionata da un unico pensiero, da un ricordo indimenticabile, era la sola causa del suo supplizio, la sola a evocare la morta che da lei era resuscitata, da lei era chiamata e da lei era anche posta davanti ai suoi occhi dove era rimasta impressa l'immagine incancellabile. Ma sapeva pure che

⁸³ [«[...] le corps de la fillette luisait comme du phosphore, éclairant l'ombre autour de lui!»]

⁸⁴ [«Mais elle ne se montrait plus; elle restait là, sous l'étoffe agitée parfois d'un tremblement»]

non sarebbe guarito [...]; e si risolse a morire, pur di non sopportare più a lungo queste torture [457]⁸⁵.

Se Renardet avesse ragione, la sua mente sarebbe rimasta chissà come impressionata, alla maniera di una lastra fotografica, dall'«orribile scena» dell'assassinio. La mente di Renardet sarebbe cioè simile all'occhio del cadavere di Claire Lenoir, in cui Tribulat Bonhomet, con l'aiuto del suo oftalmoscopio, scopre il riflesso della visione spaventosa che l'ha fatta morire⁸⁶. Può darsi che le cose stiano così; può darsi che il fantasma, ormai completamente interiorizzato, non sia che una morbosa condizione mentale e spirituale; ma può darsi pure che sia uno spettro vero e proprio a ossessionare Renardet e a spingerlo al suicidio. *La Petite Roque* lascia perplessi; e il fatto che Renardet sia il solo ad assistere all'orribile visione, e che per di più sia tanto turbato che il buio stesso gli sembra gravido di oscure minacce, di certo non aiuta a risolvere le ambiguità del testo.

4.7 *L'ombra di un'ombra*

Quando si ha a che fare con racconti tanto ambigui quanto *La Petite Roque* la cosa più sensata che un critico possa fare

⁸⁵ [«Il savait bien [...] que ce n'était pas une apparition, que les morts ne reviennent point, et que son âme malade, son âme obsédée par une pensée unique, par un souvenir inoubliable, était la seule cause de son supplice, la seule évocatrice de la morte ressuscitée par elle, appelée par elle et dressée aussi par elle devant ses yeux où restait empreinte l'image ineffaçable. Mais il savait aussi qu'il ne guérirait pas [...]; et il se résolut à mourir, plutôt que de supporter plus longtemps ces tortures»]

⁸⁶ Anche *Macchia grigia* di Camillo Boito (1877) ruota attorno a un'idea simile. La convinzione che l'occhio potesse rimanere durevolmente "impressionato" dalle immagini percepite in punto di morte era alquanto diffusa nella seconda metà dell'Ottocento, anche perché la scienza medica, a suon d'esperimenti, pareva confermarlo [cfr. Milner 1989, 198 sgg.; Lazarin 2003].

è sospendere il giudizio. Certo, un lettore persuaso dell'inesistenza della bambina fantasma ha tutto il diritto di sposare la tesi della malattia mentale di Renardet. Così come può pensare sia pazza la giovane istituttrice di *The Turn of the Screw* (1898) – un racconto lungo dove Henry James fa sorgere dubbi simili a quelli suscitati da Maupassant nella *Petite Roque*. Ma non smette di stupire, sebbene quasi un secolo sia ormai trascorso, che uno studioso della levatura di Edmund Wilson abbia potuto propugnare la medesima idea⁸⁷. Wilson era convinto, cioè, che i fantasmi di Peter Quint e Miss Jessel, che sembrano infestare la tenuta di Bly dove l'istituttrice si è recata per prendersi cura dei piccoli Flora e Miles, non fossero reali⁸⁸. Forte del fatto che «non c'è mai alcuna ragione per supporre che altri, eccetto l'istituttrice, veda i fantasmi», Wilson ebbe a sostenere che le sue visioni sono allucinazioni di una ragazza nevrotica, incapace «di riconoscere i suoi naturali impulsi sessuali» [1976, 103, 108].

È vero che, siccome nessun altro personaggio ammette di vedere gli spiriti, non mancano motivi d'incertezza circa la reale esistenza dei fantasmi di Quint e Miss Jessel – ovverossia del domestico personale dello zio dei bambini e della loro vecchia insegnante. Così come è vero, e non potrebbe essere altrimenti, che le apparizioni, reali o presunte che siano, hanno scosso i nervi dell'istituttrice visionaria, minando la sua salute mentale. Ma se è ugualmente vero, come ha scritto Wilson, che ogni pagina del *Giro di vite* «si può interpretare, imparzialmente, in due sensi diversi» [107], e che James «ha spinto l'ambiguità del suo procedimento a tal punto che ci par quasi di intuire che l'autore non vuole che il lettore penetri il suo significato profondo» [113], non si vede perché l'ambiguità debba essere risolta in

⁸⁷ Lo scritto di Wilson sul *Giro di vite* ha sollevato un dibattito duraturo, ed è stato discusso anche da Orlando in un suo libro pubblicato di recente [2017, 73-79].

⁸⁸ Questa idea è stata avanzata anche da André Gide, ma con maggiore cautela [cfr. Blanchot 1969, 135].

un modo o nell'altro. Né si capisce per quale ragione la presenza dei fantasmi dovrebbe contrastare con l'idea, che Wilson ha attribuito a James, di fare «il ritratto accurato e angoscioso della figlia di un povero parroco di campagna, il prodotto della media borghesia inglese con la sua radicata coscienza di classe»; ovvero di riproporre attraverso la figura dell'istitutrice, ha scritto ancora Wilson con un po' di sufficienza, «uno dei suoi temi consueti: la frustrata zitella anglosassone» [108]. Sembra che per Wilson dei «veri» fantasmi non possano servire «a caratterizzare l'istitutrice», come invece fanno, a suo avviso, le allucinazioni [111]. Ma se egli non si fosse concentrato esclusivamente sulla figura della protagonista, e avesse «caratterizzato» meglio i fantasmi, avrebbe notato che Quint e Miss Jessel sono dipendenti subdolamente in rivolta contro i padroni. E se l'obbiettivo critico di Wilson era quello di dare conto del ritratto jamesiano del «prodotto della media borghesia inglese con la sua radicata coscienza di classe», il fatto che James attribuisca all'esplosione del loro immotivato rancore qualcosa di malefico e d'inquietante non andava certo trascurato – siano Quint e Miss Jessel affioramenti inconsci di un'istitutrice devota al suo altolocato datore di lavoro o creature soprannaturali che la ossessionano.

Detto questo, in un'opera come *Il giro di vite*, dove James costruisce volutamente ambiguità irrisolvibili, è davvero possibile distinguere spettro e fantasma psichico? Non ci troviamo forse di fronte a un testo che, come *The Minister's Black Veil*, irretisce chiunque tenti di ridurne la complessità? Nonostante la lettura di Wilson sia sottile, erudita, e chiarisca alcuni aspetti fondamentali della poetica jamesiana, il critico sembra essere stato stranamente restio – e non è il solo⁸⁹ – ad accettare l'apertura del *Giro di vite*, e si è affannato a scovare un significato univoco alla vicenda. Senonché, per ridurre l'ambiguità del *Giro di vite* e rafforzare la propria posizione, Wilson è stato costretto a ricorrere ad argomentazioni capziose – come lui stesso ha suc-

⁸⁹ Cfr. la presentazione di Leon Edel a *The Turn of the Screw* in SS [425-435].

cessivamente riconosciuto senza tuttavia rinunciare alla sua tesi principale.

In un poscritto del 1948 (*L'ambiguità di Henry James* è del '24), Wilson ha ammesso di avere forzato la mano nell'interpretare «il passo in cui la governante identifica, dalla descrizione dell'istitutrice, lo spettro della figura maschile con Peter Quint» [137]; un passo che, guarda caso, è anche «l'unica circostanza che non si accorda con l'ipotesi che gli spettri siano semplicemente visioni dell'istitutrice» [103]. Nel 1924 il critico aveva superato l'ostacolo testuale facendo intervenire l'«immaginazione inconscia» della ragazza. Costei, non riuscendo a confessarsi che desidera sessualmente il suo datore di lavoro (lo zio di Flora e Miles), avrebbe «associato se stessa con l'istitutrice precedente ed evocato una figura che, pur indossando gli abiti del padrone, le è apparsa (per l'intervento della censura freudiana) degradata» [104]. Un tentativo d'interpretazione davvero sorprendente, nella misura in cui non spiega per nulla come la giovane avrebbe potuto descrivere nei minimi dettagli una persona mai vista⁹⁰.

Non c'è bisogno di ricorrere ai taccuini di James, come ha fatto lo studioso nel 1948, per convincersi che *Il giro di vite* è una «storia di fantasmi vera e propria» [137]. Basta leggere la *Prefazione a "Il carteggio Aspern"*, che James ha redatto per il

⁹⁰ «Ha i capelli rossi», dice l'istitutrice all'anziana governante Mrs. Grose, «molto rossi, riccissimi, e un viso pallido, allungato, dai bei lineamenti regolari e piccoli favoriti piuttosto curiosi, rossi come i capelli. Le sue sopracciglia sono vagamente più scure; sembrano particolarmente arcuate e danno l'impressione di potersi muovere un bel po'. I suoi occhi sono penetranti, strani... in modo terribile; ma con precisione so soltanto che sono piuttosto piccoli e molto fissi. La sua bocca è grande, le labbra sono sottili e, se si escludono i suoi piccoli favoriti, è perfettamente rasato» [SS, 465]. [«He has red hair, very red, close-curling, and a pale face, long in shape, with straight good features and little rather queer whiskers that are as red as his hair. His eyebrows are somehow darker; they look particularly arched and as if they might move a good deal. His eyes are sharp, strange – awfully; but I only know clearly that they're rather small and very fixed. His mouth's wide, and his lips are thin, and except for his little whiskers he's quite clean-shaven»]

dodicesimo volume dell'edizione newyorkese dei suoi romanzi e racconti (1908). Che la sua intenzione fosse quella di scrivere una *ghost story*, James lo dichiara qui in maniera inequivocabile, e non pare che l'evidenza delle sue affermazioni possa essere offuscata da una breve frase, che compare in tale scritto, che per Wilson non è spiegabile «senza ricorrere all'ipotesi delle allucinazioni» [107]. Tanto più che James, nella frase incriminata, non parla dei convincimenti dell'istitutrice riguardo ai fantasmi; egli scrive, bensì, che sono «le sue spiegazioni» («her explanations») a non essere «cristalline» [1908, 173]⁹¹. Il che è perfettamente in accordo con la tipologia di «*blanks*» [Iser 1987] o di vuoti del *Giro di vite*.

Senza dubbio, un'interpretazione come quella proposta da Wilson non sarebbe neppure concepibile se la natura dei fantasmi di Quint e Miss Jessel, e quindi del mondo rappresentato nel suo complesso, non fosse ambigua. Nel *Giro di vite* è però soprattutto il piano della *fabula* a essere lacunoso, tanto che la sua ricostruzione risulta impossibile (quali sono le vicende di Quint e di Miss Jessel? Che cosa hanno fatto con i ragazzi? Per quale ragione Mrs. Grose dice che in vita erano malvagi? e così via). James ha espresso *apertis verbis* l'intenzione di narrare una storia che presentasse dei punti oscuri. Componendo *The Turn of the Screw*, si legge nella prefazione summenzionata, egli si era prefisso di rappresentare un male immenso, quasi assoluto; e per poter ottenere tale risultato aveva ritenuto necessario che il male non si manifestasse in nessuna azione concreta, ma fosse solo suggerito in un «processo di *adombramento*» («process of *adumbration*»), rimanendo vago e indeterminato [James 1908, 175]. Così il lettore avrebbe potuto proiettare nel vuoto descritto dalle vicende di Quint e Miss Jessel tutto l'orrore che fosse stato capace di concepire. «Fagli *pensare*

⁹¹ [«crystalline»]

il male», si è detto James, «faglielo pensare da sé, e tu sei sollevato dal fornire deboli spiegazioni» [176]⁹².

Se la raffigurazione del male era la «difficoltà più seria» che la narrazione presentava agli occhi di James, c'erano anche «difficoltà non altrettanto serie» [174]⁹³ – nel senso che la loro soluzione gli sembrava discendere naturalmente dalla soluzione della «difficoltà più seria». James doveva decidere tra servirsi della «copiosa documentazione paranormale sulle apparizioni», conferendo ai suoi fantasmi una forma «corretta», e «avere una storia “buona”» – «e cioè tale da produrre», ha scritto James, «la mia impressione dello spaventoso, il mio progettato orrore». Poiché i «“fantasmi” registrati e attestati» gli parevano troppo poco «espressivi» e «drammatici» per questo fine, la sua «coppia di agenti anormali» doveva «allontanarsi completamente dalle regole». «Essi sarebbero stati veramente agenti; sarebbe stato affidato loro il terribile compito di far sì che la situazione puzzasse dell'aria del Male» [174-175]⁹⁴. Gli spettri, in definitiva, dovevano essere figli dell'immaginazione, e assumere una forma decisamente letteraria. Se James pensava che *Il giro di vite* fosse paragonabile a una «fiaba» («fairy-tale»), che «scaturendo [...] da una credulità conscia e coltivata» risultava però dotata della «compattezza di un aneddoto» [171]⁹⁵, è proprio per la libertà d'invenzione con cui ha trattato la materia soprannaturale. Ed è per questo stesso motivo che James ha sostenuto che Quint e Miss Jessel «non sono affatto “fantasmi”, per come li conosciamo oggi, ma folletti, elfi, spiritelli, demoni»; ovveros-

⁹² [«Make him *think* the evil, make him think it for himself, and you are released from weak specifications»]

⁹³ [«gravest difficulty»; «difficulties not so grave»]

⁹⁴ [«copious psychical record of cases of apparitions»; «correct»; «having my story “good”»; «that is producing my impression of the dreadful, my designed horror»; «recorded and attested “ghosts”»; «little expressive»; «dramatic»; «pair of abnormal agents»; «to depart altogether from the rules»; «They would be agents in fact; there would be laid on them the dire duty of causing the situation to reek with the air of Evil»]

⁹⁵ [«springing [...] from a conscious and cultivated credulity»; «compactness of anecdote»]

sia creature immaginarie, simili a «fate d'ordine leggendario» («fairies of the legendary order») [175]⁹⁶.

Con l'idea d'ottenere un preciso effetto estetico, James ha voluto che le apparizioni fossero capaci di trasfigurare l'ambiente circostante, ed è riuscito a far sì che rimanessero così ambigualmente sospese tra interiorità e mondo esterno da indurre uno studioso come Wilson a negare che *Il giro di vite* sia una *ghost story*. Precedentemente alla prima manifestazione spettrale, quella di Peter Quint, l'istitutrice sta passeggiando, immersa nelle sue fantasticherie, nel parco dell'«antica dimora familiare» di Bly [SS, 440]⁹⁷. Immagina che lo zio di Flora e Miles, con un sorriso d'approvazione dipinto sul volto, le venga incontro alla svolta del sentiero. «Mi fermai di colpo uscendo da uno dei boschetti e giungendo in vista della casa», racconta l'istitutrice. «Ciò che mi aveva inchiodato sul posto – con uno shock molto più intenso di quello provocato da una mera visione – era l'impressione che la mia fantasia [imagination], in un lampo, fosse diventata reale. Lui era là!» [454-455]⁹⁸. L'istitutrice si accorge solo in un secondo momento di aver preso un abbaglio: la «figura» che vede «su in alto, oltre il prato», in cima a una delle torri «quadrate incongrue merlate» della casa, non è affatto lo zio di Flora e Miles, bensì uno «sconosciuto» che non gli somiglia minimamente.

Si produsse in me [...] un confondimento della visione [bewilderment of vision] del quale, dopo tanti anni, non posso sperare di dare una descrizione vivida. [...] Per giunta il posto, nella maniera più strana del mondo, era diventato all'istante, per il solo fatto di quell'apparizione, desolato [a solitude]. Almeno dentro di me, nel

⁹⁶ [«are not “ghosts” at all, as we now know the ghost, but goblins, elves, imps, demons»]

⁹⁷ [«old family place»]

⁹⁸ [«I stopped short on emerging from one of the plantations and coming into view of the house. What arrested me on the spot – and with a shock much greater than any vision had allowed for – was the sense that my imagination had, in a flash, turned real. He did stand there!»]

momento in cui scrivo la mia testimonianza con una ponderatezza che non ho mai avuto in proposito, la sensazione di quel momento ritorna tutta intera. Era come se, mentre mi rendevo conto... di ciò di cui mi ero resa conto... tutto il resto della scena fosse stato colpito dalla morte. Posso sentire di nuovo, mentre scrivo, l'intenso silenzio in cui precipitarono i suoni della sera. I corvi smisero di gracchiare nel cielo dorato, e l'ora amica smarrì, per quell'attimo indescrivibile [for the unspeakable minute], tutta la sua voce. Ma non c'era altro mutamento nella natura, se non era per quel mutamento che osservai con una nitidezza alquanto strana. L'oro era ancora nel cielo, la limpidezza nell'aria, e l'uomo che mi guardava da sopra le merlature era tanto ben delineato quanto un ritratto in una cornice. [455-456]⁹⁹

Se in brani come questo si perpetua una tradizione letteraria, nel *Giro di vite* James si è anche affrancato da essa con una consapevolezza forse ineguagliata nel suo tempo. Non è un caso, perciò, che in *The Turn of the Screw* trovino spazio soluzioni narrative e rappresentative delle quali il modernismo novecentesco farà largo uso. Al di là del fatto che la spettralizzazione atmosferica è controbilanciata dalla presenza di figure la cui nettezza di contorni manca a molte apparizioni dell'Ottocento, Quint e Miss Jessel si mostrano in luoghi dalle caratteristiche ricorrenti. In un'annotazione del 12 gennaio 1895, James accenna a una storia di fantasmi che gli è stata riferita

⁹⁹ [«figure»; «high up, beyond the lawn»; «square incongruous crenelated»; «unknown man»; «There came to me [...] a bewilderment of vision of which, after these years, there is no living view that I can hope to give. [...] The place moreover, in the strangest way in the world, had on the instant and by the very fact of its appearance become a solitude. To me at least, making my statement here with a deliberation with which I have never made it, the whole feeling of the moment returns. It was as if, while I took in, what I did take in, all the rest of the scene had been stricken with death. I can hear again, as I write, the intense hush in which the sounds of evening dropped. The rooks stopped cawing in the golden sky and the friendly hour lost for the unspeakable minute all its voice. But there was no other change in nature, unless indeed it were a change that I saw with a stranger sharpness. The gold was still in the sky, the clearness in the air, and the man who looked at me over the battlements was as definite as a picture in a frame»]

dall'arcivescovo di Canterbury. In questa storia gli spettri di certi domestici, i quali in vita avevano «corrotto e depravato» i figli dei padroni, «tornano a infestare la casa e a perseguitare i bambini», invitandoli e sollecitandoli a raggiungerli «dall'altra parte di luoghi pericolosi» («from across dangerous places») ¹⁰⁰. Nell'elaborare artisticamente la storia raccontatagli dall'arcivescovo, James non trascura questo dettaglio, che a giudicare da quanto si legge sul suo taccuino doveva sembrargli particolarmente interessante. Ma lo riprende modificandolo sostanzialmente. Quint e Miss Jessel, nota l'istitutrice, «si fanno vedere solo dall'altra parte, per così dire, e oltre [They're seen only across, as it were, and beyond]... in strani luoghi e in punti elevati, sulla cima delle torri, sui tetti delle case, fuori dalle finestre, sulla sponda opposta degli stagni» [499] ¹⁰¹. L'istitutrice ha l'impressione che i fantasmi abbiano un piano, che l'ubicazione dei fenomeni spettrali sia densa di un significato recondito. Se da un lato James riesce a far sembrare Quint e Miss Jessel «veramente agenti» senza che trapeli nulla delle loro intenzioni, dall'altro lato lascia supporre che la spazialità delle apparizioni, perdendo il suo significato originario e venendo condensata nell'immagine astratta di una distanza o di una separazione, possa racchiudere un senso secondo. Tanto che, con la loro allusiva liminarietà, i luoghi delle apparizioni del *Giro di vite* fanno già pensare ai luoghi interstiziali dove si mostra il rocchetto Odradek kafkiano, o dove John, il protagonista di *Solid Objects* (1920), trova gli oggetti che lo affascinano al punto da cambiargli la vita ¹⁰². La liminarietà si potrebbe interpretare, per

¹⁰⁰ La nota jamesiana è riportata da Edel nella presentazione summenzionata [SS, 425] e anche da Maurice Blanchot [1969, 134]. [«corrupt and deprave»; «return to haunt the house and children»]

¹⁰¹ [«They're seen only across, as it were, and beyond – in strange places and on high places, the top of towers, the roof of houses, the outside of windows, the further edge of pools»]

¹⁰² Il rocchetto Odradek, che compare in *Die Sorge des Hausvaters* (1917), «si trattiene, alternativamente, in soffitta, per le scale, nei corridoi, nell'andito» [Kafka 1919-1920, 139]. In *Solid Objects*, i tre oggetti che prin-

esempio, come la rappresentazione dello scarto paradigmatico tra mondo dei vivi e mondo dei morti. A meno che non si tratti di una formazione difensiva dell'istitutrice, la quale inconsciamente metterebbe a distanza i fantasmi intrapsichici che avrebbe proiettato fuori di sé. Comunque, se *Il giro di vite* segna una svolta decisiva nell'ambito della storia letteraria dello spettro, non è tanto per la particolare spazialità delle apparizioni di Quint e Miss Jessel o per l'ambiguità ontologica che li contraddistingue, quanto perché i fantasmi talvolta non si mostrano affatto, sebbene l'istitutrice senta che stanno per farlo.

C'erano molti angoli dietro ai quali m'ero aspettata di imbattermi in Quint, e molte situazioni che, in modo davvero sinistro, avrebbero favorito l'apparizione di Miss Jessel. [...] C'erano specifiche condizioni atmosferiche, suoni e stati di quiete, indicibili impressioni circa l'*essattezza* del momento propizio [unspeakable impressions of the *kind* of ministering moment], che mi riportavano alla memoria, abbastanza a lungo da poterla afferrare, la sensazione prodotta dall'ambiente in cui, quella sera di giugno trascorsa all'aperto, scorsi Quint per la prima volta, oppure dall'ambiente in cui, quell'altra volta, lo cercai invano, dopo averlo visto attraverso la finestra, nei cespugli circostanti. Riconoscevo i segni, i presagi... Riconoscevo il momento, il luogo.

cialmente seducono John sono un pezzo di vetro, un coccio di porcellana e una massa di ferro quasi sferica. Il pezzo di vetro viene raccattato su una spiaggia che Virginia Woolf dice «hazy», ossia indistinta, confusa, come se fosse una zona dove la separazione tra terra e mare è imperfetta; il coccio di porcellana «in uno di quegli stretti bordi erbosi che orlano i basamenti dei vasti edifici giudiziari»; la massa di ferro nel Barnes Common, una specie di terreno demaniale abbandonato a se stesso perché incoltivabile, un'area d'acquitrini e di sterpaglie parzialmente adibita a pascolo. Più in generale le ricerche di John, che col tempo diventano sempre più ossessive, si concentrano «nei dintorni dei terreni abbandonati», in quei «pezzi di terreno sprecato tra le linee ferroviarie», e in «tutti i vicoli e gli spazi tra i muri» [Woolf 1920, 103, 104, 105, 106; corsivi miei]. [«Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf»; «in one of those little borders of grass which edge the bases of vast legal buildings»; «in the neighbourhood of waste land», «pieces of waste land between railway lines», «all alleys and spaces between walls»]

Ma tutto rimaneva incompleto e vuoto [unaccompanied and empty], e io continuavo a non essere molestata; se così si può dire di una giovane donna la cui sensibilità, nel modo più straordinario, non era diminuita ma anzi era diventata più profonda. [502]¹⁰³

Qui la figura del fantasma si allontana così tanto «dalle regole» che finisce col coincidere con un'assenza spettralizzante. La forma letteraria, in altre parole, prende definitivamente il sopravvento sia sulla forma «registrata e attestata» nei resoconti di esperienze paranormali sia sulla forma epico-leggendaria.

Intuendo, non senza rammarico, che la *ghost story* tradizionale era ormai decaduta, storicamente superata, James sentiva la necessità artistica di rinnovarla secondo una cifra inedita. Nella *Prefazione a "Il carteggio Aspern"*, James scrive che l'idea per *Il giro di vite* gli era venuta per caso, a seguito di una conversazione «attorno al focolare d'una grave, vecchia casa di campagna». Il discorso era caduto – «come per risolversi prontamente [...] in roba trasformabile, "letteraria"», scrive significativamente James – «sulle apparizioni e i terrori notturni, sulla decisa e triste diminuzione della generale quantità, e ancora più della generale qualità, di una simile merce».

Le buone storie di fantasmi (per chiamarle in modo approssimativo), quelle davvero efficaci e scioccanti [heart-shaking], parevano essere state tutte raccontate, e da nessuna parte se ne trovava una nuova serie

¹⁰³ [«There was many a corner round which I expected to come upon Quint, and many a situation that, in a merely sinister way, would have favoured the appearance of Miss Jessel. [...] There were exactly states of the air, conditions of sound and of stillness, unspeakable impressions of the *kind* of ministering moment, that brought back to me, long enough to catch it, the feeling of the medium in which, that June evening out of doors, I had had my first sight of Quint, and in which too, at those other instants, I had, after seeing him through the window, looked for him in vain in the circle of shrubbery. I recognised the signs, the portents – I recognised the moment, the spot. But they remained unaccompanied and empty, and I continued unmolested; if unmolested one could call a young woman whose sensibility had, in the most extraordinary fashion, not declined but deepened»]

o un nuovo tipo. Infatti il nuovo tipo, il mero caso “psichico” moderno, lavato di ogni bizzarria [queerness] quasi fosse stato messo sotto il rubinetto di un laboratorio, [...] prometteva chiaramente assai poco, poiché più era autorevolmente certificato e meno sembrava in grado di suscitare il caro vecchio sacro terrore. [James 1908, 169]¹⁰⁴

Sollecitato dai lamenti dei suoi invitati per la «bella forma perduta», l'ospite comincia a raccontare una storia di fantasmi che aveva udito anni addietro da una donna, e che «sarebbe stata eccitante, se lei ne avesse avuta una conoscenza migliore». L'ospite, scrive James, «non poteva darci che quest'ombra di un'ombra – il mio apprezzamento della quale, non c'è quasi bisogno di dirlo, era esattamente avvolto in quella evanescenza [thinness]» [169, 170]¹⁰⁵.

Se *Il giro di vite* va considerato ugualmente come l'ombra di un'ombra, non è solo perché trae spunto da una «fonte privata» piena di lacune [*ibidem*]¹⁰⁶, ma anche a causa d'un complicato interlacciamento di livelli finzionali. La testimonianza dell'istitutrice ci giunge tramite un manoscritto da lei redatto, che il narratore di primo grado, nella cornice del racconto, afferma di avere riportato fedelmente. Il manoscritto gli è stato consegnato in punto di morte da un certo Douglas, il qua-

¹⁰⁴ [«round the hall-fire of a grave old country-house»; «as if to resolve itself promptly [...] into convertible, into “literary” stuff»; «to apparitions and night-fears, to the marked and sad drop in the general supply, and still more in the general quality, of such commodities»; «The good, the really effective and heart-shaking ghost-stories (roughly so to term them) appeared all to have been told, and neither new crop nor new type in any quarter awaited us. The new type indeed, the mere modern “psychical” case, washed clean of all queerness as by exposure to a flowing laboratory tap, [...] clearly promised little, for the more it was respectably certified the less it seemed of a nature to rouse the dear old sacred terror»]

¹⁰⁵ [«beautiful lost form»; «would have been thrilling could she but have found herself in better possession of it»; «could give us but this shadow of a shadow – my own appreciation of which, I need scarcely say, was exactly wrapped up in that thinness»]

¹⁰⁶ [«private source»]

le, dopo averlo segretamente custodito per molti anni, si era deciso a divulgarne il contenuto quando aveva udito raccontare – una vigilia di Natale in cui un gruppo di amici, tra i quali c'è il narratore di primo grado, si era raccolto intorno al focolare di una vecchia casa – il caso di un bambino ossessionato da un fantasma. «Il caso [...] era quello di un'apparizione [che si verificava] proprio in una casa tanto vecchia quanto quella dove eravamo riuniti per l'occasione» [SS, 435]¹⁰⁷, scrive James, facendo segno verso quella perturbante contaminazione di finzione e realtà e quel vertiginoso effetto di *mise en abyme* che caratterizzano *The Turn of the Screw*. La vicenda di Bly non si svolge forse anch'essa in una vecchia dimora che per di più – così sembra all'istitutrice – cela un «mistero di Udolpho» ed è dunque, in un certo qual modo, trasfigurata dalla finzione [457]¹⁰⁸? Proprio come le antiche case delle *ghost stories* rievocano le case altrettanto antiche dove si raccontano *ghost stories* (e viceversa), così le *ghost stories* sembrano ormai non poter essere altro, per James, che racconti di racconti, ombre di ombre. Peraltro nel *Giro di vite*, specie quando le apparizioni di Quint e Miss Jessel non si verificano malgrado i portentosi presagi che le annunciano, anche i fantasmi sono in un certo senso fantasmi di fantasmi. E forse non è un caso che essi si risolvano in assenze spettralizzanti in un luogo testuale strutturalmente significativo, ossia nel tredicesimo dei ventiquattro capitoli che compongono il racconto.

In *The Turn of the Screw*, in ogni caso, i fantasmi diventano così evanescenti che già prefigurano i vuoti di *The Beast in the Jungle* (1903) e *The Jolly Corner* (1907). Nell'*Angolo prediletto*, una sensazione «ingiustificata» («wanton») esplode improvvisamente nell'animo di Spencer Brydon e rimane con lui «come un'ossessione» («quite hauntingly»). Nella sua mente si riaffaccia con insistenza una fantasia: s'immagina di aprire

¹⁰⁷ [«The case [...] was that of an apparition in just such an old house as had gathered us for the occasion»]

¹⁰⁸ [«mystery of Udolpho»]

una porta – dietro la quale è sicuro «di non trovare niente», se non una «stanza vuota dalle persiane chiuse» – e d’imbattersi in una «presenza intimidatoria», ritta in piedi nel buio [730]¹⁰⁹. È una premonizione. Brydon, che è appena tornato a New York dopo oltre trent’anni d’assenza, prende l’abitudine di visitare una vecchia casa di famiglia, ormai disabitata, cui è molto affezionato. Ci va anche due volte al giorno, di solito al crepuscolo e verso mezzanotte, e la perlustra «dalla soffitta alla cantina», come «per accertarsi di essere solo» [738]¹¹⁰. Nei suoi ambienti ampi e vuoti, appena rischiarati dalla luce tremolante di una candela, Brydon si aggira per ore scrutando nell’ombra, ascoltando intensamente il silenzio, appuntando l’attenzione – «che mai nella sua vita era stata così acuta» – «sul pulsare di quel luogo vasto e indistinto» [739]¹¹¹. Finché non comincia a sentire che qualcun altro è presente nella casa; o meglio un altro se stesso, colui che avrebbe potuto essere se fosse rimasto in America e non è stato. A mano a mano che la lettura avanza, il racconto prende una piega decisamente simbolico-allegorica o, come ha notato Calvino, filosofica [2002, 210]. Ma ciò non ha impedito a James di fare ricorso alle medesime formule immaginative che aveva usato in una *ghost story* come *The Turn of the Screw*; anzi, nell’*Angolo prediletto*, dove per gran parte della lettura la sconcertante presenza che infesta la casa è solo un’impalpabile «vibrazione psicologica» [209], la spettralità che trasfigura gli ambienti, il senso d’attesa e di tensione che pervade Spencer Brydon, sono sviluppati con una dovizia di dettagli e sfumature che manca al *Giro di vite*.

The Beast in the Jungle suscita considerazioni analoghe. Nel senso che anche in questo racconto, tra i più audaci di James, ricorrono immagini e formule provenienti dalle storie

¹⁰⁹ [«of finding nothing»; «room shuttered and void»; «confronting presence»]

¹¹⁰ [«from attic to cellar»; «making sure he was alone»]

¹¹¹ [«never in his life before so fine»; «on the pulse of the great vague place»]

di fantasmi. Ma qui esse sono talmente trasformate da risultare quasi irriconoscibili. Se in *The Jolly Corner* il doppio di Spencer Brydon infine sembra emergere dall'ombra, nella *Belva nella giungla* dell'*eventum* non rimane (quasi) nient'altro che un vuoto, l'ombra di un'ombra, l'interminabile attesa di qualcosa che rimane nascosto¹¹². Non si sa neppure cosa sia ciò che il protagonista, John Marcher, ha atteso spasmodicamente per decenni. «Lo penso semplicemente come *la cosa*», confida all'amica May Bartram John Marcher, il quale trascorre i suoi giorni in un'«inquietudine che *lo* ossessiona» [SS, 680]¹¹³. In *The Beast in the Jungle*, la Storia e la formazione del sé sono completamente cancellate a vantaggio di un incombente e paralizzante senso del destino. La «tensione dell'attesa» («state of suspense») è elevata a condizione esistenziale e sembra effettivamente «pendere nel vuoto che la circonda» [690]¹¹⁴. John Marcher è convinto che qualcosa debba «irrompere all'improvviso nella *sua* vita; magari distruggendo ogni coscienza ulteriore, magari annichilendolo». «Qualcosa stava in agguato per lui [...] come una belva acquattata nella giungla. Poco importava se la belva acquattata era destinata a ucciderlo o a essere uccisa. Il punto fuori questione era l'inevitabile balzo della creatura [...]. Questa era l'immagine con la quale aveva finito per figurarsi la sua vita» [679, 684]¹¹⁵.

¹¹² Per la verità John Marcher ha, da ultimo, una sorta di rivelazione. Si tratta però di una rivelazione *negativa*. Marcher realizza, cioè, di avere sprecato la sua vita ad aspettare, riesce infine a misurarne il «vuoto», e si convince di essere l'unico individuo «a cui non doveva succedere proprio nulla» [SS, 718]. [«void»; «to whom nothing on earth was to have happened»]

¹¹³ [«I think of it simply as *the thing*»; «apprehension that haunts me»]

¹¹⁴ [«to hang in the void surrounding it»]

¹¹⁵ [«suddenly break out in his life; possibly destroying all further consciousness, possibly annihilating *him*»; «Something or other lay in wait for him [...] like a crouching beast in the jungle. It signified little whether the crouching beast were destined to slay him or to be slain. The definite point was the inevitable spring of the creature [...]. Such was the image under which he had ended by figuring his life»]

L'immagine della belva pronta a balzare fuori dall'invisibile, in *The Beast in the Jungle*, di per sé non suggerisce alcun coinvolgimento del soprannaturale. Essa è però associata con la spettralità tanto in *The Jolly Corner*, dove Spencer Brydon, aggirandosi per la casa deserta, sente «la suprema tensione [suspense] che solo la caccia grossa riesce a procurare» [741]¹¹⁶, quanto nel *Giro di vite*. L'istitutrice, infatti, paragona il cambiamento repentino prodotto dall'apparizione di Peter Quint, che ha spezzato la quiete delle prime settimane di servizio, proprio al «balzo di una belva» [454]¹¹⁷. Dopo quell'episodio, niente è più stato come prima. Non solo perché l'istitutrice ha continuato a essere perseguitata dai (suoi) fantasmi, o forse dall'ombra delle ombre, ma anche per l'approfondimento della sensibilità che si è prodotto in lei, e che l'ha resa simile ai più tardi cacciatori dell'invisibile jamesiani.

4.8 *La febbre spiritica*

In James lo spettro diventa sempre più astratto, sempre più «trasformabile» in materia d'indagine filosofica e di sperimentazione narrativa. Ma le sottili strategie jamesiane di rinnovamento dell'immagine dello spettro sono lungi dal segnare la fine di un'epoca, quantunque la tendenza a sottoporre i fenomeni spettrali a ogni sorta d'analisi intellettuale e strumentale, che al tempo di James era notevolmente diffusa, finisse in ogni caso col ripercuotersi sul panorama letterario. Da un lato, come il medesimo James ha rilevato, compariva un «nuovo tipo» di storie di spettri, quel «caso “psichico” moderno» che lui osteggiava; dall'altro lato, più semplicemente, le esplorazioni scientifiche del paranormale rinfocolavano al volgere del secolo una moda che nell'Ottocento non si era comunque

¹¹⁶ [«the supreme suspense created by big game alone»]

¹¹⁷ [«spring of a beast»]

mai attenuata. Non bisogna farsi ingannare dalle affermazioni di senso contrario che si leggono nella *Prefazione a "Il carteggio Aspern"*, e che vanno intese, più che altro, come una dichiarazione di gusto. Nel 1908 le *ghost stories*, comprese quelle che agli occhi di James erano mere riproposizioni di paradigmi ormai superati, non erano affatto sparite dalla circolazione, ma erano invece, soprattutto in area anglosassone, molto frequentate. Così come erano frequentate negli anni Novanta dell'Ottocento, quando James ha composto la gran parte dei suoi racconti soprannaturali, e quando i fantasmi facevano sensazione tanto negli Stati Uniti quanto in Europa.

Sull'onda del successo senza precedenti ottenuto dalle dottrine spiritiche di Allan Kardec, le indagini della Society for Psychical Research, che fu fondata nel 1882, ebbero una risonanza notevolissima. Schiere di scienziati, da William Crookes a Charles Richet, da Oliver Lodge a William James, investigarono i fenomeni occulti con i metodi del positivismo e sembrarono certificare l'esistenza di fatti che superavano la comprensione umana. I più prudenti tra tali studiosi ammettevano che il cervello umano fosse dotato di poteri amplissimi, e che l'energia psichica di soggetti fuori dal comune potesse trasmettersi a distanza, assumere forme concrete e tangibili, diventare una forza telecinetica. Anche Cesare Lombroso, che in un primo momento aveva recisamente negato che i fenomeni spiritici potessero esistere, aveva finito con l'abbracciare simili idee, come dimostra un articolo apparso per la prima volta il 7 febbraio 1892 su «Vita Moderna», dove è intitolato *I fatti spiritici e la loro interpretazione psichiatrica*.

L'Italia, dunque, non fu affatto immune dalla febbre spiritica [cfr. Cigliana 2007], che contagiò anche uno scrittore come Luigi Capuana. Capuana, che dedicò al paranormale anche saggi di una certa consistenza, quali *Spiritismo?* (1884) e *Mondo occulto* (1896), avversava in special modo lo scetticismo di scienziati che a suo avviso non erano degni di questo nome, in quanto ricusavano fatti sperimentalmente accertati in

ragione di meri pregiudizi. Sotto questo aspetto, egli ha molto in comune con Villiers de l'Isle-Adam, il quale ha mostrato in più luoghi il proprio ironico disprezzo nei confronti dei materialisti *à tout prix*. Capuana crede che il mondo sia misterioso, che il progresso della scienza abbia mostrato quanto è profonda l'ignoranza dell'umanità, e che ai fenomeni occulti si debba quantomeno concedere il beneficio del dubbio. Però Capuana, tra la pubblicazione di *Spiritismo?* e quella di *Mondo occulto*, i suoi dubbi li ha risolti:

Ci accorgiamo che si vien formando attorno a noi un'atmosfera morale insidiosamente suggestiva; cominciamo anzi a non più meravigliarci che la nostra società di positivisti stia per essere compromessa dai tentativi di alcuni imprudenti lasciatisi attrarre dalla stranezza dei fenomeni fino a non peritarsi di studiarli come tutti gli altri fenomeni chimici, fisici, biologici, patologici, psicologici, cioè provando, riprovando, sperimentando, accertando almeno i fatti, quando riesce difficile o provvisoriamente impossibile scoprirne le leggi. I confini del mondo naturale si spostano; il mondo naturale e il soprannaturale accennano di confondersi insieme e formare una cosa sola, il mondo della realtà; realtà varia, infinita, che parte dall'atomo per elevarsi via via fino alla forma, dirò così, senza forma, alla spirituale, dove il fenomeno e il pensiero che lo studia si riconoscono identici. Nello spiritismo bisogna distinguere i fenomeni dalle teorie che intendono di spiegarli, precisamente come è stato praticato pel sonnambulismo. [...] Ci sono fatti spiritici scientificamente accertati, cioè, per quali sono state adoperate tali cautele da non potersi con ragione dubitare che l'osservatore sia rimasto vittima della furfanteria altrui, o della anormale funzione dei propri sensi? Non esito a rispondere di sì. Ci sono fatti spiritici, per la cui credibilità sono state prodotte tante testimonianze quante ne occorrono perché un avvenimento qualunque possa essere detto *storicamente provato*, e da non doversi mettere più in dubbio? Non esito a rispondere di sì. [1896, 167-168]

Capuana era persuaso che assumendo un atteggiamento scevro da «pregiudizi perfettamente anti-scientifici» [193], e accettando con umiltà la debolezza dell'intelletto, alla lunga

si sarebbe potuto vedere chiaro nelle tenebre del soprannaturale. A patto però di sapere rinunciare ai propri convincimenti, cosa che molti scienziati, così credeva Capuana, non erano disposti a fare per presa di posizione ideologica. L'avversione di Capuana nei loro confronti ha trovato anche espressione letteraria. Il Mongeri di *Un vampiro* (1904), per esempio, è proprio uno scienziato che non abbandona i suoi «pregiudizi» nemmeno di fronte a fatti di cui ha personalmente verificato la realtà.

Al pari di altri racconti fantastici di Capuana, *Un vampiro* è degno d'interesse specialmente perché fa emergere con particolare evidenza i limiti di certe impostazioni del problema del realismo letterario. In che cosa, ci si domanda, il testo non sarebbe realistico? Non c'è dubbio che Capuana tenta di suscitare l'illusione che i fatti raccontati sono avvenuti nel mondo reale. E lo fa con padronanza di mezzi, da maestro del verismo qual era. Se per noi *Un vampiro* è un racconto fantastico, forse è perché, da lettori avvertiti, riconosciamo elementi tipici di quel genere letterario; o forse è semplicemente perché la sua cosmologia ci sembra assurda. Ma non sembrava assurda al Capuana di *Un vampiro*, né ai lettori che condividevano la sua idea di realtà. La struttura del mondo rappresentato di *Un vampiro*, d'altra parte, ricorda da presso quella di *The Facts in the Case of M. Valdemar*. Entrambi i testi inducono chi legge a credere nella loro attendibilità; gli orizzonti immaginativi ai quali danno forma si rivelano ugualmente unitari e coerenti; e l'indubbia realtà dell'*eventum* costringe il lettore ad accettare o rifiutare il realismo del mondo rappresentato nel suo complesso. Con la differenza sostanziale che l'illusionismo del racconto di Poe è volto più che altro ad accrescere la forza d'urto d'un accadimento incredibile, mentre l'interesse principale di Capuana è quello di insinuare il dubbio che il soprannaturale esista sul serio.

In *Un vampiro* Lelio Giorgi ha chiesto consiglio a Mongeri, un amico scienziato, perché non sa più cosa fare. Sostiene che lui stesso, sua moglie Luisa e il loro figlioletto appena nato

sono perseguitati dal fantasma del primo marito della donna. In verità, non di un fantasma si tratta, ma di un vampiro invisibile, che succhiando la vita dalla bocca del bambino lo fa deperire giorno dopo giorno. Lo spettro-vampiro, come l'Horla, è trasparente e concreto a un tempo: sposta gli oggetti, si frappone tra i coniugi impedendo loro di abbracciarsi, s'impadronisce di Luisa tormentandola. Buona parte del racconto, che James avrebbe probabilmente annoverato tra i casi "psichici" moderni, è occupata dal dialogo tra Mongeri e Lelio Giorgi, il quale cerca di convincere lo scienziato che i fenomeni ai quali ha assistito, e ai quali è costretto a credere suo malgrado, non sono spiegabili se non con l'intervento del soprannaturale. Mongeri a tutta prima non lo lascia nemmeno parlare e sembra avere una risposta per ogni cosa: Lelio e Luisa sarebbero vittime di allucinazioni che colpiscono entrambi per un «semplice caso d'induzione»; ossia perché il sistema nervoso più forte, nello specifico quello di Luisa, influisce su quello che ha «più facile recettività» [CR, 203-204]. Giorgi non si dà per vinto e racconta che, quando la persecuzione ha avuto inizio, «per parecchie notti, ad ora fissa prima della mezzanotte», ha sentito uno «scalpiccio», un «inesplicabile andare e venire», il rumore che farebbe una persona invisibile che camminasse attorno al letto suo e di sua moglie [209]. «Tu mi conosci bene», continua Lelio, «non sono uomo da essere eccitato facilmente».

Ma [...] il fenomeno si riprodusse con maggior forza. Due volte la spalliera appiè del letto venne scossa con violenza. Balzai giù, per osservar meglio. Luisa, rannicchiata sotto le coperte, balbettava: «È lui! È lui!»

– Scusa – lo interruppe Mongeri – non te lo dico per metter male tra tua moglie e te, ma io non sposerei una vedova per tutto l'oro del mondo! Qualcosa permane sempre del marito morto, a dispetto di tutto, nella vedova. Sì. «È lui! È lui!» Non già, come crede tua moglie, l'anima del defunto. È quel *lui*, cioè sono quelle sensazioni, quelle impressioni di *lui* rimaste incancellabili nelle sue carni. Siamo in piena fisiologia.

- Sia pure. Ma io – riprese Lelio Giorgi – come c'entro con la tua fisiologia?
- Tu sei suggestionato; ora è evidente, evidentissimo.
- Suggestionato soltanto la notte? A ora fissa?
- L'attenzione aspettante, oh! fa prodigi.
- E come mai il fenomeno varia ogni volta, con particolari imprevisi, poiché la mia immaginazione non lavora punto?
- Ti pare. Non abbiamo sempre coscienza di quel che avviene dentro di noi. L'incosciente! Eh! Eh! fa prodigi anch'esso. [209-210]

Le teorie di Mongeri si rivelano errate: lui stesso assiste a manifestazioni ben più gravi ed evidenti di un semplice «scalpiccio»; e dal momento in cui ciò accade non rimane dubbio alcuno circa la reale esistenza del vampiro nel mondo rappresentato. Tanto più che i fenomeni cessano quando il cadavere del defunto, su suggerimento di Mongeri, viene bruciato. Ma se lo scienziato si è infine risolto ad adottare questo tradizionale rimedio contro i vampiri, non lo ha fatto certo per convinzione. È vero che per lui, come per Capuana, le credenze popolari sono «i resti, i frammenti della segreta scienza antica, e anche, più probabilmente, di quell'istinto che noi possiamo oggi verificare nelle bestie» [214]¹¹⁸. Tuttavia Mongeri, a differenza di Capuana, non vuole ammettere che un sapere così arcaico e screditato abbia ancora da insegnare ai moderni. «Quantunque l'esperimento abbia confermato la credenza popolare», scrive infatti Capuana, Mongeri nella sua relazione «non ha saputo mostrarsi interamente sincero»:

Non ha detto: «I fatti sono questi, e questo il risultato del rimedio: la pretesa superstizione popolare ha avuto ragione su le negazioni della scienza; il Vampiro è *morto completamente* appena il suo corpo venne cremato». No. Egli ha messo tanti *se*, tanti *ma* nella narrazione delle minime circostanze, ha sfoggiato tanta *allucinazione*, tanta *suggestione*, tanta *induzione nervosa* nel suo ragionamento scientifico, da

¹¹⁸ Considerazioni del tutto simili compaiono in *Mondo occulto* [Capuana 1896, 167].

confermare [...] che anche la intelligenza è affare d'abitudine e che il mutar di parere lo avrebbe seccato. [221]

Kant ha scritto: «L'ilozoismo anima tutto, il materialismo invece, se ben si considera, uccide tutto». Invece il materialismo di Capuana – perché Capuana è in fondo un materialista – non uccide nulla. Capuana è un materialista nella misura in cui il «mondo della realtà» da lui concepito – una realtà dove natura e soprannatura, materia e spirito sono fusi insieme – deriva la propria unità elementare non tanto da una spiritualizzazione della materia, quanto da una materializzazione dello spirito. Uno spirito che Capuana considera in tutto e per tutto come un oggetto fisico, indagabile come un qualsiasi fenomeno chimico o luminoso. Il che comporta che la “vera realtà” capuana non è, come quella di Hoffmann, ignota per essenza; né pesa su di essa alcuna interdizione sacrale. Per Capuana, l'ignoto è tale soltanto per ragioni contingenti. Obbiettivato, il reale sta davanti all'uomo come un compito da assolvere, come qualcosa di oscuro che la scienza positivistica può e deve rischiarare.

5. Sopravvivenze

*Non udivo voci né scorgevo fantasmi,
eppure ero certissimo che qualcuno
era vicino al mio letto e si divertiva a
guardarmi vivere.*

G. Papini

Come altri generi letterari, il fantastico è stato in auge per poco più di mezzo secolo. Dopodiché ha cominciato a decomorsi, a sgretolarsi. Più che essere rimpiazzato da un nuovo genere narrativo, come ha sostenuto Jaime Alazraki [1983], il fantastico si è disseminato. Diffondendosi verso la periferia di un sistema letterario dominato dai modelli anglo-francesi, il fantastico si è a mano a mano affrancato dalla loro tutela, cosicché la sua «figura», nel Novecento, non si lascia intravedere se non in negativo [cfr. Lazzarin 2004, 252]. Anche la cosiddetta «liberazione» dal soprannaturale, che Sartre ha notato nella narrativa di Kafka e Blanchot [cfr. Sartre 2004, 225-241], è testimonianza più d'uno sgretolamento che non della costituzione di un nuovo genere. I testi che prendono le distanze dalla tradizione del soprannaturale, infatti, sono tra loro talmente diversificati che solo al prezzo di un'eccessiva semplificazione sarebbe possibile farli rientrare in un'unica categoria. Ciononostante, la storia del fantastico non si è conclusa con la crisi della figura di genere. Al di là del fatto che la dissoluzione della «figura» è stata seguita da un lungo strascico di cascami manieristici, il fantastico ha continuato a sopravvivere principalmente in frammenti sparsi. Tanto è vero che alcuni «elementi e atteggiamenti» propri della narrativa fantastica, come ha osservato Ceserani, «si ritrovano con grande facilità

in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnevalesco e altro ancora» [1996b, 11].

Se il fantastico, in quanto categoria letteraria certo approssimativa e non esatta, conserva valore empirico anche fuori dal suo ambito storico specifico e può a buon diritto far parte del lessico della critica, è anche in virtù della sopravvivenza di alcuni suoi «elementi e atteggiamenti» caratteristici, ovvero del suo trascolorare da genere a modo. È in questo senso, mi pare, che si può parlare di un fantastico posteriore alla crisi di fine Ottocento: il fantastico novecentesco va messo in relazione con il disgregamento e la disseminazione del genere storico. Il momento in cui il genere si esaurisce e si trasforma in altro da sé non è però una mera appendice della sua storia. Le opere e le riflessioni di chi ha dialogato con la tradizione ottocentesca con l'idea di superarla sono tanto importanti quanto i prototipi del genere (quelli hoffmanniani su tutti) per comprendere il fantastico nel suo complesso. Solo nell'epoca della crisi i suoi limiti originari emergono con chiarezza. E d'altro canto difficilmente una «figura» non ancora caduta in disfacimento si offre all'interpretazione nella sua totalità.

È inevitabile che con la crisi del genere storico e il crollo della sua architettura manichea gli oggetti sospesi si trasformino e perdano centralità. Ma ciò non impedisce di ritrovare in molte opere del Novecento più o meno prossime al fantastico alcuni aspetti figurativi ricorrenti delle loro rappresentazioni ottocentesche. È anche attraverso la persistenza di formule e immagini che contrassegnavano in modo inconfondibile il genere ottocentesco, sebbene nel Novecento vengano impiegate per veicolare significati inediti, che il fantastico sopravvive al suo disgregamento. Esse danno consistenza empirica alla trasformazione del genere in modo narrativo; oppure, se si è d'accordo con Todorov circa la fine tardottocentesca del fantastico, ne attestano la vitalità postuma.

5.1 *L'onnipresenza del sogno*

Ai primi del Novecento, la necessità di rinnovare il genere ottocentesco era sentita da molti. In uno scritto programmatico, che per la sua precocità e per l'audacia del progetto poetico che vi è espresso merita un posto di primo piano nella storia della crisi del fantastico, Giovanni Papini scriveva:

La nostra meraviglia e la nostra paura derivano dalla *rarietà* delle cose che le producono e niente ci può far credere che le cose abituali non contengano, virtualmente, una maggiore meravigliosità di quella che alcuni cercano nelle avventure e negli spettacoli più singolari. [...] Io mi sono proposto di suscitare la meraviglia e lo spavento ma non ho voluto ricorrere alle strane avventure e alle eccezionali invenzioni come hanno fatto coloro che son conosciuti col nome di “novellieri fantastici”. Il meraviglioso e il terribile di codesti racconti [...] sono il risultato di qualcosa di straordinario ma *esteriore*, quasi sempre, all'anime dei personaggi. Il terribile consiste nella stranezza delle situazioni anormali in cui si trovano uomini normali, lo stupore nasce dal contatto tra spiriti abituali che si trovano ad un tratto in un mondo eccezionale. La sorgente del fantastico ordinario è materiale, esterna, obiettiva. Io ho voluto trovare un'altra sorgente. Io ho voluto far scaturire il fantastico dall'anima stessa degli uomini, ho immaginato di farli pensare e sentire in un modo eccezionale dinanzi a fatti ordinari. [1906a, 481-482]

Papini, che come James ha cercato di riformare un genere che gli pareva invecchiato, ha creato un fantastico filosofico, dove le forze che trascendono l'umano sono fatte rientrare nella sfera psichica. Ciò tuttavia non comporta un'interiorizzazione dell'*eventum*, come invece accade in James. Benché Papini abbia affermato di praticare un «*fantastico interno*» [483], il suo fantastico è «*interno*» solo all'origine, perché avendolo fatto scaturire «dall'anima stessa degli uomini» egli lo ha completamente estroiettato. Per questa via, da un lato ha provocato la scomparsa dell'interiorità in quanto tale, dall'altro lato ha derealizzato il mondo finzionale nel suo complesso. Non è un'apparizione improvvisa a generare angoscia in Papini; e non è

neppure un'apparizione mancata, come accade in certo James. Sembra anzi che nel mondo finzionale da lui costruito un'apparizione non sia affatto possibile.

A differenza di Papini, James non ha mai rinunciato all'uso di procedimenti illusionistici, a localizzare con precisione storico-geografica gli avvenimenti. È invece palese, nelle sue *ghost stories* più tarde, l'intento di rendere sempre più sfuggente e impalpabile la manifestazione del soprannaturale, di creare degli ibridi di fantastico e psicologico. Può darsi che, in un racconto come *The Beast in the Jungle*, il presentimento dell'imminenza d'una rivelazione sconcertante sia solo un miraggio di John Marcher. Così come è possibile che il doppio di Spencer Brydon, in *The Jolly Corner*, non sia null'altro che un'allucinazione. In ogni caso, l'orizzonte del reale jamesiano è assediato da forze invisibili di natura sconosciuta; e l'inconsistente nebulosità delle loro manifestazioni, se pure si verificano, non permette che il manicheismo del mondo si risolva nella lukácsiana «immanenza omnicomprensiva».

L'unità del mondo rappresentato è invece una sorta di a priori del fantastico di Papini. Poiché l'interiorità deborda completamente e si fa mondo, l'orizzonte immaginativo si risolve in una pura superficie, che tutt'al più rimanda a una profondità ermeneutica. Quando i racconti di Papini rinviano a un senso secondo, non lo fanno però oscuramente, come accade in Hawthorne; tanto meno lo fanno come i testi di Kafka, nei quali tra lettera e senso c'è un abisso. Essi vi rinviando, al contrario, proprio alla maniera delle allegorie in senso romantico, o, se si vuole, alla maniera dei *contes philosophiques*. «C'è in me», ha scritto Papini, «il bisogno di esprimere così, in forme fantastiche e con intrecci paradossisti e tragici, quel tanto di lirismo filosofico che non ha trovato sbocchi d'altre parti» [1912, 727]¹. Eppure, malgrado il loro scoperto allegorismo, da un punto di vista ontologico i mondi fantastici di Papini

¹ È interessante notare che per il Papini del *Crepuscolo dei filosofi* (1906) la filosofia medesima è sostanzialmente un prodotto dell'immaginazione. Pur

non sono dissimili dai mondi kafkiani. Tanto è vero che l'affermazione di Adorno secondo cui nell'opera di Kafka il sogno è liquidato «mediante la sua onnipresenza» [1972, 269] può essere ritenuta valida anche in riferimento alla narrativa fantastica papiniana. Se però in Papini i confini del sogno possono essere oltrepassati, in quanto la disponibilità del senso secondo offre al lettore una concreta possibilità di fuga, in Kafka l'onnipresenza del sogno implica l'impossibilità del risveglio. E poiché i sogni kafkiani sono spesso incubi, il mondo rappresentato risulta essere soffocante e «angusto» come lo spazio di certo teatro novecentesco [cfr. Szondi 1962; Basile 1982] o come gli ambienti e l'architettura del cinema espressionista, dove, come ha osservato Lotte Eisner [1983], le cose prendono il sopravvento sull'umano.

Il mondo di Kafka incombe su un individuo che, schiacciato dalla pressione degli accadimenti assurdi che lo incatenano al suo destino, è così interamente rivolto verso di essi che persino i suoi pensieri e le sue emozioni sembrano afferrarlo dall'esterno. I sentimenti che muovono all'azione balenano, improvvisi e inconsulti, senza che sia possibile stabilire da dove provengano. E i moti "interiori", quando certe circostanze straordinarie – come la metamorfosi di Gregor Samsa in insetto – non lo impediscono, si traducono così compiutamente in atti concreti che si vorrebbe chiamarli altrimenti. Basta scorrere *Il fuochista* (1913), *La condanna* (1916), *Nella colonia penale* (1919), o i brevi racconti che compongono *Un medico di campagna* (1919), per rendersi conto di come, in Kafka, le problematiche dell'io non abbiano che uno spazio minimo, se pure lo hanno. Imprigionati come sono nell'incubo di un mondo che risponde a leggi tanto necessarie quanto incomprensibili, d'altro canto, i personaggi kafkiani si curano ben più degli altri che non di se stessi. Pur nella consapevolezza della loro innocenza o della loro colpa, essi pensano sempre – come fa Samsa

non avendo più ragione di esistere, dice l'autore, essa «può fare a meno di morire del tutto» e «può rimanere come genere letterario» [1906b, 180].

– alle conseguenze sociali delle loro azioni e delle loro mancanze. Non a caso *Il processo* (1914-1915; pubblicato postumo nel 1925) si chiude con un'allusione al sentimento della vergogna: un sentimento che Benjamin ha indicato come «il più forte gesto di Kafka» [1995, 294]. L'individuo oppresso dall'incubo di una società ostile tenta di resistere conformandosi alle sue regole e alle sue leggi; si sforza di farne parte e prova vergogna per il proprio fallimento. Ma poiché la società è in Kafka un meccanismo inumano e reificato, spesso accade che l'individuo isolato, pur anelando al riavvicinamento con i suoi simili, non possa in realtà in alcun modo ottenerlo; ovvero accade che la «via dell'epica kafkiana», come ha scritto Adorno con parole illuminanti, coincida con una «fuga attraverso l'uomo verso il non-umano» [1972, 258].

Se Kafka disumanizza l'umano, Papini umanizza l'inumano. Nei suoi racconti fantastici ogni fatto straordinario o è opera del soggetto o genera un ripiegamento autoriflessivo. Cosicché l'*eventum* – se di *eventum* si può parlare – ha sempre un'origine e delle conseguenze individuali. Senza dubbio il problema che a Papini sta più a cuore è quello dell'io. La sua opera è affollata di uomini che si sentono prigionieri della propria identità (*Non voglio più essere quello che sono*, 1905), incontrano il proprio sé passato (*Due immagini in una vasca*, 1906), perdono se stessi in uno specchio (*L'uomo che ha perduto sé stesso*, 1908), diventano da un momento all'altro sconosciuti a tutti e sono costretti a domandarsi chi sono veramente (*Chi sei?*, 1907). Però il soggetto medesimo, per quanto scisso e problematico, ha la possibilità di guarire dalle proprie ambascie; ovvero di restituirsì l'unità perduta attraverso un atto di volontà – se solo è in grado di volere con l'intensità necessaria.

Sulla base di simili presupposti, con un io che domina la scena, non sorprende che il mondo delle cose abbia un ruolo marginale all'interno dell'opera fantastica di Papini. Tanto meno stupisce che egli non ami rappresentare oggetti capaci d'insidiare l'autonomia del soggetto e piegarne la volontà. La

presenza dell'immagine è d'altra parte davvero scarsa in Papini, poiché al momento descrittivo vengono preferite le esternazioni, spesso monologiche, di individui straordinari. Proprio in virtù di questa estrema rarefazione del visivo, tuttavia, alcuni oggetti risaltano con particolare nettezza sullo sfondo di un orizzonte immaginativo che, se possibile, è più temporale che spaziale, e dove i personaggi sembrano talvolta quasi sospesi nel vuoto: una vasca nelle cui acque immobili il protagonista cerca i propri occhi (*Due immagini in una vasca*); un domino bianco e nero che fa smarrire al soggetto la sua identità (*L'uomo che ha perduto sé stesso*); delle lettere d'amore che condensano il doloroso ricordo di un passato personale irrisolto (*453 lettere d'amore*, 1911). Anche in questi casi, comunque, le cose hanno un ruolo del tutto subalterno, e paiono meri mezzi attraverso i quali la supremazia del soggetto possa affermarsi. In Papini le cose sembrano capaci di esercitare una qualche influenza sull'individuo unicamente in virtù del fatto che l'individuo stesso ha affidato loro parte di sé. È come se l'individuo si auto-limitasse attraverso le cose, le quali riescono a toccarlo solo nella misura in cui egli scorge sulla loro superficie il proprio riflesso, l'impronta del proprio passaggio. È comprensibile, perciò, che nell'opera di Papini abbondino gli specchi; e che l'oggetto di gran lunga più potente (e più presente) sia la parola scritta, suprema incarnazione di un atto spirituale che si ripercuote sul presente per mezzo della materia².

Benché le poetiche di Kafka e Papini siano praticamente agli antipodi, tanto nelle «parabole mutilate» del primo quanto nelle «forme fantastiche» del secondo l'architettura duale tipica dei capolavori del genere storico viene superata. I mondi finzionali da loro costruiti sono chiusi, unitari e coerenti nell'onnipresenza del sogno. Sono cioè molto più simili ai mondi fiascheschi – i quali sono ugualmente conclusi in se stessi e non

² Per ulteriori approfondimenti sul ruolo degli oggetti nel Papini fantastico, mi permetto di rimandare a Puglia 2014b, che in questo paragrafo ho parzialmente ripreso e rielaborato.

prevedono né disparità di livello ontologico né alcuna possibilità di trascendenza – che non ai mondi del fantastico ottocentesco. Il «calesse terreno» e i «cavalli ultraterreni» («irdischem Wagen, unirdischen Pferden») con cui il medico di campagna kafkiano, al termine del racconto omonimo, è suo malgrado costretto a errare per il mondo nel gelo notturno, non devono trarre in inganno [Kafka 1919-1920, 128]. Come, in una fiaba, tra il cosiddetto esordio realistico e la subitanea apparizione di un orco non c'è in fondo nessuno scarto ontologico, così, nella sinistra e impenetrabile «parabola» di Kafka, cavalli ultraterreni e calesse terreno sono tanto solidamente «attaccati» che diventano inseparabili. C'è tutt'al più una differenza di grado o d'intensità onirica tra gli elementi rappresentativi dei mondi di Kafka, ma nessuna vera soluzione di continuità.

5.2 *Oltre il soprannaturale*

A differenza di Hoffmann o Poe, ha scritto Alazraki, Kafka non ha cercato di generare «sorpresa», di «scuotere il lettore con le sue paure» o di «trasgredire un ordine inviolabile». La «trasgressione» insita nelle sue opere sarebbe parte costitutiva del «nuovo ordine» che Kafka costruisce: essa coinciderebbe con una «nuova postulazione della realtà», che non fa capo ad alcuna grammatica o enciclopedia nota [cfr. Alazraki 1983, 28-35]. Sarebbe proprio la mancata formulazione delle regole che governano il «nuovo ordine» del reale a rendere insuperabili «l'ambiguità e l'indefinizione» di un'«opera aperta» come *La metamorfosi* kafkiana [38]. È un'ambiguità che Alazraki vede riflessa nell'indeterminatezza formale e semantica della figura dell'insetto, il quale sarebbe veicolo di una metafora al cui tenore è impossibile risalire.

Alazraki non ha affatto torto. Tuttavia la sua proposta di considerare *La metamorfosi* come l'esempio paradigmatico di un nuovo genere narrativo (il «neofantastico»), a meno di non

voler considerare i generi come concetti teorici e non come «figure» costituitesi storicamente in quanto tali, non può essere accolta. Alazraki, d'altra parte, analizza a fondo solo l'opera di Julio Cortázar e fa qualche sporadico riferimento a Kafka e Borges. Non è che le opere di tali autori non abbiano aspetti comuni, o che alcune intuizioni di Alazraki non restino valide, poniamo, se riferite alla narrativa di Blanchot o a certo Calvino. Il punto è che, per quanto sia effettivamente possibile individuare delle caratteristiche ricorrenti all'interno della letteratura "fantastica" del Novecento, tali caratteristiche non si sono organizzate in una «figura» di genere dotata di una consistenza storica paragonabile a quella del gotico o del melodramma.

Alazraki avrebbe potuto dare ascolto al medesimo Cortázar, il quale – in un brano che il critico peraltro discute [27-28] – si è limitato a definire la propria poetica in negativo. Dopo avere riconosciuto il suo debito nei confronti di Poe e della «letteratura fantastica tradizionale», Cortázar ha scritto, cioè, di aver voluto rappresentare l'«eruzione dell'Altro» («eruption of the Other») senza ricorrere ai fantasmi, ai vampiri, alle atmosfere tipiche del gotico e dei «racconti fantastici moderni di cattiva qualità» [1976, 524, 525]³. Queste parole sono significative non solo perché mostrano come Cortázar, oltre mezzo secolo dopo Papini, sentisse ancora la necessità di descrivere la propria strategia narrativa contrapponendola alla letteratura del soprannaturale sette-ottocentesca e alle sue riproposizioni epigonali; ma anche perché con esse egli ha esplicitamente affermato che una delle cifre della sua produzione è quell'affrancamento dal soprannaturale che è comune, forse più di ogni altro aspetto, a molti dei cosiddetti autori fantastici novecenteschi.

Ciò non vuol dire che gli esseri soprannaturali siano scomparsi dalla circolazione nel Novecento o sia dato trovarli solo

³ [«traditional fantastic literature»; «modern fantastic stories of poor quality»]

nella cosiddetta paraletteratura. Testi come *Il golem* di Gustav Meyrink (1915), come *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov⁴ o come *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi (1947) sono evidente testimonianza del contrario, quantunque in questi romanzi (e non solo) le figure soprannaturali, pur non risolvendosi in immagini pianamente allegoriche, sembrano più che altro creature retoriche, ovvero risultino più legate a un sapere letterario che a un complesso di credenze ormai troppo antiquate. Se però si tratta di descrivere la trasmigrazione della coscienza di un protagonista cortázariano nel corpo di un esemplare di axolotl, l'uso della categoria di soprannaturale pare inopportuno. Nonostante Cortázar possa avere preso spunto dalla mitologia azteca, l'*eventum* di *Axolotl* (1964) è semplicemente assurdo; ed è inconcepibile che il protagonista, tramutatosi in un piccolo anfibio, possa raccontare in prima persona ciò che gli è accaduto. Perciò, quando Alazraki scrive – riferendosi in particolar modo alla *Metamorfosi* kafkiana – che nel neofantastico «naturale e soprannaturale si mescolano e si confondono per convivere in uno stesso territorio» [1983, 38], c'è un che di fuorviante nelle sue parole. Così come è fuorviante il modo di esprimersi di Doležel, il quale ha sostenuto che una delle strategie narrative kafkiane consiste nel creare dei «mondi ibridi» in cui il «confine tra naturale e soprannaturale» è dissolto [1984, 63 sgg.]. Sebbene entrambi abbiano giustamente insistito sull'unidimensionalità del mondo della *Metamorfosi*, la trasformazione di Gregor Samsa in insetto, proprio come la trasmigrazione della coscienza del protagonista di *Axolotl*, non ha niente di soprannaturale.

La sopranatura è un livello ontologico codificato, che non comprende affatto la totalità degli eventi incompatibili con le leggi di una natura oggettivata. Qui non si tratta certo di riproporre la sottile distinzione teologica tra soprannaturale e preter-

⁴ Bulgakov cominciò a scrivere *Il Maestro e Margherita* nel 1928 e ci lavorò fino alla morte, sopravvenuta nel 1940. Il romanzo fu pubblicato per la prima volta tra il 1966 e il 1967.

naturale, che all'epoca di Hawthorne era già da tempo disusata. Si tratta semplicemente di mettere l'accento sul fatto che con l'appellativo 'soprannaturale' si dovrebbero indicare solo quei fenomeni che, in un modo o nell'altro, sono avvalorati dalle credenze religiose o popolari, si nutrono di superstizioni dimenticate, di materiali leggendari, di convinzioni o fantasmi collettivi. Invece gli avvenimenti straordinari o inconcepibili in cui l'«eruzione dell'Altro» rimanda, per quanto possibile, a un immaginario privato e individuale, andrebbero chiamati volta per volta in modo diverso (grotteschi, assurdi, metafisici, surrealistici ecc.)⁵. Nella narrativa kafkiana, in particolare, la categoria di soprannaturale è talmente fuori luogo che sembra inefficace anche ai fini dell'interpretazione di un racconto come *Unglücklichsein* (1913), dove compare un inaudito bambino fantasma.

La questione non è meramente terminologica. Si considerino due racconti di Gogol' scritti a breve distanza l'uno dall'altro: *Il ritratto*, la cui prima versione apparve nel 1835, e *Il naso* (1836). Non c'è dubbio che nel *Ritratto* Gogol' abbia voluto suscitare nei suoi lettori la vertigine del soprannaturale, ma non si può dire che, nel comporre il *Naso*, la sua intenzione fosse identica. Se nell'Ottocento era forse ancora possibile credere che il denaro di un diabolico usuraio e gli occhi del suo ritratto fossero in grado di irraggiare una forza malefica e di corrompere le anime più pure, il naso che incresciosamente diserta la faccia dell'assessore di collegio Kovalëv, e prende ad andarsene in giro per proprio conto, si pone risolutamente al di là del problema della verosimiglianza. Anzi, con la sua inoppugna-

⁵ Il mostruoso immaginato da Lovecraft, sul quale qui non posso soffermarmi, suscita considerazioni analoghe. Per quanto conservi alcuni tratti che rimandano alla tradizione del soprannaturale, infatti, il mostruoso di Lovecraft prende le distanze dal soprannaturale in modo netto e inequivocabile. E lo stesso vale per l'Altrove descritto da H.G. Wells in un racconto filosofico come *The Door in the Wall* (1906), per gli spettri tecnologici dell'*Invenición de Morel* di Bioy Casares (1940) – che associa elementi fantastici e fantascientifici – e per innumerevoli altre creature novecentesche.

bile realtà, il naso di Kovalëv svela immediatamente la natura fittizia, letteraria, del mondo rappresentato nel suo complesso. Ma non si può forse dire lo stesso dell'insetto della *Metamorfosi* kafkiana, di cui peraltro, proprio come avviene con l'ambiguo naso di Kovalëv, che appare ora come un naso ora come una persona in uniforme, sfuggono completamente i contorni? In entrambi i casi, malgrado gli elementi rappresentativi più assurdi e grotteschi siano fusi con quelli più banali e realistici, la superficie immaginativa sembra quasi sbarrare l'accesso alla realtà referenziale e lascia intravedere solo l'orizzonte di un senso simbolico-allegorico che rimane impenetrabile.

Il naso di Kovalëv e l'insetto della *Metamorfosi*, oltre a svelare la natura fittizia dell'universo narrativo, sembrano forzare i limiti della rappresentazione. In virtù della loro indeterminatezza figurativa, essi restano almeno in parte inimmaginabili, proprio come molti altri enti finzionali che esulano dalla categoria di soprannaturale. Si prenda la «bestia» che compare nella *Morte del re di Francia* di Landolfi (1935). Benché la «bestia» che scaturisce dal «buco nero» che Rosalba fissa con orrore si riveli essere immaginaria, oltre che una chiara figura simbolico-allegorica (Rosalba sta sognando e al risveglio scopre di avere avuto la sua prima mestruazione), essa è nondimeno una creatura indescrivibile [cfr. Landolfi 1937, 49 sgg.]. La figura della «bestia» – che già prima del risveglio di Rosalba sembra la fantasia, deformata dalla censura, di una giovinetta che avverte dentro di sé l'enigmatico tumultuare delle prime pulsioni erotiche – associa alla profondità ermeneutica una forma superficiale in cui confluiscono elementi disparati, che non partecipano affatto alla costruzione del senso secondo, ma invece complicano l'immagine della «bestia» fino a far perdere il suo profilo nell'informe. Un po' come il «naso» di Kovalëv – a cui Landolfi fa esplicitamente riferimento⁶ –, come l'animale immaginario denominato «tove» in *Through the Look-*

⁶ «La bestia era una testa, come certi uomini sono un naso», scrive Landolfi [1937, 51].

ing-Glass di Lewis Carroll (1871), come gli strani esseri kafkiani che compaiono in *Eine Kreuzung* (1917) e nell'incompiuto *Der Bau* (1923-1924)⁷, o ancora come le «mancuspie» del cortázariano *Cefalea* (1951), la «bestia» è una sorta di forma-baule costituita da elementi discordanti. Se le «parole-bauli», tipiche di Carroll, «contraggono più parole e racchiudono più sensi» [Deleuze 1975, 47], la «bestia» contrae e racchiude più forme; e tale somma di attributi contraddittori fa sì che la sua immagine risulti lacunosa e indefinita.

Nella narrativa di Landolfi, oltre alle creature dall'aspetto indefinito, ci sono anche enti finzionali, se è lecito chiamarli così, del tutto inimmaginabili. Il fantomatico «dente di cera giassa» che compare nel terzo dei cinque dialoghi che compongono il *Teatrino* (*Il dente di cera*, 1939), è una forma impossibile da visualizzare; e lo stesso si può dire del «porrovio» di *Cancroregina* (1950), che non è privo d'affinità con lo «Snark» di Carroll (*The Hunting of the Snark*, 1876)⁸. In simili testi Landolfi, proprio come Carroll, comprime il fondamento rappresentativo della narrazione fino al punto di rottura, alludendo alla possibile presenza fisica di entità che hanno una natura puramente verbale («il porrovio non è una bestia: è una parola», scrive senza mezzi termini Landolfi [1950, 91])⁹. Ma se Landolfi, con i suoi nonsensi, sembra più che altro riflettere

⁷ In *Der Bau* l'essere narrante, il cui aspetto si costituisce di frammenti così disparati e contraddittori che non si riesce a dargli una forma compiuta, si sente assediato da un animale sconosciuto e al di là di qualsiasi immaginazione. In ciò, sia detto tra parentesi, il fantomatico animale di *Der Bau* è molto simile agli invisibili occupanti di *Casa tomada* di Cortázar (1946). La loro esistenza è in effetti tanto dubbia, la loro natura tanto imprecisata, che è impossibile riempire il vuoto immaginativo che descrivono.

⁸ Sulla parola «Snark», si leggano le considerazioni di Deleuze [1975], le quali, nel complesso, possono essere ritenute valide anche per «porrovio». Su «porrovio» e le altre «parole-vitici» landolfiane cfr. Amigoni 2004 e Lazarin 2007.

⁹ La natura verbale di «porrovio» e «cera giassa», per di più, si esaurisce nella sola sfera del significante. Per usare la terminologia di *Über Sinn und Bedeutung*, «porrovio» e «cera giassa» sono segni che non solo non possiedono

sulla fragilità della coscienza e sui limiti della rappresentazione letteraria, in Carroll a prendere decisamente il sopravvento è il gusto per il paradosso logico e linguistico, per il meraviglioso matematico, per le costruzioni geometriche assurde.

Entrambe le cifre artistiche sembrano coesistere, insieme a molto altro, nella labirintica opera di Borges. Benché la riflessione metaletteraria, come in Landolfi, sia in Borges predominante, alcuni degli impossibili oggetti borgesiani, come l'architettura illimitata e simmetrica della *Biblioteca di Babele* (1941) o come il paradossale disco con un solo lato (*Il disco*, 1975), paiono proprio ricordare Carroll (si pensi alla borsa di Fortunatus di *Sylvie e Bruno* [1893], che è simile a un nastro di Möbius). In ogni caso il disco con un solo lato e la biblioteca di Babele, proprio come il «dente di cera giassa» e la borsa di Fortunatus, o come l'Aleph e il libro di sabbia nei racconti omonimi (1945 e 1975), mettono in crisi la «funzione rappresentante» del testo narrativo [cfr. Sartre 2007], in quanto restano sospesi tra piano immaginativo e piano semantico. Nonostante il lettore sia invitato a immaginarsi tali entità paradossali come dotate di un'estensione cronotopica pari a quella degli altri elementi rappresentativi del racconto, esse aprono un vuoto nell'orizzonte del mondo finzionale, perché il loro corrispettivo verbale non può essere compiutamente tradotto sul piano della rappresentazione.

Ora, se è evidente che solo al prezzo di un'inutile forzatura è possibile far rientrare all'interno della categoria di soprannaturale delle entità che mettono a nudo la natura fittizia dell'universo letterario, va notato che è proprio alla letteratura del soprannaturale che dovremmo guardare per tracciarne la genealogia. Non dovremmo solo guardare, cioè, a Carroll o a un testo come *La metamorfosi*, ma anche al fantastico ottocentesco e alle sue immagini sospese. Certo, le immagini

alcuna estensione, ma non hanno neppure un'intensione (a meno che il *nonsense* non venga considerato un'intensione) [cfr. Frege 1965].

sospese non attentavano con la medesima virulenza al presupposto rappresentativo della narrazione. Eppure non erano prive di elementi precorritori. Nel tentare di raffigurare un contenuto trascendente la significazione, il quale rimaneva a mezza strada tra due livelli ontologici che non riuscivano a essere sussumti in una superiore unità, esse finivano infatti per incorporare un che d'inimmaginabile. In altre parole, sebbene fossero ancora legate alle figure del soprannaturale, le immagini sospese facevano segno, oltre il soprannaturale, verso una dimensione refrattaria a ogni forma di rappresentazione, ovvero verso i limiti dell'immagine stessa. E poiché le forme indefinite di Kafka o gli impossibili oggetti borgesiani tentano ugualmente di forzare i limiti dell'immagine letteraria e d'includere in essa l'irrapresentabile, si vede bene come, nonostante il disgregamento del genere storico e la crisi del paradigma del soprannaturale, uno degli «atteggiamenti» più caratteristici e sperimentali del fantastico ottocentesco si ritrovi, seppure trasformato, in certa narrativa più tarda.

5.3 *Le rovine del fantastico*

Il fantastico ottocentesco si contraddistingueva non da ultimo per un complesso di immagini convenzionali, alle quali si poteva fare ricorso per aggirare un vuoto nell'ordine del significante, ovvero per dare forma narrativa a fenomeni non completamente verbalizzabili, che andavano progressivamente perdendo il quadro di riferimento che li rendeva, se non comprensibili, perlomeno riconducibili a una storia passata, alla tradizione del soprannaturale. Tra le immagini convenzionali che il fantastico ha lasciato in eredità alle generazioni future non ci sono soltanto quelle del sosia, del demonio, dello spettro o della statua animata, che nel Novecento hanno continuato ad apparire seducenti anche grazie alle memorabili rie-

laborazioni letterarie ottocentesche¹⁰. Ci sono altresì immagini convenzionali di tipo diverso: cose che emanano affascinanti aure fantasmatiche; presenze in bilico tra essere e non-essere che trasfigurano l'ambiente circostante e comunicano uno stato di tensione e d'inquietudine.

Va notato che queste immagini sospese sono decisamente *agite*, nel senso che la loro forma si compone tanto di caratteri oggettivi quanto di reazioni soggettive ricorrenti, di vere e proprie formule di pathos. È vero che tutte le immagini letterarie dei testi narrativi, quando non vengono astratte dal *continuum* immaginativo di un'opera e dunque private della loro temporalità interna – come normalmente avviene quando sono trasformate in temi –, sono immagini agite, «*in movimento*» [Frye 1980, 110]. Però le immagini dell'auratico e dello spettrale lo sono in maniera davvero pregnante, in quanto la loro parte essenziale si situa a mezza strada tra gli oggetti che raffigurano e i personaggi che ne fanno esperienza. Se è soprattutto per questa via che le immagini dell'auratico e dello spettrale, nel fantastico ottocentesco, rimanevano sospese tra presenza e assenza, nel Novecento questo schema rappresentativo, insieme con la «figura» di genere nel suo complesso, entra in crisi. L'auratico e lo spettrale, svincolatisi dal codice del soprannaturale e dall'architettura manichea del fantastico, hanno cominciato a trasformarsi radicalmente. Ma ciò non ha impedito che certi aspetti delle raffigurazioni ottocentesche, proprio com'è avvenuto con le immagini sospese in generale, abbiano continuato a sussistere. Anzi, la diffusione di alcune formule rappresentative che le caratterizzavano è tale che esse si ritrovano nelle letterature più

¹⁰ Colgo l'occasione per segnalare che l'immagine della statua animata ha avuto notevole fortuna nella letteratura italiana del Novecento. La si ritrova, per esempio, nelle *Mie statue* di Massimo Bontempelli (1925), in *Diana e la Tuda* di Luigi Pirandello (1926), in *Flora* (1942) e in altri scritti di Alberto Savinio, nell'*Infanta sepolta* di Anna Maria Ortese (1948), nella *Bella mano* di Giorgio Vigolo (1960) e nella *Venere Luisa* di Nicola Lisi (1961).

disparate, e persino in quegli autori che si sono posti risolutamente in antitesi rispetto al genere storico.

Ancora negli anni Sessanta, Cortázar metteva in scena fascini irresistibili e osservazioni prolungate e compulsive che non possono non far pensare al fantastico ottocentesco (*Axolotl*; *La isla a mediodía*, 1966). Così come non può non far pensare al fantastico quella «tensione leggera e febbrile», quell'«ingiunzione di un'insensibile e però perpetua *messa in guardia*», che è trasmessa dagli ambienti deserti e spettrali raccontati da un autore tanto diverso da Cortázar quanto può esserlo Julien Gracq [1951, 581]¹¹. In casi simili, il riscontro di precisi riferimenti intertestuali, che magari un'accurata ricostruzione dell'enciclopedia degli autori potrebbe scoprire, sembra essere meno decisivo dell'intera tradizione letteraria di cui Gracq e Cortázar si sono copiosamente nutriti. Sembra cioè che le formule di pathos in questione, proprio come quelle individuate da Warburg, costituiscano una sorta di riserva mnemonica parzialmente inconsapevole, ingombra di rovine che non si può fare a meno di riutilizzare nella fabbrica di nuovi edifici.

Di questa riserva mnemonica non fanno parte solo formule di pathos, ma anche altre immagini convenzionali a cui il fantastico ottocentesco ha fatto ricorso per rappresentare la dimensione auratico-spettrale. In un racconto giovanile di Vladimir Nabokov (*Vendetta*, 1924), un professore di biologia provoca la morte della moglie, che per un equivoco sospetta di tradimento, con un ingegnoso stratagemma: sfruttando la sua credenza nei fantasmi, che ha abilmente attizzato raccontandole una storia terribile, le fa prendere una paura tale da farla morire di crepacuore. *Vendetta*, dove la credulità è presentata come una debolezza esiziale, per quanto piena di fascino e di poesia, e dove il trionfante spirito scientifico, freddo e sopraffattore, è tratto in inganno dal proprio volgare materialismo, è

¹¹ [«tension légère et fiévreuse»; «injonction d'une insensible et pourtant perpétuelle *mise en garde*»]

una sorta di ironico epitaffio dedicato alla letteratura ottocentesca del soprannaturale. Ma quando Nabokov accenna allo sguardo delle cose, là dove scrive che la moglie del biologo, scossa dalla storia subdolamente raccontata dal marito «ebbe l'impressione che tutti gli oggetti della stanza la guardassero come aspettando qualcosa» [1992, 103], un frammento del fantastico s'insinua nella narrazione. Questo frammento, proveniente da una tradizione letteraria da cui Nabokov, a suo modo, prende le distanze, ha un'età che gli è propria; un'età che è diversa da quella di altri elementi rappresentativi del testo, come il piroscifo con cui il biologo torna in Inghilterra dal continente. E se lo sguardo delle cose, pur affiorando alla superficie immaginativa di *Vendetta*, è contraddistinto da una particolare profondità storica, allora il piano della rappresentazione non è affatto temporalmente omogeneo, ma è composto da strati sovrapposti e interlacciati, a ciascuno dei quali corrisponde una determinata «età sistematica» [Kubler 1976].

È in quest'idea che l'affermazione secondo la quale il fantastico sopravvive alla dissoluzione trova il suo fondamento ultimo; ovvero sia nell'idea che ogni «singola struttura testuale» è un'unità sincronica di «elementi eterogenei» dallo «sviluppo disuguale» [Jameson 1981, 128]. Non si vede per quale motivo, d'altra parte, le opere letterarie dovrebbero essere diverse dalle sculture, dai dipinti o dagli altri manufatti, che non sono affatto istantanee del presente, bensì, come gli storici dell'arte ripetono sin dagli anni Dieci del secolo scorso, sono composti da elementi non-simultanei, che si situano su piani temporali che hanno durate diverse¹². I testi canonici del fantastico, come

¹² Se per Warburg ogni forma, nella sua polarità e ambivalenza, guarda al passato e al futuro ed è il precipitato sincronico di una non-simultaneità essenziale, George Kubler [1976], muovendo da presupposti molto diversi, ha espresso idee che corroborano quelle warburghiane. In ambito storico-letterario, oltre a Jameson [1981], il quale si rifà soprattutto al Bloch di *Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik* (1932), anche Franco Moretti [2000a] ha considerato i testi come forme al cui interno c'è una dissimmetria temporale, ma con riferimento a Fernand Braudel e alla Nouvelle Histoire.

si è visto, sono composti da materiali disparati; materiali che, per quanto siano confluiti all'interno di una «figura» perfettamente riconoscibile, esulano dalla sfera del genere, entrano in tensione con essa e determinano la peculiarità di ciascun testo. Nelle opere novecentesche che vengono messe in relazione con il disfacciamento del genere storico, invece, la «figura» ormai in frantumi del fantastico viene interpolata nella narrazione insieme a elementi di provenienza diversa. In un caso come nell'altro, per il critico che considera i testi come composti da più strati temporalmente disomogenei, e che fa propri alcuni insegnamenti della cosiddetta archeologia filosofica [cfr. Agamben 2008], il punto non è tanto quello di ricostruire una filiazione storica o di porsi la questione dell'origine di determinate immagini o strategie narrative. Si tratta piuttosto di seguire le linee di tensione prodotte dalle dissimmetrie temporali interne ai testi al fine di comprenderne la specificità. Di conseguenza, nell'interpretare le opere che attestano sia il disgregamento del fantastico sia la sua sopravvivenza, esso non va considerato soltanto come un genere da cui gli autori novecenteschi prendono le distanze, ma anche come un elemento non-simultaneo ancora operante, che traspare attraverso i testi pur essendo incessantemente riconfigurato e risignificato.

Naturalmente, anche gli oggetti auratici e gli oggetti spettrali, che condensavano il manicheismo del genere storico, sono stati riconfigurati e risignificati. E ciò persino in un testo come *Racconto d'autunno* di Landolfi, dove la loro risignificazione è tanto sottile che a un primo sguardo potrebbe sembrare inessenziale. *Racconto d'autunno*, in cui l'auratico e lo spettrale sono sviluppati con un'ampiezza forse ineguagliata, sembra cioè un testo che s'inserisce in modo perfetto, per quanto tardivo, nella tradizione sette-ottocentesca del soprannaturale. Il manicheismo della narrazione è evidente, e si riflette soprattutto in una struttura spaziale nella quale è traslata una disparità temporale. Nel *Racconto d'autunno* le durate nelle quali si situano il retaggio del soprannatu-

rale e l'attualità storica, ovverossia la guerra di resistenza e lo sbandamento dell'esercito italiano seguito alla destituzione di Mussolini, sono chiaramente contrapposte. E il fatto che Landolfi abbia infine fatto collassare queste durate l'una sull'altra, suggerendo che l'assalto di un corpo militare «sconosciuto», durante il quale Lucia viene uccisa, avveri la profezia formulata dalla madre della ragazza, non cambia le cose¹³. Tra il tempo della Storia e quello che ristagna nella dimora remota e antiquata dove si svolge la vicenda, e dove l'ombra cupa del soprannaturale prende sempre più corpo, Landolfi ha tracciato un netto confine. Ma egli non ha riproposto una topografia immediatamente riconoscibile, del tutto affine a quella del gotico e di tanta narrativa fantastica, senza attribuirle un significato nuovo. Nel *Racconto d'autunno* la struttura dell'orizzonte immaginativo racchiude un'idea estetica, ovvero è depositaria di una riflessione metaletteraria che, pur inserendosi nel solco dell'autocoscienza costitutiva del genere storico, se ne distanzia tanto nella forma quanto nei contenuti. Ed è soprattutto per questa via che l'orizzonte immaginativo del *Racconto d'autunno* rivela la sua dissimmetria storico-archeologica, dal momento che la multitemporalità che caratterizza la geografia finzionale finisce con l'apparirci congruente con la multitemporalità del testo in quanto oggetto estetico. La casa nobiliare dove il narratore, braccato, è costretto a rifugiarsi non è solo teatro di avvenimenti soprannaturali, ma anche il luogo

¹³ Agli assalitori del corpo militare «sconosciuto» vengono attribuiti, non a caso, un'efferatezza spietata e un aspetto esotico e fuori dal comune: «Bruni di carnagione e d'uniforme, parendo alle labbra e agli occhi gente d'Africa, avevano lunghi capelli inanellati sotto l'elmetto e cerchi d'oro alle orecchie [...]. È inutile soggiunga che nulla di buono presagivano i loro ceffi, i quali avevano alcunché di crudele, di belluino e persino di diabolico» [Landolfi 1947, 125-126]. L'intenzione di Landolfi, non priva di venature razzistiche, è chiara: egli ha voluto dare al lettore la possibilità di immaginare gli assassini come emissari del maligno. Ciò non significa, però, che nell'episodio non ci sia anche un preciso riferimento storico al fenomeno delle cosiddette marocchine, le quali nell'odierno Frusinate, terra natale di Landolfi, furono particolarmente diffuse e feroci.

di confine dove sopravvive una tradizione artistica. Il carattere esemplare degli ambienti, lo stuolo d'immagini canoniche, l'insistenza con cui si succedono formule di pathos inequivocabili: tutto concorre a far pensare che Landolfi voglia attirare l'attenzione del lettore sulla convenzionalità delle figure fantastiche. Nel *Racconto d'autunno*, dove l'attesa dell'apparizione dell'invisibile ha un'ampiezza notevolissima, le scene fantasmatiche abbondano e il protagonista passa «ore intere» a contemplare incantato un ritratto da cui si sente guardato [Landolfi 1947, 52]¹⁴, il soprannaturale sembra compiutamente risolversi in un insieme di temi e topoi. Forse perché convinto che la loro decadenza sia completa e irreversibile, Landolfi non cerca affatto di dissimulare le immagini e i dispositivi narrativi che attualizza; bensì li ostenta, facendo segno una volta di più, in modo tanto sottile quanto inconfondibile, verso la finzionalità del mondo rappresentato. *Racconto d'autunno* non è solo una storia di magia e di fantasmi, ma è anche l'elegia del tramonto di una letteratura; un'elegia nella quale Landolfi mostra come le figure antichate del soprannaturale siano ormai relegate ai margini di una storia letteraria che vedeva imporsi la corrente neorealistica.

5.4 *Atmosfere e fosforescenze*

Per gli studiosi del fantastico, la letteratura italiana del Novecento è probabilmente, insieme a quella argentina, la più significativa nel panorama letterario internazionale. E ciò non solo per il numero e la qualità degli autori italiani che possono

¹⁴ Nel *Racconto d'autunno* lo sguardo non viene attribuito solo al ritratto ma anche alle cose. La giovane Lucia, la quale ha i nervi a pezzi per aver subito, nel corso della sua vita, indicibili sevizie da parte dei suoi genitori perversi, confida al narratore che una volta «ha ammazzato un piccolo cassetton», perché, dice, «mi guardava fisso giorno e notte e non capivo che cosa volesse da me» [120].

essere accostati al fantastico, e che riscattano la relativa modestia dei loro connazionali ottocenteschi, ma anche per la diversità che contraddistingue le loro strategie narrative, dai racconti occultistici di Capuana fino alle virtuosistiche elucubrazioni di Giorgio Manganelli, dalle atmosfere perturbanti del *Racconto d'autunno* fino alla cristallina prosa calviniana. Nella prima parte del secolo, forse perché il fantastico era ancora giovane in Italia, tale diversità è però accompagnata da una fedeltà alla tradizione che l'importanza tematica dell'auratico e dello spettrale, tra le altre cose, fa emergere distintamente.

Nel *Deserto dei Tartari* (1940), come avverrà nel *Rivage des Syrtes*, il mondo finzionale appare trasfigurato dall'imminenza di un *eventum* spasmodicamente atteso, ed è come se ciò di cui si avverte la presenza fosse troppo lontano per potersi manifestare o per essere raggiunto. Dino Buzzati, però, ha fatto ricorso a formule immaginative ben più riconoscibili di quelle usate da Gracq¹⁵. Similmente, se l'«atmosfera di magia» di Bontempelli fa pensare alla «fermentazione fantastica della materia» di cui si parla nel *Trattato dei manichini* di Bruno Schulz (1933), il genere storico esercita un ascendente molto maggiore sul primo che non sul secondo. Eppure Bontempelli non condivideva l'amore di Schulz per le «forme limite, dubbie e problematiche» – che nel fantastico ottocentesco avevano un'importanza fondamentale –, ma cercava di controbilanciare l'«atmosfera di magia» con una «precisione realistica di contorni», con una «solidità di materia ben poggiata sul suolo», che avvicina il suo realismo magico alla metafisica dei fratelli de Chirico [Schulz 2001, 43, 46; Bontempelli 1938, 351]¹⁶.

¹⁵ Mi sono occupato dell'auratico e dello spettrale buzzatiani in Puglia 2015.

¹⁶ L'influenza del fantastico è evidentissima anche in un romanzo come *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930). Il corpo di Adria, che satura l'atmosfera di seduzione e pericolo, promana una luminosità «leggera leggera», che si diffonde nello spazio trasformandolo [Bontempelli 1930, 203]. Nel buio di un teatro, scrive Bontempelli, «il suo volto bianco illuminava

«Ogni cosa», ha scritto Giorgio de Chirico in un articolo del 1919, «ha due aspetti: uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X» [1985, 85-86]¹⁷. Tra il lato «spettrale o metafisico» delle cose e l'«atmosfera di magia» bontempelliana c'è una stretta parentela. Non soltanto perché la spettralità metafisica e l'«atmosfera» del realismo magico conservano molti tratti delle aure ottocentesche, ma anche perché, da un punto di vista ontologico, si differenziano da queste in modo analogo.

In Bontempelli il manicheismo del mondo è solo apparente. Benché l'esistenza di un personaggio come Adria rappresenti senza dubbio un «miracolo»¹⁸, dal momento che in lei due dimensioni ugualmente reali, la «materia» e l'«atmosfera di magia», si toccano, è proprio sul «miracolo» che il mon-

come una medusa tutta una zona dell'ombra» [176]. Se tutto è «grigio e freddo» quando Adria s'allontana [213], tanto che il tragico destino del marito e le drammatiche vicende dei figli Tullia e Remo sono da collegare al suo internamento volontario, la luce che irraggia dal suo corpo, e che la fa apparire sempre «lontana», rischia di bruciare chi le si avvicina troppo. Nella «resa degli uomini e delle donne» [187], attorno ad Adria si disegna uno spazio vuoto, che richiama alla mente il «cerchio magico» da cui è circondata Hester Prynne nella *Lettera scarlatta* [cfr. *CNT*, 223]. A ragione Giovanni Bellamonte, quando Adria muove qualche passo verso di lui, arretra «come l'uomo che ha paura» [211]: chi s'innamora di lei impazzisce; e gli illustri invitati di un evento mondano, in sua presenza, cominciano a comportarsi da invasati. Il più delle volte, comunque, la bellezza sovrumana di Adria lascia attoniti coloro che sono al suo cospetto, i quali vengono colti da uno «stupore sacro» [232] che ne paralizza i movimenti. [«magic circle»]

¹⁷ Secondo Maurizio Calvesi [1982, 19 sgg.], tra le fonti di questo brano di de Chirico, oltre a Schopenhauer (che viene citato qualche riga più sopra), ci sarebbe Papini.

¹⁸ Sul concetto di «miracolo», cfr. Bontempelli 1938, 353.

do bontempelliano è edificato. In altri termini, non c'è alcun superamento dialettico in Bontempelli. E ciò sia quando l'unità del mondo si rivela alla luce del sole, come in *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, sia quando essa è avvolta nel mistero, come in *Quasi d'amore* (1925). Che la «materia» e l'«atmosfera di magia» siano comunicanti, che «in quello spazio unico che alberga due mondi» ci sia «un punto, un angolo, un istante, nel quale i due mondi si urtano», rimane un a priori del mondo rappresentato [Bontempelli 1925, 690]. Anche quando il protagonista di *Quasi d'amore*, il quale è in grado di percepire il punto di contatto tra le due dimensioni del reale, compie il prodigio di muovere un fiore toccandolo con l'immagine della sua mano riflessa sul vetro di una finestra, l'*eventum* non mette affatto in crisi la cosmologia del racconto, ma riesce solo a rivelarne la natura. Le due metà del mondo sono comunicanti già prima che il prodigio abbia luogo: sono i poli di un universo immanente dove tutto è pieno d'incanto.

Anche il manicheismo del mondo metafisico è solo apparente; e proprio come, in *Quasi d'amore*, è possibile accedere alla dimensione segreta del reale assecondando una facoltà trascendentale che è presente dentro ognuno di noi in misura diversa, così, in de Chirico, solo «rari individui» sono in grado di percepire il lato «spettrale» delle cose. Ma quando de Chirico parla di «rari individui», a differenza di Bontempelli, ha in mente principalmente se stesso, l'artista metafisico; e quando evoca la «potenza di luci artificiali» sta pensando anzitutto a un'estetica. Per de Chirico, in effetti, la «potenza di luci artificiali» non è solo nell'occhio di chi è in grado di percepire l'aspetto metafisico del reale; l'artista può viceversa riprodurla e diffonderla, magari ricombinando oggetti esistenti.

Al fine di fare emergere il «lato fantasmatico» («côté fantomatique») delle sculture, suggerisce de Chirico in *Statues, Meubles et Généraux* (1927), le si potrebbe collocare in casa, eliminando il piedistallo e poggiandole direttamente sul pavimento, facendole affacciare alla finestra o mettendole a sedere

su una vera poltrona [1985, 277]. L'idea di de Chirico, per il Cocteau del *Mystère Laïc* (1928), sarebbe semplicemente quella di spaesare (*dépaysier*) la statua [cfr. Cocteau 1932]. Invece i surrealisti non avrebbero avuto dubbi nel riconoscere nella ricollocazione da lui immaginata un «fatto surrealista» inteso a «rivoluzionare» l'oggetto. «Ogni scoperta che cambi la natura, la destinazione di un oggetto o di un fenomeno», si legge infatti nella prefazione al primo numero di «La Révolution Surréaliste», «costituisce un fatto surrealista» [Boiffard, Éluard e Vitrac 1924, 39]¹⁹. Tuttavia, per quanto ci siano non poche corrispondenze tra ciò che si legge in *Statues, Meubles et Généraux* e alcune affermazioni di André Breton e di altri surrealisti più o meno ortodossi, l'attitudine di de Chirico nei confronti delle cose non è equiparabile a quella surrealistica. Come è confermato, non da ultimo, dal fatto che mentre nella metafisica alcuni elementi della dimensione auratico-spettrale del fantastico ottocentesco sono chiaramente riscontrabili, non si può dire lo stesso del surrealismo.

Per Breton la rivoluzione degli oggetti può avvenire sostanzialmente in due modi. Il primo modo è quello di realizzare o cose oniriche in senso proprio, come il libro dalle pagine di lana nera dell'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (1927) [cfr. Breton 1934, 24], o cose la cui immagine è stata ottenuta con procedimenti in grado di eludere la sorveglianza della censura, come la «busta silenzio» che Breton chiama «oggetto-fantasma» («*objet-fantôme*») [1831, 60, 59]²⁰. Il secondo modo consiste invece o nell'associazione straniante di oggetti già esistenti o nell'attribuire a tali oggetti un senso nuovo, che li fa apparire diversi e li rende disponibili a inaudite manipolazioni. Sono due strategie assimilabili, queste ultime, perché entrambe, scrive Breton, provvedono a una «mutazione di ruolo» («*mutation de rôle*») dell'oggetto, cioè alla sua rifun-

¹⁹ [«Toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste»]

²⁰ [«enveloppe silence»]

zionalizzazione [1836, 146]. Comunque, al di là di queste differenze tassonomiche, tutti gli oggetti rivoluzionati vengono intesi da Breton come affioramenti di un contenuto soggettivo latente. Se l'oggetto onirico e l'«*oggetto-fantasma*» affiorano direttamente dal profondo, la «*mutazione di ruolo*» di un oggetto esistente passa per un alienante rispecchiamento dell'io, che di fronte all'oggetto straniato prenderebbe coscienza di essere abitato da un altro.

Che la fonte della surrealtà sia interna all'individuo lo conferma un episodio del *Paysan de Paris* (1926) dove certi oggetti appaiono confusi da un'aura fosforescente²¹. La fosforescenza delle cose, nel *Paysan de Paris*, non sembra affatto un'emanazione delle cose stesse, ma sembra decisamente scaturire dalle profondità del soggetto che la percepisce: profondità anche temporali, che rimandano, un po' come avverrà in *Nadja* (1928), a una vita anteriore dimenticata. Il narratore del *Paysan de Paris* scopre con sua grande sorpresa che la vetrina di un negozio di bastoni è bagnata da una «luce verdastra», simile alla «fosforescenza dei pesci», la cui sorgente rimane invisibile. «Non sembrava», scrive Louis Aragon, «che una spiegazione fisica potesse dare conto di questa luminosità soprannaturale» [1926, 30, 31]²². Eppure, nemmeno quando il narratore vede scivolare tra i ripiani della vetrina una sorta di sirena, nella quale riconosce una ragazza che aveva incontrato tempo addietro, si ha la sensazione di assistere a un fenomeno soprannaturale. Sembra invece che Aragon stia descrivendo una visione poetica, in cui è un contenuto soggettivo latente, riemergen-

²¹ «I surrealisti» ha scritto Salvador Dalí, «erano fortemente attratti da articoli brillanti di luce propria – in breve, articoli fosforescenti, nel senso proprio o improprio della parola» [1932, 65]. [«[...] the surrealists were strongly attracted by articles shining with their own light – in short, phosphorescent articles, in the proper or improper meaning of that word»]

²² [«lumièrè verdâtre»; «phosphorescence des poissons»; «[...] il ne semblait pas qu'une explication physique pût rendre compte de cette clarté surnaturelle»]

do dall'oblio, a manifestarsi sotto forma di aura e a trasformare la materia.

Agamben ha osservato che la «decadenza dell'aura» non produce affatto, come credeva Benjamin, la «liberazione dell'oggetto dalla sua guaina culturale», bensì la «ricostituzione di una nuova "aura", attraverso la quale l'oggetto [...] si carica di un nuovo valore, perfettamente analogo al valore di scambio di cui la merce doppia l'oggetto» [1977, 53]. *Le Paysan de Paris* sembra proprio illustrare questo processo di migrazione dell'aura, sul quale la letteratura fantastica dell'Ottocento aveva già ampiamente riflettuto. Ma se l'aura, in Aragon, si lega una volta di più con la merce, le formule che nel fantastico la caratterizzavano sono sostanzialmente assenti. Proprio come si fatica a trovare traccia delle raffigurazioni fantastiche nei testi di Breton, quantunque costui parli spesso di fantasmi. Breton, d'altra parte, non amava la letteratura fantastica, nella quale (non a torto) vedeva spendersi gli ultimi sforzi difensivi da parte del pensiero cosciente contro un pericolo inconscio che ai suoi occhi non appariva tale. Senonché, «facendo coscientemente il gioco dell'inconscio», Breton si è ritrovato a estendere il potere della coscienza e ad annettere alla realtà surrealistica proprio quei territori della parapsicologia, del magnetismo e dei fenomeni medianici verso i quali gli autori fantastici nutrivano sentimenti contrastanti [cfr. Starobinski 1970, 385 sgg.]. Ciò non significa che Breton credesse nell'Aldilà e nei fenomeni spiritici. La realtà di Breton è una realtà immanente, materialistica, dove è possibile scoprire gli aspetti surreali del mondo solo sprofondando nell'inconscio, e dove il «rovescio delle cose» viene accorpato a una regione sommersa della soggettività, così estranea alla coscienza che finisce quasi per assumere un carattere oggettivo.

Anche nella metafisica il «rovescio delle cose» non coincide affatto con una dimensione trascendente ma con un lato nascosto immanente. Quanto all'origine e alla natura degli aspetti reconditi del reale, però, metafisica e surrealismo non concor-

dano affatto. E perciò non sorprende che de Chirico e Savinio abbiano sempre mostrato una certa insofferenza nei confronti di chi assimilava sbrigativamente il loro itinerario artistico a quello dei surrealisti. È stato il medesimo Breton a indicare, con grande lucidità, uno dei punti essenziali di divergenza tra la propria poetica e quella di de Chirico. De Chirico, ha scritto Breton in *Nadja*, non può dipingere se non «*sorpreso*» da «alcune disposizioni di oggetti» che hanno per lui una flagranza particolare, e che gli comunicano «tutto l'enigma della rivelazione». «Per quanto mi riguarda», continuava Breton, «mi sembrano ancora più importanti le disposizioni di uno spirito nei confronti di alcune cose che non l'incontro per lo spirito di certe disposizioni di cose» [1928, 14-15, 16]²³.

Breton ha ragione. Se per lui il segreto del reale è anzitutto «in noi» [17]²⁴, se in Aragon la «fosforescenza» promana inconsapevolmente da chi la percepisce, l'atmosfera metafisica non deriva affatto dalle profondità dell'io. Il concetto stesso di profondità interiore sembra invisibile a de Chirico e Savinio. Il primo è convinto che attraverso di essa non sia affatto possibile raggiungere la dimensione metafisica del reale: il «mondo metafisico» esisterebbe «al di fuori degli uomini», e volgendosi verso l'interiorità il soggetto riuscirebbe solo a rinchiudersi maggiormente in un mondo «stupido, assurdo e *fatto dagli uomini*» [de Chirico 1998, 76]. Il secondo inscena un dialogo in cui alla profondità – detta «nome senza oggetto» – viene opposta la superficie, «la grande disprezzata». «In lei», scrive Savinio, «tutto è / e riflette / la sua faccia» [Savinio 1950, 303]²⁵. La spettralità metafisica di de Chirico e Savinio ha ori-

²³ [«*surpris*»; «certaines dispositions d'objets»; «toute l'énigme de la révélation»; «En ce qui me concerne, plus importantes encore que pour l'esprit la rencontre de certaines dispositions de choses m'apparaissent les dispositions d'un esprit à l'égard de certaines choses»]

²⁴ [«en nous»]

²⁵ [«nom sans objet»; «la grande méprisée»; «En elle tout est / et reflète / sa face»]

gine, al limite, in un'inconcepibile profondità della superficie, e cioè in una dimensione sommersa del mondo esterno che non dev'essere rappresentata in quanto tale, bensì evocata e al tempo stesso tenuta nascosta. Deve rimanere una dimensione ignota, piena di misteriose presenze, che va fatta apparire in superficie sotto forma di un'atmosfera gravida d'attesa, ovvero attraverso lo straniamento della superficie stessa. «L'opera d'arte metafisica», ha scritto de Chirico, «è quanto all'aspetto serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre a quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo rivelatore della *profondità abitata*. Così la superficie piatta d'un oceano perfettamente calmo ci inquieta non tanto per l'idea della distanza chilometrica che sta tra noi e il suo fondo quanto per tutto lo sconosciuto che si cela in quel fondo» [1985, 86-87].

Poiché la spettralità metafisica non proviene dal profondo del sé ma è piuttosto un'«aria» che fluisce *tra* le cose²⁶, in de Chirico e Savinio il potere dell'io è ben più limitato che non

²⁶ A titolo d'esempio, si legga questo brano posto a conclusione di *Poltrondamore* (1944) – un racconto dove figurano dei mobili parlanti, e in cui forse vi è qualche reminiscenza del racconto maupassantiano preferito da Savinio, ovvero *Qui sait?* [cfr. Savinio 1944, 89]: «Gli uomini cedono alle più grosse impressioni fisiche, ma sono troppo rozzi ancora per fare attenzione a quel che di più sottile e ineffabile *circonda* la nostra vita; non sanno ascoltare le voci delle cose che nella loro ignoranza essi credono mute, non sanno vedere i paesaggi che popolano l'*aria* e che nella loro massiccia indifferenza essi credono vuota, e con le grosse teste che non capiscono e gli occhi velati che non vedono, si aggirano ignari *in mezzo* ai misteri» [Savinio 1946, 210; le sottolineature sono mie]. Si legga anche un passo di de Chirico, tratto dal *Signor Dudron* (la cui prima edizione integrale, postuma, è del 1998): «È l'aria che ci fa intuire e vedere con la nostra mente l'aspetto per noi invisibile degli oggetti. [...] L'aria è dappertutto, e *bisogna che sia dipinta anche sulla tela*. [...] Dipingere l'aria [...] significa dare una plasticità tale, un tale volume, una tale forza di forme alle cose che tra un oggetto e l'altro si possa sentire come circola l'aria e che gli oggetti appariscano come sospesi, immobili, ma *vivi* nell'aria che si sposta, e si muove mentre le cose sembrano come fermate e immobilizzate dall'effetto di una magia» [1998, 107].

nel surrealismo, quantunque a prima vista potrebbe sembrare il contrario. Esso si riduce, negli individui particolarmente evoluti, a una particolare sensibilità, che non manca di ricordare il sesto senso di alcuni personaggi di Hoffmann [cfr. Savinio 1920, 10-11]. Il ruolo del soggetto, nel mondo metafisico, è quello di afferrare (e riprodurre artisticamente) sollecitazioni sensoriali che giungono dall'esterno, un'atmosfera di rivelazione che promana dalla materia, e di cui l'io non è l'artefice nemmeno inconsciamente. Ciò però non vuol dire che l'individuo sia uno spettatore passivo. L'atmosfera metafisica è una *Stimmung*, come la chiama a più riprese Ebdòmero nel romanzo omonimo (1929 per l'edizione francese, 1938 per quella italiana), che risulta da un'armonizzazione dell'io col mondo; è il luogo di un incontro che è reso possibile da uno stato di coscienza attivamente perseguito. Per poter entrare in contatto con la metafisica, o almeno per intravedere l'esistenza di una dimensione che rimane in buona parte irraggiungibile, il soggetto deve in sostanza muoversi verso di essa. È vero che il muoversi-verso assume spesso la forma dell'apatia e dell'immobilità; però esso non si risolve affatto in una svalutazione del pensiero cosciente o dello slancio volontaristico, né tanto meno in una sopravvalutazione dell'automatismo e dell'inconscio.

Gian Carlo Roscioni ha perfettamente ragione nello scrivere che quando Savinio si richiama «al dormiveglia, al sonno e al sogno», «non ha affatto in mente gli abissi dell'inconscio» [Roscioni 1974, 239]. Tali fenomeni psichici, insieme alla mentalità dei bambini e dei moribondi, sembrano piuttosto essere intesi da Savinio come forme diverse di un medesimo stato di sensibilità alla dimensione metafisica del mondo. Si pensi alla «mezza-morte», di cui il signor Münster, nel racconto omonimo (1943), è l'incarnazione più evidente. Nella «mezza-morte» l'anima, che per Savinio è un'«emanazione del mondo fisico», e che pur essendo più longeva del corpo potrebbe essere ugualmente «soggetta [...] al deperimento e alla morte», si congiunge a se stessa, si confonde con l'«aria» metafisica e abban-

dona il corpo al disfacimento [Savinio 1943, 287]. I sensi si distaccano dall'organismo potenziandosi; e torna a essere vigile un apparato recettivo sopito, una specie di seconda vista che dischiude una realtà di cui il pensiero dominante nega l'esistenza. È quel che avviene al signor Münster, un «morto-vivo» la cui anima «diventa sempre più lucida, via via che la sua materia si addormenta» [264, 279].

Che si tratti di «mezza-morte» o di semplice stupore, il quale ugualmente riduce il corpo «a materia» facendolo «*diventar di sasso*» [Roscioni 1974, 241], spesso è proprio attraverso una sorta di paralisi, o comunque un calo dell'abilità motoria e un indebolimento della vitalità, che in Savinio il soggetto si muove-verso e viene raggiunto dall'aspetto metafisico delle cose. Se Marco, il protagonista di *Flora*, è l'unico ad avvedersi della «vita ridottissima» che ancora è presente in una scultura della divinità romana, è proprio perché una delusione d'amore ha spento il suo «istinto di conservazione» [Savinio 1943, 82, 79]. Egli passa lunghe ore seduto nel parco, «orfeizzato», «gareggiando d'immobilità» con la statua cui volge le spalle. Ed è per questo che Flora lo ha «chiamato», perché, «vedendolo così immobile e taciturno», ha creduto che «egli pure fosse statua» [80, 82].

Anche in de Chirico vi è traccia di uno stato catatonico che da un lato impietrisce il corpo e dall'altro lato rende lo sguardo capace di cogliere il «*rovescio* delle cose». Ebdòmero sta «immobile come un ceppo» a guardare certi uccelli. In tale posa, scrive de Chirico, il protagonista non ha «più nulla di umano»: «Non faceva neppure pensare alle statue. [...] Quell'uomo singolare anziché un aspetto scultorio aveva piuttosto l'aspetto pietrificato». Mentre Ebdòmero scopre che i passeri hanno un «aspetto veramente mostruoso», e che la loro testa ha un lato «enigmatico, sconcertante e inquietante» [de Chirico 1938, 24-25], al signor Dudron si svelano mondi ben più piacevoli. Dudron di tanto in tanto «raccatta pietre, ciotoli e li osserva a lungo, voltandoli per tutti i versi» e sprofonda

dando in una *rêverie* che spalanca paesaggi immaginari, luoghi mitici, «momenti sublimi», «siti deserti e selvaggi» [de Chirico 1998, 38-39].

Se qui sopravvivono delle formule di pathos di derivazione fantastica, benché in parte liberate dal perturbamento che le contraddistingueva nell'Ottocento, nella letteratura di Savinio anche i vuoti e le assenze spettralizzanti hanno un'importanza fondamentale. Spesso è proprio da vuoti e assenze che spira l'«aria» metafisica. Così avviene in *Casa «la Vita»* (1941) e così avviene già nella *Casa ispirata* (1920). Nel vuoto, tangibilmente percepito, in entrambi i testi viene a iscriversi la morte, che è uno dei temi privilegiati di Savinio. Non si tratta però della morte intesa come trascendimento della vita, bensì di una morte immanente, «presente ma dimenticata» [Savinio 1920, 39]. Nella vita, la morte delinea un vuoto che è prodotto dall'oblio della sua presenza costante; un oblio che, per Savinio, è l'onnipresente sottointeso del pensiero, che abitualmente gravita, senza avvedersene, attorno al suo centro assente. Ma chi, volontariamente o involontariamente, è capace di percepire e armonizzarsi col vuoto, o perché è dotato di una speciale sensibilità, o perché è colpito da una sorta di paralisi che lo rende quasi morto, o perché si trova nel mezzo del trapasso, può vedere sgorgare dal vuoto l'atmosfera metafisica, ed entrare in contatto con tutti gli esseri sottili che nel mondo di Savinio stanno tra le cose.

In un racconto allegorico come *Casa «la Vita»*, dove il vuoto palpita di presenze invisibili che fanno fremere gli oggetti d'animazione, morte e appagamento amoroso finiscono per confondersi. Il protagonista esplora la casa della vita senza terrore, in cerca di persone assenti tra le quali c'è una composita "donna amata", e intraprende infine, con «grande sollievo», il suo ultimo viaggio [Savinio 1943, 312]. Anche in *Figlia d'imperatore* (1939) il vuoto che trasfigura l'orizzonte immaginativo è descritto da un'invisibile donna desiderata che Animo prova invano a raggiungere; e anche qui, specie nella cognizio-

ne finale della sua definitiva incolmabilità, il vuoto reca l'impronta della morte. Un racconto come *Figlia d'imperatore* è però ben lontano dall'esemplarità allegorica di *Casa «la Vita»*; anzi, il suo illusionismo ha una forza persuasiva della quale in Savinio è difficile trovare l'uguale. *Figlia d'imperatore*, tuttavia, non è uno «squarcio pianamente autobiografico» che «non ha niente di fantastico o di simbolico», come ha scritto Edoardo Sanguineti [1977, 427]. Si tratta al contrario del testo di Savinio che più s'avvicina a un racconto fantastico; e la dimensione simbolico-allegorica, pur rimanendo implicita, è in esso chiaramente evocata.

Figlia d'imperatore sembra raccontare una vicenda realmente accaduta a Savinio durante il primo dei suoi soggiorni parigini. Nel testo vi è tutta una serie di indicazioni topografiche e temporali che trovano riscontro nella biografia dell'autore; compaiono Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Fernand Léger, Konstantin Bal'mont; si narra degli incontri – ai quali lo scrittore ha davvero partecipato – che si tenevano presso la sede della rivista «Les Soirées de Paris»; ed è del tutto plausibile che Savinio (Animo) abbia visto i quadri di Henri Rousseau dal suo amico Serge Férat (Gregorio)²⁷, visto che costui li collezionava. Ciononostante, più che uno «squarcio pianamente autobiografico», *Figlia d'imperatore* è una narrazione ibrida, a cavallo tra racconto fattuale e finzionale. Non è né la prima né l'ultima volta che Savinio crea simili ibridi; questa strategia compositiva è viceversa un'importante cifra stilistica della sua opera. Sanguineti non poteva non saperlo. E perciò stupisce che egli non abbia visto, attraverso il simulacro della realtà biografica, la componente fantastica di un racconto come *Figlia d'imperatore*. Tanto più che l'incredibile vicenda di cui sono protagonisti Animo e la baronessa Elena Kraus (è l'artista, scrittrice e

²⁷ Non c'è dubbio che il nome di Gregorio nasconda quello di Serge Férat; tanto più che Savinio, probabilmente per una svista, in un'occasione lo chiama appunto «Sergio» [1943, 27].

mecenate Hélène Oettingen) somiglia a quella narrata da Henry James in *The Friends of the Friends* (1896).

Negli *Amici degli amici* il promesso sposo e la migliore amica della narratrice non riescono a incontrarsi per una serie di coincidenze così prolungata da non sembrare spiegabile senza l'intervento del soprannaturale. Alla fine i due protagonisti si vedono e s'innamorano, ma solo quando ormai è troppo tardi: lei muore immediatamente dopo l'incontro o forse – non è chiaro – addirittura prima di esso. Benché non sia affatto certo che in una *ghost story* come gli *Amici degli amici* si verifichi un'apparizione, la soprannatura è evocata sin dall'inizio (entrambi i personaggi in gioventù avrebbero visto un fantasma); ed è palese che il testo invita il lettore a interpretare la straordinaria serie di coincidenze come un fatto d'origine arcaica. Pur essendo priva del fremito del soprannaturale, la storia di Animo ed Elena è analoga. Ma mentre i protagonisti jamesiani uniscono i loro sforzi, al fine di spezzare una specie d'incanto o di maledizione che è più forte di loro, Animo è il solo a provare a dissolvere l'assurdo alone d'inconoscibilità che circonda Elena, e che costei sembra quasi dispettosamente infittire. Animo riesce, dopo molti tentativi frustrati, a fare la conoscenza di Elena e addirittura a stringerle la mano; ma per un motivo o per l'altro non riesce mai, e noi con lui, a vederla compiutamente.

Ammettiamo pure che sia possibile una perfetta identificazione tra personaggio e persona reale, che Elena Kraus sia Hélène Oettingen. Ciò non può impedirci di constatare che, malgrado in *Figlia d'imperatore* il soprannaturale non sia affatto evocato, il corpo di Elena ha un che di fantasmatico, di misterioso, e per tutta la narrazione rimane quasi del tutto invisibile. Elena "appare" quattro volte nell'orizzonte immaginativo: prima Animo la vede mascherata, col viso «coperto di un velo»; poi scorge solo le sue gambe, una mano, un piede «nudo e bianchissimo»; una terza volta, al cinema – dove guarda caso proiettano un film «della serie dei *Fantomas*» – vede in

controluce una «sagoma di donna», «ingigantita dalla pelliccia e da un berretto da cosacco», e «altro non scorge di lei, se non un debole brillare d'occhi»; infine, è costretto a fermarsi sulla soglia della sua camera da letto, perché lei, nuda dietro una tenda, gli intima di non muovere un passo [Savinio 1943, 37, 44, 47, 48, 49].

Il protagonista di *The Friends of the Friends* scopre tardi che avrebbe amato la donna che involontariamente gli è sempre sfuggita; e continua ad amarla anche da morta. Nonostante non l'abbia mai veduta, pure Animo è innamorato dell'assente²⁸: la cerca, indaga, la bracca, ma, sebbene Elena sia così vicina che egli arriva persino a toccarla, non riesce in alcun modo ad afferrarla con lo sguardo. Se la «presenza ineffabile» di Elena satura gli ambienti della sua dimora di un'atmosfera spettrale e comunica uno stato d'inquietudine che ricorda le storie di fantasmi [28], la sua evanescenza immaginativa pare anche *rappresentare* l'evanescenza di un oggetto desiderato che Animo non è riuscito a raggiungere, e che al momento della scrittura è ormai perduto per sempre. La figura di Elena, con la sua indeterminatezza e contraddittorietà²⁹, sembra alludere a un significato simbolico-allegorico che non è enunciato; e Animo – il nome è parlante, come spesso in Savinio – si muove verso un vuoto a cui desidera congiungersi, e dove immagina di poter trovare un appagamento che gli sfugge.

Non c'è dubbio che Savinio, in *Figlia d'imperatore*, fa collidere racconto fattuale e *fiction*, testimonianza autobiografica e affabulazione; o più precisamente che tenta di far convi-

²⁸ «È possibile innamorarsi di una donna mai veduta?», si chiede retoricamente Animo, «l'esempio di Giaufredo Rudel confortava autorevolmente questa congettura» [Savinio 1943, 27].

²⁹ Animo trova nel bagno personale di Elena, nel quale si è intrufolato in sua assenza, una dentiera; una dentiera che, oltre a imprimere nel vuoto il sigillo della morte, accresce l'ambiguità della frammentaria immagine di Elena, in quanto è difficile da coordinare con la presumibile giovane età di lei, con il piede bianchissimo, con gli altri elementi dei quali il lettore può disporre per costruire tale immagine.

vere in un medesimo orizzonte spazio-temporale un oggetto fantasmatico con enti la cui attendibilità referenziale è fortissima. Savinio cerca di persuadere il lettore che il mondo rappresentato è identico a quello “reale”, ma tra le cose che compongono il visibile inserisce un vuoto, la cui percezione suscita nel protagonista una *Stimmung* del tutto paragonabile a quella che un tempo era generata dall’attesa di un’apparizione. Savinio non intende scuotere le idee cosmologiche del lettore; egli mira, bensì, a ottenere un effetto estetico che non è dissimile da quello prodotto da certi racconti borgesiani dove fattuale e fittizio sono intrecciati in modo inestricabile. È lecito chiedersi se i fatti raccontati in *Figlia d'imperatore* siano realmente accaduti o siano in parte inventati, se siamo alle prese con un’autobiografia veridica o con una contraffazione di essa. Ma il punto non è stabilire la veridicità del racconto, l’*adequatio* della parola e della cosa; il punto è che in *Figlia d'imperatore* il materiale letterario è a bella posta mescolato con quello «pianamente autobiografico», e che, nella raffigurazione di Hélène Oettin-gen, il fantasma sopravvive.

5.5 Irradiazioni

L'impossibilità d'individuare i confini del fantastico novecentesco all'interno di un panorama letterario ampliatosi a dismisura e divenuto sempre più fluido è figlia tanto del disgregamento della struttura di base del genere storico quanto della disseminazione di alcuni dei suoi topoi e delle sue tecniche narrative, che ritroviamo non solo nell'*horror*, nella fantascienza o nella *detective story*, ma anche in certa letteratura modernistica impegnata nella critica al naturalismo. Se i racconti di Henry James dove la dimensione ultraterrena esiste più nella psiche dei personaggi che nell'orizzonte della realtà fattuale sono debitori delle *ghost stories* tradizionali, lo spettrale – certo trasformato, ma non fino a diventare irriconoscibile – è evocato

anche in un romanzo come *To the Lighthouse* di Woolf (1927). Similmente, come ha notato Vittorio Roda [1991, 50], le aure del fantastico ottocentesco non sono prive di aspetti precursori delle «epifanie» e irradiazioni primonovecentesche di cui ha parlato Giacomo Debenedetti [1971]. Con la differenza che, mentre le prime sono state più che altro comprese come sconvolgenti forze di natura soprannaturale o magnetica, il potere manifestante delle seconde dischiude un'esperienza estetica elevata a rivelazione, ovvero ricolma della vaga ma profonda spiritualità di una sorta d'illuminazione profana. In Marcel Proust, in James Joyce, nell'Hofmannsthal della *Lettera di Lord Chandos* (1902) o nella Woolf di *Solid Objects*, le emanazioni delle cose – il loro «esplodere verso» il soggetto³⁰ – non sono percepite come perturbanti o minacciose, ma suscitano contemplazioni piene di malinconia e sembrano esprimere oscuramente la vana promessa di un'intima comunione col mondo ormai perduta. Non si sta parlando di una regola generale. In testi come *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910) o come il più tardo *La Nausée* (1938) l'improvviso emergere del «rovescio delle cose» è tanto angosciante da mettere a repentaglio la salute mentale del soggetto; e lo stesso si può dire del pirandelliano *Uno, nessuno e centomila* (1925-1926), dove però il «disoccultamento» dell'estraneità del mondo [Debenedetti 1971] è decisamente contrassegnato dall'ambivalenza.

Pirandello è probabilmente, tra quelli menzionati, l'autore per noi più significativo. Infatti nella sua opera la presenza di formule di pathos, tecniche narrative, temi e topoi caratteristici della letteratura ottocentesca del soprannaturale è davvero flagrante. In alcuni racconti pirandelliani che non è per nulla azzardato definire fantastici, d'altro canto, il soprannaturale è evocato in modo esplicito. Si pensi a due *ghost stories* ricche d'ironia come *La casa del Granella* (1905) e *Dal naso al cielo*

³⁰ Tale espressione, coniata da Sartre, è ripresa da Debenedetti nel testo summenzionato [304 sg.].

(1907), in cui i fantasmi, se davvero esistono, rimangono invisibili; si pensi a *Soffio* (1931), dove compare una sorta di angelo sterminatore un po' avventizio e svagato; oppure a *Effetti di un sogno interrotto* (1936), che è la storia di un ritratto animato.

Se in un racconto fantastico come *La casa del Granel-la* troviamo una perfetta scena fantasmatica, in altre novelle pirandelliane, che pur essendo di più difficile classificazione sono molto prossime alle atmosfere del fantastico, ricorrono le figure di una retorica immaginativa che ormai ci è familiare. In *Con altri occhi* (1901) lo sguardo di una fotografia provoca il consueto rituale di contemplazioni ossessive; nella *Camera in attesa* (1916) la stanza del sottotenente Cesarino Mochi, dato per disperso, pare avere «alcunché di vivo» ed è pervasa da un'atmosfera spettrale che emana da un'assenza [Pirandello 1986-1990, III, 429]; nel *Chiodo* (1936) un oggetto quotidiano improvvisamente cambia faccia, attira irresistibilmente a sé e sembra soggiogare la volontà di un anonimo ragazzo newyorkese. Sono tutte novelle dove il soprannaturale è al contempo velatamente introdotto nella narrazione, attraverso l'attualizzazione di formule e immagini inequivocabili, e svuotato di realtà fisica. Infatti non c'è dubbio che qui abbiamo a che fare con sensazioni soggettive, con mere vibrazioni psicologiche.

Oltre a circoscrivere il soprannaturale entro la sfera psichica, Pirandello ha messo in pratica strategie di tipo diverso. Che la concezione pirandelliana del personaggio, il quale in più luoghi è rappresentato come un essere spettrale sospeso tra la vita e la morte, debba molto alla letteratura esoterico-occultistica, e in particolare a Charles Webster Leadbeater e Annie Besant, è stato ampiamente dimostrato [Macchia 1981]³¹. Ma

³¹ Anche Capuana, che come sappiamo era un grande appassionato di spiritismo e scienze occulte, aveva avanzato nei suoi testi alcune delle idee che più tardi sarebbero state genialmente sviluppate da Pirandello. Per il Capuana di *Spiritismo?* e di quel testo intitolato *Conclusione* (1901) che figura in coda al *Decameroncino*, in effetti, lo scrittore è una sorta di medium, posseduto dall'ispirazione e ossessionato da esseri immaginari che durante il periodo

Pirandello non ha solo sostituito, come scriverebbe Jameson [1981, 120], il «vecchio contenuto magico» con la «metafora teatrale», secondo un'idea le cui prime tracce si trovano già nel *Mattia Pascal* (1904), e che ha trovato la sua espressione più matura nei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). L'uso figurale di immagini appartenenti al patrimonio della letteratura del soprannaturale o delle credenze folcloriche è un procedimento che ha portata più ampia in Pirandello. In drammi come *Così è (se vi pare)* (1917) o come *Diana e la Tuda* le immagini del fantasma e della statua animata sono trasformate in veicoli di complicate metafore concettuali. In *Diana e la Tuda* l'immagine della statua che consuma la vita della sua modella illustra l'idea secondo la quale la rappresentazione artistica ha un che di mortifero, in quanto, per esistere, non può che distruggere l'incessante mutevolezza della realtà³²; in *Così è (se vi pare)*, quando Laudisi paragona la signora Ponza a un fantasma, anche se non è lontano dall'instillare nella mente di chi l'ascolta il dubbio che la signora Ponza non esista³³, sta parlando di una condizione esistenziale. Laudisi vuole significare che costei è uno spettro esattamente come lo è ogni persona agli occhi del prossimo, il quale sovrappone al corpo altrui, occultandolo, la propria visione di esso.

creativo si sottraggono al controllo della coscienza, anelando autonomamente alla forma compiuta che ancora non hanno [cfr. Mangini 2007, 158 sgg.].

³² Per maggiori dettagli si veda Puglia 2013.

³³ *Così è (se vi pare)*, dove la fantomatica signora Ponza, oggetto delle congetture di un paese intero, rimane invisibile fino all'ultima scena e infine compare sul palco «col volto nascosto da un fitto velo nero, impenetrabile» [Pirandello 1917, 507], sembra proprio riecheggiare *The Minister's Black Veil*. E ciò conforta l'idea che Hawthorne possa avere avuto una qualche influenza sulla concezione pirandelliana del personaggio. Pirandello doveva certo avere letto quel passo dell'introduzione alla *Lettera Scarlatta* dove gli eroi del romanzo da comporre sono descritti come «torpide creature» che conservano «tutta la rigidezza dei cadaveri» e fissano l'autore «con un'immutabile e spaventosa smorfia di sprezzante sfida» [CNT, 104]. [«torpid creatures»; «all the rigidity of dead corpses»; «with a fixed and ghastly grin of contemptuous defiance»]

Tenendo conto della centralità dell'ispirazione fantastica all'interno della poetica pirandelliana, non stupisce che il fantastico sopravviva anche in un romanzo come *Uno, nessuno e centomila*. Tanto più che il mondo finzionale di *Uno, nessuno e centomila*, per la sua struttura manichea, è del tutto paragonabile a quello della narrativa fantastica ottocentesca. Quel che si rivela a Moscarda in seguito a un futile episodio di vita familiare è infatti l'insanabile contrasto tra il mondo delle «forme» [cfr. Pirandello 1908, 210] e l'incomprensibile esistere della materia. Moscarda, proprio come il protagonista di *Un'idea* (1934), scopre che una «vaporosa evanescenza di sogno» [Pirandello 1986-1990, III, 648], un involucro di convenzioni, concetti, finzioni, avviluppa l'universo intero; e comprende che la sua materialità corporea e il «*rovescio* delle cose», i quali sono invisibili per effetto della «favilla prometèa» che brucia in ogni essere umano [Pirandello 1908, 216], esistono al di là del sogno³⁴.

³⁴ La città per la quale vaga il protagonista di *Un'idea*, in preda a un angoscioso senso di oppressione, è tra le più astratte di Pirandello e fa pensare ai *décor* espressionistici. Malgrado ciò, e malgrado la scoperta allegoricità del racconto, da un punto di vista ontologico il mondo finzionale di *Un'idea* è del tutto paragonabile a quello di *Uno, nessuno e centomila*. In ambedue i testi è come se un'unica struttura spazio-temporale, quasi identica a quella della natura oggettiva, potesse supportare due interpretazioni discordanti (quella del singolo e quella della collettività), e il reale risultasse scisso per effetto di un gioco prospettico. L'idea del titolo è un pensiero che il protagonista sente estraneo e che gli fa sentire la gravità delle «forme», rivelandogli che è imprigionato tra esse. S'intende, perciò, come egli si senta «vuoto come un'ombra» non appena il pensiero estraneo si dilegua, e il suo corpo torni a muoversi «quasi fluido» tra costruzioni cittadine che, proprio come in *Uno, nessuno e centomila*, simboleggiano il mondo delle «forme» [Pirandello 1986-1990, III, 648]. In *Un'idea* è come se l'immagine del mondo, tornando ad aderire all'incomprensibile esistere della materia, non riuscisse a occultare nuovamente se stessa e apparisse in tutta la sua vanità. È per questo che, quando l'idea svanisce, il protagonista ha l'impressione che tutto, sé compreso, sia spettrale e privo di sostanza. Non sono d'accordo, dunque, con l'interpretazione avanzata da Gabriele Pedullà [2010] – in un suo saggio comunque ricco di spunti e degno d'attenzione – secondo la quale il protagonista di *Un'idea* sarebbe un fantasma.

In *Uno, nessuno e centomila* il «disoccultamento» di una realtà più profonda, dove sta quell'inscindibile binomio vita-morte che gli esseri umani devono dimenticare per poter vivere in società, scaturisce dalla presa di coscienza, da parte di Moscarda, dell'estraneità del suo corpo. Però tra estraneità del corpo ed estraneità delle cose Pirandello stabilisce un'innegabile continuità, benché, pare, internamente polarizzata. Anche le cose sono scisse in Pirandello. Possiedono un «*dorso*» manifesto e un «*rovescio*» invisibile e inoggettivabile, che è, a sua volta, duplice. Da un lato le cose sono avvolte da un'aura vitale ed emotiva che abitualmente il loro aspetto usuale non ci fa percepire; dall'altro lato, sotto la superficie del visibile, la materia naturale continua a pulsare di una segreta animazione. Pirandello crede che quel medesimo flusso vitale che continua a scorrere «sotto gli argini» della coscienza [1908, 210], incurante dei nostri sforzi per contenerlo, scorra anche dentro gli oggetti di cui ci serviamo quotidianamente, senza avvederci del fatto che non sono affatto morti. Nel legno, nel cuoio, nei tessuti di cui gli esseri umani si circondano per vivere più comodamente, e persino nella pietra con cui costruiscono le loro città [cfr. Pirandello 1926, 28-29], i regni naturali continuano a sopravvivere di una vita che è al contempo spettrale e spirituale. Essa può esplodere all'improvviso, e provocare di rimando l'esplosione dell'«estraneo» che è sepolto insieme al «Dio di dentro» nei più profondi recessi dell'io, là dove gli opposti coincidono.

Una scena decisiva di *Uno, nessuno e centomila*, quella che vede Moscarda intento a «rubare a se stesso» i documenti che gli servono per donare una nuova casa al suo acerrimo detrattore Marco di Dio, è dominata dalla sinistra presenza di un vecchio scaffale. «Quello scaffale, appena fui solo», dice Moscarda, «mi occupò subito, come un incubo». Gli sembra una cosa «viva» e provoca in lui un tumultuoso crescendo d'angoscia. Prima gli appaiono le mani del padre e poi, «a cancellare lo spettro di quelle mani», emerge ai suoi occhi la raccapriccian-

te estraneità del suo corpo. Pur di non vedere le sue mani, che non gli sembrano più soltanto sue, Moscarda chiude gli occhi; e nel buio sente con «orrore» che la sua «volontà» si smarrisce «fuori d'ogni precisa consistenza» [77, 78]. Nell'improvviso disoccultarsi dell'«estraneo», qui come altrove, il corpo e le cose aderiscono così perfettamente l'uno alle altre che la coscienza viene tagliata fuori. In *Uno, nessuno e centomila*, tuttavia, ciò non avviene senza che un elemento spettrale sia coinvolto.

Non è soltanto l'alienante e persecutoria presenza degli «*altri in noi*» [90], ovvero di un pensiero cosciente che ci sbarra l'accesso a un'esistenza più piena – animale e spirituale insieme –, ad avere un che di fantasmatico in *Uno, nessuno e centomila*. Anche il disoccultarsi della parte sommersa del mondo, di quell'incomprensibile esistere della materia che abitualmente è nascosto dalle «forme», è posto sotto l'insegna dello spettrale, ovvero è associato con uno stato d'animo simile a quello che nelle storie di fantasmi è suscitato dall'imminenza di un'apparizione. Quando Moscarda è colpito dall'estraneità del corpo e delle cose, la materia non ha apparentemente niente di diverso dal solito. Ma è un «niente» che, così sembra a Moscarda, può «d'improvviso diventare *qualche cosa*»; «*qualche cosa*» che potrebbe essere visto solo dal corpo dell'«estraneo» che è in lui, e non dagli occhi della coscienza, e quindi degli «*altri in noi*» [91].

Già da ragazzo Moscarda aveva provato la paura che «*qualche cosa*» potesse da un momento all'altro verificarsi. «Andando sopra pensiero per la campagna», s'era visto d'un tratto «smarrito, fuori di ogni traccia, in una remota solitudine tetra di sole e attonita». «Lo sgomento che ne avevo avuto e che allora non avevo saputo chiarirmi», dice Moscarda, «era questo: l'orrore di qualche cosa che da un momento all'altro potesse scoprirsi a me solo, fuori della vista degli altri» [90]. La simbolicità della scena è evidente; così com'è evidente la volontà di Pirandello di stabilire una correlazione eziologica tra il disturbo dell'adulto e il trauma adolescenziale. L'adulto ha scoperto che dietro il

velo delle illusioni sociali si cela il totalmente Altro e, con esso, il pericolo della pazzia. Ma questa scoperta è radicata nel vago, angoscioso spaesamento che ha sperimentato da ragazzo. Non è affatto casuale, perciò, che la «terribile fissità di luce che folgora tetra da quanto [Moscarda] ha così solitariamente scoperto» [101] rievochi la «remota solitudine tetra di sole e attonita» di un tempo, quando il protagonista ha avuto per la prima volta il presentimento che «*qualche cosa*» stesse per accadere.

In *Uno, nessuno e centomila*, comunque, non si verifica proprio nulla di straordinario. Un po' come avviene in *The Beast in the Jungle*, il senso d'apprensione e di minaccia insito nella sensazione che stia per succedere «*qualche cosa*» d'indeterminato e d'indicibile, capace di mandare in frantumi la coscienza, è elevato a condizione esistenziale. Il «*qualche cosa*», che sarebbe toccato vedere al solo Moscarda, fuori della vista degli altri, condensa il timore di chi non può più vivere nell'illusione collettiva delle «forme», entro cui l'individuo si sente al sicuro. Ma lo condensa in un'aspettazione priva d'oggetto, in un'attesa senza fine. Il «*qualche cosa*» descrive un vuoto nell'orizzonte del visibile; un vuoto la cui presenza fantasmatica è percepita da Moscarda, in modo (quasi) concreto, come una sorta di aura diffusa, ovverossia come una «terribile fissità di luce» che pur non modificando l'aspetto esteriore delle cose le rende estranee.

Leggendo *Uno, nessuno e centomila* con l'occhio rivolto alla relazione tra io e mondo, non si può fare a meno di notare una certa affinità tra l'orrore che afferra Moscarda di fronte al corpo e alle cose e la nausea provata dall'Antoine Roquentin sartriano³⁵. Il protagonista della *Nausea*, proprio come quello pirandelliano, fa esperienza dell'angosciante esistere delle cose e del suo corpo tra esse, spogliati l'uno e le altre dell'illusio-

³⁵ Il rilievo di corrispondenze tra Pirandello e la fenomenologia e l'esistenzialismo non è certo una novità. Ad esempio vi hanno accennato, oltre a Debenedetti [1971, 304, 435], Renato Barilli [1972, 219] e Giancarlo Mazzacurati [1987, 129].

ne della loro familiarità, e sprofondati entrambi in una realtà sommersa, dove la separazione tra io e non-io non sussiste. Per Sartre, però, ciò che propriamente eccede dalla forma che conferiamo ai corpi è la materia bruta. Nella famosa scena della radice di castagno, Sartre insiste per l'appunto sullo «strano eccesso» che la caratterizza [1938, 185]³⁶, e che supera i limiti di ogni possibile culturalizzazione. Il sintomo dell'esistere della radice, e più in generale della «Chose» sartriana, è proprio l'impossibilità di nominarla, di riportarla nei limiti del linguaggio e della coscienza: «Quella radice [...] esisteva nella misura in cui non potevo spiegarla. Nodosa, inerte, senza nome, mi affascinava, mi riempiva gli occhi, mi riportava senza tregua alla sua esistenza» [184]³⁷. Senonché l'inerte, debordando dai suoi limiti e affascinando il soggetto, si nega in quanto tale, come lo stesso Roquentin non manca di notare [185].

Mentre per effetto della nausea che la «Chose» provoca in Roquentin il corpo e gli oggetti si trasformano in masse vischiose e ambigue, in *Uno, nessuno e centomila* la presa di coscienza dell'esistere delle cose e del corpo non ne modifica l'aspetto. Tutt'al più, alla forma dell'ente finzionale del quale è percepita l'esistenza, Pirandello sovrappone una forma identica ma straniata, un'aura spettrale che duplica l'oggetto e ne fa apparire il «rovescio». Si pensi a come le mani di Roquentin e Moscarda, a fronte dell'analogo senso d'estraneità che sanno provocare, vengono descritte. Roquentin paragona la sua mano a un granchio, a un pesce, la sente tramutarsi in una materia umida e cedevole; l'estraneità della mano è rappresentata da Sartre attraverso una serie di metamorfosi che già fanno

³⁶ [«étrange excès»]

³⁷ Nel suo impensabile e angosciante essere-lì, la «Chose» sartriana ha qualcosa a che fare con il feticcio religioso descritto da Marc Augé [1988], il quale peraltro cita *La nausea* a più riprese. [«Cette racine [...] existait dans la mesure où je ne pouvais pas l'expliquer. Noueuse, inerte, sans nom, elle me fascinait, m'emplissait les yeux, me ramenait sans cesse à sa propre existence»]

pensare al Ponge del *Partito preso delle cose* (1942)³⁸. Moscarda, invece, sente l'estraneità delle sue mani in conseguenza del fatto che a esse si è sovrapposto lo «spettro» delle mani paterne. Ma ciò che più conta è che nel *vedersi vedere* l'«estraneo» e il «rovescio delle cose» – ovvero nel badare «al corpo e all'ombra» [Pirandello 1908, 225], come per una sorta di strabismo salvifico – Moscarda sente nascere in sé, oltre allo scatto umoristico, un sentimento creaturale da cui Roquentin non è toccato. La nausea, al contrario, rende tutto indifferente agli occhi di Roquentin³⁹, il quale sta solitario sul bordo dell'esistenza voltando le spalle alla società – anche se nel finale intravede la possibilità di fare un passo verso di essa attraverso l'esercizio della scrittura creativa.

In Pirandello l'esperienza dell'«oltre», per usare una parola di Serafino Gubbio [Pirandello 1925, 3]⁴⁰, è stretta nella morsa dell'ambivalenza. L'«attimo» in cui la *cosa* e il corpo vengono svelati è terribile, e «l'uomo non può affacciarsi [al di là delle "forme"]», se non a costo di morire o di impazzire» [Pirandello 1908, 212]. Ma non per questo il soggetto cessa di anelare a una sorta di *mystica fusio* con la natura, che, qualora fosse interamente raggiunta, coinciderebbe con la morte fisica o civile di chi l'ha cercata. In *Uno, nessuno e centomila*, lo sgomento suscitato dall'emersione dell'«estraneo», come pure di quell'aura fantasmatica, promanante da un vuoto, che atterrisce Moscarda, si tramuta sensibilmente in un desiderio di compenetrazione con il flusso vitale e spirituale che scorre sotto la super-

³⁸ Il libro di Francis Ponge, non a caso, fu molto amato da Sartre, il quale l'analizzò in un saggio, intitolato *L'Homme et les Choses* (1944), ricco di spunti utilissimi per l'interpretazione della *Nausea* [cfr. Sartre 2004].

³⁹ «Ora lo so: io esisto – il mondo esiste – e so che il mondo esiste. Ecco tutto. Ma mi è indifferente» [Sartre 1938, 175]. Su tale indifferenza, che in parte accomunerebbe Roquentin ad alcuni personaggi di Albert Camus e Alberto Moravia, si veda Zima 2005. [«Maintenant je sais: j'existe – le monde existe – et je sais que le monde existe. C'est tout. Mais ça m'est égal»]

⁴⁰ La prima edizione dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, intitolata *Si gira...*, uscì a puntate sulla «Nuova Antologia» nel 1915.

ficie delle cose; un desiderio che è condensato dalla coperta di lana verde con cui, ormai all'epilogo del romanzo, Moscarda si copre le gambe.

Se l'episodio del furto a se stesso si svolge nell'oscurità di un sudicio stanzino ed è dominata dall'incombente volume dello scaffale, la scena della coperta di lana verde è contrassegnata dalla luminosità del cielo di marzo e dalla rinascita primaverile, con la quale il convalescente Moscarda sente un intimo accordo. E se durante il furto l'apice dell'angoscia viene toccato nel momento in cui lo sguardo di Moscarda, abbandonando lo scaffale, si concentra sulle sue mani, nella scena della coperta di lana verde l'occhio passa significativamente dalle mani alla coperta, dal corpo alle cose, e anche l'angoscia diventa, ossimoricamente, «dolcissima» [Pirandello 1926, 135]⁴¹. Allo «spettro» delle mani, all'«incubo» dello scaffale, si sostituisce una *rêverie* per cui Moscarda vede nella coperta di lana verde un ideale *locus amoenus*; alla sensazione ansiosa di poter essere raggiunti da un momento all'altro da «qualche cosa» si sostituisce la volontà di abbandonarsi al tutto, senza alcun timore per lo smarrimento del sé.

La liberazione della dimensione auratico-spettrale dall'armamentario della credenza può dirsi definitivamente compiuta in *Uno, nessuno e centomila*. Del soprannaturale non rimane che uno stato d'animo colmo d'attesa, che si confonde con un sentimento del sacro contraddistinto da una polarità emozionale. Il fantasma delle mani paterne non è altro che una visione interiore da parte di Moscarda, in nulla diversa, se si eccettua

⁴¹ Proprio come il filo d'erba che Tommasino Unzio, il protagonista di *Canta l'Epistola* (1911), contempla crescere quotidianamente e per il quale si fa ammazzare, la coperta di lana verde è il correlato della volontà, condivisa da Unzio e Moscarda, di essere «come una pietra, come una pianta» [Pirandello 1986-1990, I, 484; 1926, 31], ovvero di vivere attimo per attimo in comunione col «Dio di dentro». Già nel *Gancio* (1902), una novella successivamente intitolata *Il dovere del medico* (1911), compare una coperta di lana verde, ed essa ricorda al protagonista convalescente, il quale vi concentra beato tutta la propria attenzione, l'erba di un prato.

la sua carica perturbante, dalla fantasia stimolata dalla coperta di lana verde. In *Uno, nessuno e centomila* lo spettro è tutt'al più un fantasma mentale proveniente dal passato, materia per uno studio psicoanalitico. L'«orrore» provato da Moscarda, la sensazione dell'approssimarsi della pazzia, s'innesta sul tronco di una paura dove l'infantile e l'arcaico vengono a sovrapporsi. Forse è proprio per sottolineare questa componente arcaica che Pirandello fa risvegliare l'«orrore» dell'adulto in luoghi logori e in rovina, dominati dalla sporcizia. Ma allo stesso tempo è come se lo spettrale, pur essendo riportato nei limiti del sé, continuasse a conservare una predilezione per gli ambienti caratterizzati dall'obsolescenza e dalla desuetudine.

6. La zona d'ombra del presente

*...le survivre d'un excès de vie
qui résiste à l'anéantissement.*

J. Derrida

Nel suo *Tecnica e apparizioni spettrali* (1935), Bloch ha scritto che i fantasmi sono attirati dalle «vecchie cose», dal sudiciume, dalle abitazioni antichate tutte «spigoli» e «ombre» [1994b, 211]. «Rispetto allo stato d'animo "spettri" [die Gemütslage "Geistern"]», ha sostenuto Bloch, «un singolo mutamento nella tecnica d'illuminazione ha fatto luce ben più a fondo di mille scritti illuministici... letti a lume di candela, a mezzanotte, in una casa deserta, tra ombre vaganti e nascondigli scricchiolanti» [212]. Per Bloch la paura dei fantasmi è una paura storica, «che sussiste e cade insieme con lo scenario entro cui era costruito un tempo l'antico rapporto magico in cui si credeva». «Ma ciò non impedisce», secondo lui, «che lo spettro dei tempi passati continui a sopravvivere, *in risonanza*». I bambini, che sarebbero «profondamente ancorati ai tempi più antichi», «continuano a nutrirlo»; e anche «la creatura umana adulta è nel suo corpo così piena di un'ansia di fronte all'invisibile, durata per milioni di anni, che quanto meno i brividi di un mondo degli spiriti continuano a poter essere ridestati tramite il racconto, o, in certi casi, con l'occultismo» [213, 215].

Per Bloch l'industrialismo, le nuove tecniche di illuminazione, la modernizzazione degli interni domestici hanno spazzato via dal mondo esterno le ombre e lo sporco in cui i fantasmi avevano dimora¹, ma non sono riusciti a dissipare l'orribi-

¹ «Tutto ciò che è sudicio è spettrale», scrive apoditticamente Bloch [1994b, 217]. Per una riflessione sul rapporto tra spettro e sporcizia, si veda il mio contributo in Puglia, Fusillo *et al.* 2018.

le «notte» che gli esseri umani si portano dentro. Una «notte» che non è solo composta dagli innocui terrori dell'infanzia o dai piacevoli brividi suscitati dalle storie di spettri e dalla letteratura occultistica; e nemmeno è confinata nella sfera privata o individuale, come invece accade in Pirandello. In Bloch l'oscurità interiore che un tempo trovava ricovero nelle ignote «cavità del mondo esterno» diventa un elemento imprescindibile per comprendere la storia sociale, e in particolare fenomeni politici regressivi come il nazionalsocialismo. «La paura delirante degli ebrei e dei bolscevichi, che [...] inquieta i nazisti», scrive Bloch, non è in fondo diversa «dall'antico orrore per le streghe o per il diavolo» [212, 213].

C'è insomma «qualcosa da imparare», per Bloch, dal tempo in cui l'«antico rapporto magico» sussisteva ancora [*ibidem*]. Ed è anche alla luce di ciò che si comprende il suo amore per la letteratura del soprannaturale sette-ottocentesca, specialmente per Schiller, Jean Paul e Hoffmann. La letteratura del soprannaturale, che era fiorita sulle rovine della credenza e della superstizione, e aveva continuato a sedurre le menti anche dopo che la lampadina a incandescenza aveva dissipato le tremule ombre delle candele, gli appariva come un viatico fondamentale per comprendere un tempo presente che vedeva trionfare forze irrazionali. Nonostante il buio popolato dalle creature notturne gli sembrasse ormai completamente inabissato nell'io, Bloch vedeva l'«antico rapporto magico» perpetuarsi sotto altre forme, in un mondo costantemente rimodellato da una tecnica in continua trasformazione. Solo nella letteratura del soprannaturale, secondo Bloch, troviamo un orrore paragonabile a quello prodotto dall'«inferno sulla terra» scatenato in Germania dai nazisti. Ma il fatto stesso che all'epoca della corrente elettrica esistano ancora «anfratti nel soggetto come nell'oggetto in cui possono dimorare fenomeni parapsichici e paralizzanti» ha reso quella letteratura, agli occhi di Bloch, definitivamente antiquata, giacché non è più ammissibile fare ricorso al soprannaturale per descriverli. [219].

L'idea di collegare il soprannaturale letterario con l'oscurità che alberga negli «anfratti» del soggetto era già stata diffusamente sviluppata negli scritti freudiani, dove il *Sandmann* o *Gradiva*, proprio come la demonologia e i casi di possessione, vengono spiegati in base alle nuove cognizioni psicoanalitiche. Bloch si discosta dal paradigma freudiano, ma in ogni caso finisce col ricondurre l'orrore suscitato un tempo dai fantasmi entro una sfera psichica abitata dalla «notte» dell'irrazionale. Tanto in Bloch quanto in Freud, la letteratura del soprannaturale viene inclusa in una storia della parte sommersa della soggettività moderna, sia essa congruente con l'inconscio della psicoanalisi o si risolva in un oscuro complesso di forze irrazionali. Ma se la narrativa fantastica, nel contesto di questa storia, ha qualcosa da insegnare, è che l'irrazionale non va inteso come una dimensione esclusivamente intrapsichica, magari capace di esteriorizzarsi e di assumere proporzioni immani e «paralizzanti» grazie ai nuovi ritrovati della tecnica. Nel fantastico la parte sommersa dell'io è attraversata da forze che non provengono solo dall'interiorità, e che anzi spezzano l'apparente autonomia del soggetto. Perciò, se è riduttivo considerare il fantastico come un genere in cui vengono anticipati i «temi [...] delle ricerche psicologiche» freudiane e postfreudiane, l'idea secondo la quale «la psicoanalisi ha sostituito (e di conseguenza reso inutile) la letteratura fantastica» è del tutto irricevibile [Todorov 1970, 164]. Non soltanto perché stabilire una relazione causale tra il declino del genere e la comparsa delle ricerche freudiane è un'ipotesi avventurosa, ma soprattutto perché il fantastico non è mai stato tanto utile per comprendere la realtà psichica e materiale quanto lo è in una fase storica contrassegnata dallo strapotere delle immagini e dei meccanismi feticistici.

Già nel 1930, nel descrivere il trasognato conformismo dei nuovi ceti impiegatizi, Siegfried Kracauer identificava in esso un elemento irrazionale che non gli sembrava spiegabile in termini puramente psicoanalitici. Kracauer paragonava i «pro-

dotti dell'industria cinematografica», che a suo modo di vedere contribuivano «a stordire la massa» proprio come «i giornali illustrati e la maggior parte delle riviste», agli «oggetti scintillanti» con i quali «gli ipnotizzatori addormentano i loro soggetti». Le immagini gli parevano simili a «formule magiche» incessantemente ripetute, che avrebbero avuto la funzione di occupare la coscienza degli individui massificati e far sprofondare nell'oblio le reali condizioni dell'esistenza. «La magia delle immagini afferra le masse dall'interno», ha scritto icasticamente Kracauer [1980, 96]. Il che equivale ad affermare che l'individuo massificato è soggetto a influenze che non sono comprensibili nell'ambito di un paradigma che pone in netta contrapposizione interiorità e mondo esterno. Ed è per questo che Kracauer ha fatto riferimento al sonnambulismo artificiale, che la psicoanalisi aveva ormai reso obsoleto, per descrivere le forze che davano forma alla società del suo tempo. Come di lì a poco sosterrà anche Bloch, d'altro canto, Kracauer pensava che l'«antico rapporto magico» non fosse affatto mera rovina. Ma mentre nel Bloch di *Tecnica e apparizioni spettrali* l'«antico rapporto magico», per effetto dell'elettrificazione e dell'industrialismo, è inabissato nella «notte» interiore, in Kracauer la luce che «inonda le [...] grandi città» non ha spinto l'oscurità a rifugiarsi nell'animo delle persone, ma ha «accecato» le masse, ed è servita, non da ultimo, «ad accrescere il buio» [90].

Da Bloch a Kracauer, da Benjamin a Heidegger, sono numerosi i pensatori di lingua tedesca che, nella prima metà del secolo scorso, hanno riflettuto sulla tecnica e sulla sua interazione con il sacro e l'irrazionale. Così, quando negli anni Cinquanta Günther Anders individuava un residuo del mondo magico, in modo non dissimile da Kracauer ma certo molto più articolato, nel cuore stesso dei più recenti mutamenti tecnici, aveva alle spalle una tradizione filosofica ben consolidata.

Interrogandosi sulla natura degli avvenimenti trasmessi per mezzo dei mass media, Anders trovava che, per la loro «ambiguità ontologica», per il loro essere al contempo presen-

ti e assenti, essi erano più simili a «fantasmi» che non a mere immagini [2003, 126]. Per Anders questi avvenimenti nascondono un inganno: proprio come le merci, che non sono affatto semplici cose anche se ne hanno l'apparenza, essi si presentano come avvenimenti, ma, «pur ammantati di nudità e ornati di predicati mancanti» [154], sono in realtà giudizi camuffati da immagini. Per questa via, secondo Anders, i «fantasmi» trasmessi dai media operano una magia simile a quella che compie chi riesce a colpire una persona reale manipolandone l'effigie. Le riproduzioni fantasmatiche del reale, cioè, ne prendono il posto, riuscendo a “colpirlo” e a modificarlo a tal punto che *«il reale diventa la riproduzione delle proprie immagini»*. «Quando il fantasma diventa reale», insomma, «la realtà diventa fantasma» [170, 102].

Se nel pensiero di Anders il fantasma è una sorta di metafora, che favorisce l'argomentazione e ne aumenta la comprensibilità espositiva, in Jacques Derrida, che è un riferimento costante per il gran numero di studiosi che dalla fine del XX secolo fino a oggi si sono occupati di spettralità [cfr. Blanco e Peeren 2013; Puglia, Fusillo *et al.* 2018], il fantasma diventa il fulcro di una meditazione filosofica che si espande in direzioni molteplici. La storia e l'archivio, la psicoanalisi e il pensiero marxiano, lo spirito idealistico, i simulacri del reale, il feticismo della merce, l'eredità rivoluzionaria: la materia spettrale permette a Derrida di ripensare un vasto campo dello scibile e di salvare dall'oblio una dimensione esperienziale screditata e rimossa [cfr. soprattutto Derrida 1993 e 1995].

Gli studiosi contemporanei che parlano di spettralità, proprio come Anders e Derrida, non credono ai *revenants*. Eppure l'immagine del fantasma, che persino nell'ambito della letteratura primonovecentesca aveva subito una svalutazione, alla fine del secolo è tornata prepotentemente attuale. Non tanto per la sua rilevanza nell'ambito della storia del pensiero moderno o perché è utile a ricostruire il cammino della credenza nell'Aldilà, quanto perché permette di cogliere alcuni aspet-

ti sfuggenti ed equivoci del mondo contemporaneo. L'immagine dello spettro viene adoperata per designare una nuova realtà socio-antropologica, che esula dai confini del razionale e sembra refrattaria a essere descritta in un linguaggio prettamente teorico; una realtà in cui un contenuto arcaico, che i mutamenti tecnici non sono affatto riusciti a relegare nel passato, viene percepito come ancora operante nel presente. In questo senso, lo spettro non è solo una metafora che canalizza il pensiero speculativo determinandolo [cfr. Blumenberg 1969]. Insieme a una costellazione di atmosfere (il buio e «lo stato d'animo "spettri"» di Bloch), immagini ricorrenti (lo sguardo delle cose nell'«effetto visiera» di Derrida), saperi e paradigmi interpretativi (il sonnambulismo artificiale in Kracauer; la magia in Anders), lo spettro porta con sé un tempo remoto, i cui assunti, quando vengono interpretati in base alle categorie del pensiero moderno, ci appaiono destituiti di ogni fondamento.

Il carattere feticcio della merce, che d'altra parte è collegato con lo spettrale già nella teoria marxiana [Derrida 1993], suscita considerazioni analoghe, nella misura in cui anch'esso fa segno verso una dimensione del nostro rapporto con le cose dove l'irrazionale e l'arcaico vengono a mescolarsi. Ma nel contesto del nostro discorso è specialmente il concetto benjaminiano di aura ad assumere un rilievo particolare. Non solo perché, nell'idea di Benjamin, l'aura racchiude in sé, oltre alla sua lontananza sacrale, uno sguardo di cui dota l'oggetto; non solo perché nell'aura benjaminiana *cosa* e spettro s'intrecciano; bensì soprattutto perché, in Benjamin, l'aura appare, nel momento stesso della sua distruzione ad opera della tecnica, sotto forma di una «zona d'ombra» [Masini 1980]. Forse è proprio in questa zona d'ombra che l'aura culturale ormai in frantumi si salda definitivamente con il «bluish haze» del Crystal Palace, con la seducente «luce verdastra» in cui è immersa la vetrina di un negozio di bastoni. Ma la storia del fantastico dimostra come la prossimità tra il carattere feticcio della merce e una dimensione del sacro svincolata dalla tutela delle istituzioni religiose fosse

già stata ampiamente riconosciuta. È vero che il sacro mostrava, nelle aure spettrali del fantastico, per lo più il suo lato tremendo, per quanto non fosse privo di seduzione. Ed è vero che qui il carattere feticcio della merce faceva corpo con delle esperienze del soprannaturale che già Marx aveva cercato di esorcizzare riducendole a mera fantasmagoria. Il soprannaturale, tuttavia, non era affatto accettato supinamente nel fantastico ottocentesco. Esso era colto proprio come una zona d'ombra, nel momento stesso della sua distruzione.

Nel fantastico il soprannaturale si associava con l'impossibilità di credere nel suo potere reale e veniva spesso circondato da un alone d'incertezza che contrastava nettamente con l'assertività delle narrazioni epico-leggendarie. Nelle moderne città europee raccontate da Hoffmann o da Maupassant il soprannaturale sopravviveva segretamente, e diventava la fonte di un'inquietudine in cui è possibile scorgere la paura di chi teme le ritorzioni di esseri che dallo spazio urbano sono stati malamente allontanati; esseri provenienti da un mondo che, dalla caccia alle streghe all'egemonia del determinismo materialistico, è stato represso in forme più o meno violente, in quel processo che ha portato alla marginalizzazione delle credenze e allo sradicamento quasi completo della civiltà contadina. Se da un lato, nel fantastico ottocentesco, la rielaborazione artistica di questa storia repressa ha assunto una forma nostalgico-consolatoria, per certi versi reazionaria², propensa a trasformarsi in letteratura di consumo, dall'altro lato, specie attraverso la raffigurazione di oggetti irriducibili alla logica manichea delle opposizioni binarie, il fantastico metteva a nudo la fragilità della coscienza e della sua pretesa autonomia, poneva la ragione illuministica di fronte a fenomeni inspiegabili secondo le sue norme, e scopriva nella merce e nel denaro, indipendentemen-

² Le tendenze reazionarie, che già sono evidenti in autori di fine Ottocento come Henry James, Rodenbach e soprattutto Villiers, sono esplicite anche nella narrativa primonovecentesca più o meno prossima al fantastico, specialmente in quella italiana.

te da Marx, una componente irrazionale, perturbante, che non riusciva a essere compresa se non facendo ricorso al demoniaco. Benché nel fantastico ci siano certo elementi retrivi, nelle siderazioni dei personaggi hoffmanniani, nei disturbi attenzionali di Egæus, nella mistica della merce elaborata da Gautier, nell'appagamento feticistico di un personaggio maupassantiano, non possiamo forse riconoscere le figure di una modernità che si discosta dalla sua immagine abituale, ideologica, e che solo in tempi relativamente recenti ha trovato una compiuta elaborazione speculativa?

Si è visto come le aure spettrali, le entità atmosferiche che trascendono la separazione tra soggetto e oggetto, tra immaginario e reale, fossero immagini di sorprendente novità nell'ambito della storia letteraria, come d'altra parte è dimostrato dal fatto che nel Novecento hanno continuato ad apparire significative. Ma queste immagini sospese non contenevano solo il seme che sarebbe sbocciato nell'interruzione della trascendenza delle «parabole mutilate» kaffkiane; non lasciavano solo intravedere, per la loro indeterminatezza rappresentativa, la possibilità di mettere a nudo la finzionalità dell'universo narrativo; non erano solo precorritrici delle irradiazioni modernistiche o delle atmosfere metafisiche, nelle quali ormai non c'è più nulla di perturbante, e dove anzi si esprime il desiderio di un rinnovato incantamento del mondo. No, l'auratico e lo spettrale, che si avviavano a diventare un'importante materia speculativa, facevano segno e mettevano in crisi alcuni dei fondamenti della realtà in cui viviamo, e specialmente l'opposizione manichea tra soggetto e oggetto, tra immaginario e reale. Sebbene i fenomeni che sembravano spezzare l'ordine della natura oggettiva fossero percepiti con inquietudine, è comunque nella volontà di superare una logica fondata sul binarismo che il fantastico ottocentesco, in quanto «figura» di genere, trovava una delle sue più profonde ragioni d'essere. E ciò rende il fantastico assolutamente attuale nel contesto di un pensiero occidentale che, negli ultimi decenni, si è

impegnato a individuare, per dirla con Agamben [1977], una «terza area», sulla quale i procedimenti d'esclusione e d'inclusione non fanno presa.

Gli autori del fantastico, nel più ampio contesto della letteratura del soprannaturale, hanno cercato di elaborare un linguaggio artistico sperimentale, capace di dare forma narrativa a fenomeni anomali, i quali testimoniavano del fatto che la secolarizzazione del reale non era un fatto compiuto nemmeno in quegli avamposti del progresso che erano le grandi capitali della modernità occidentale. Il soprannaturale diventava così, per loro, anche uno strumento ermeneutico, atto a esplorare un'oscura regione dell'esperienza. Gli spettri, con la loro capacità di eludere non solo la separazione tra vita e morte, ma anche quella tra materia e spirito, tra animato e inanimato, tra immaginario e reale, dovevano assumere un ruolo decisivo. E forse il tentativo di distinguere lo spettrale dal fantasma propriamente detto era anche un sintomo della volontà, che sarebbe stata apertamente manifestata solo nel Novecento, di salvare dall'oblio verità esistenziali minacciate di rimozione.

Oggi, in un mondo totalmente diverso rispetto a quello vissuto da Bloch, si può ripetere con lui che c'è ancora «qualcosa da imparare» dalla narrativa fantastica. A patto però di non ripiegarsi nostalgicamente sui suoi elementi romantici, ma di saper cogliere in essa «la materia rimossa di un passato che non è ancora tale» [Bloch 1992, 99]. Perché una storia repressa, che malgrado tutto ha trovato modo di esprimersi nel fantastico e domanda di essere riscattata, sopravvive archeologicamente nel nostro presente, nel nostro rapporto con le cose e con le immagini, nelle nostre case collegate alle reti informatiche.

Postfazione *di Angelo M. Mangini*

Come ogni lettore di racconti fantastici non avrà tardato a riconoscere, l'emersione del *lato oscuro delle cose* che il libro di Ezio Puglia mette a fuoco con inedita efficacia e precisione metodologica è una costante tematica che il testo fantastico non si stanca di esplorare e riconfigurare: oggetti che si fanno doppi inquietanti dell'umano, mercanzie che si caricano di una malevola e aggressiva vitalità, reliquie che articolano la presenza vendicativa di un passato che non si riesce a superare, oggetti "mediatori" che testimoniano la verità dell'inammissibile e minacciano la millantata solidità di quei confini su cui si regge la presunta autonomia del soggetto: io e non-io, passato e presente, reale e immaginario, vita e morte.

Non stupisce dunque che la ricognizione ad ampio raggio proposta da questo volume, sperimentando sapientemente l'utilità della *thing theory* per lo studio del fantastico, consenta di approfondire e di riesaminare sotto una nuova luce testi e autori canonici: il ruolo dell'oggetto è la chiave che dischiude al lettore interpretazioni sottilmente innovative di veri e propri capolavori del fantastico internazionale sui quali si è accumulata una bibliografia critica ingente che l'autore maneggia con consumata perizia. Dai racconti di Hoffmann al landolfiano *Racconto d'autunno*, passando per Hawthorne ed Henry James, Gautier, Gogol' e Tarchetti, non si contano i testi su cui il libro offre persuasive puntualizzazioni e di cui esplora risvolti inattesi. Non è questo il luogo per riepilogare nel dettaglio le acquisizioni esegetiche che riguardano i singoli testi e che il lettore ha avuto modo di apprezzare e valutare. Sarà il caso piuttosto di proporre qualche considerazione di carattere più ampio che il volume ci incoraggia a formulare su quell'oggetto sempre un po' misterioso e bisognoso di definizione che è il *fantastico* letterario, note a margine di un discorso che è, inevitabilmente,

anche un contributo (e un contributo di valore) alla teoria del fantastico in quanto tale.

Dico *inevitabilmente* perché anche questo libro conferma una caratteristica del fantastico che è stata più volte sottolineata, ovvero la sua natura *autoriflessiva e metadiscorsiva*: i suoi temi funzionano quasi sempre come rappresentazioni all'interno del testo della struttura stessa dell'opera e della relazione che essa tende a istituire col proprio lettore. La crisi ermeneutica e ontologica che il *personaggio* fantastico si trova ad affrontare nel testo in seguito all'emersione del "lato oscuro" rispecchia quella che il testo stesso si propone di indurre nel suo destinatario. In altre parole, si può dire che, nell'universo finzionale, il "rovescio delle cose" svolga per il personaggio una funzione molto simile a quella che il testo fantastico intende svolgere nel mondo reale per il lettore. Da una parte l'oggetto perturbante demolisce l'«autonomia» dell'io per istigare la «fusione» fra soggetto e oggetto (124), dall'altra esso si manifesta come qualcosa che non «esiste solo nelle leggende e nei romanzi» poiché «deborda dalla dimensione del raccontato per materializzarsi nel mondo fisico»; accade così che il lettore stesso venga attratto in una dimensione anamorfica «dove io e mondo, immaginario e reale sono accavallati» (171). Parafrasando una suggestiva pagina di Michel Foucault, sarà allora possibile descrivere la narrazione fantastica come una galleria di specchi dove, in un vertiginoso gioco di rifrazioni, la scrittura «riflette se stessa» per far «nascere in sé la propria immagine»; un'immagine nella quale il soggetto (lettore e personaggio) rimane intrappolato e riconosce se stesso «come annientato» e «sospeso al nulla di cui è fatto».

Questo aspetto è tanto più importante perché è uno degli elementi (potremmo spingerci a dire: il *principale* elemento) che garantisce la continuità fra la tradizione del fantastico ottocentesco e i suoi sviluppi novecenteschi (e forse persino duemilleschi). Nel conflitto incolmabile «tra due livelli ontologici» (naturale e soprannaturale) che si colloca al centro del fanta-

stico ottocentesco e che il Novecento renderà progressivamente marginale già si riconosce, sostiene Puglia, un'anticipazione di quella retorica dell'inimmaginabile che gli autori del ventesimo secolo porranno al centro della propria opera (240). La possibilità (e anzi l'utilità) di parlare di "fantastico" anche per il Novecento – che molti a partire da Todorov hanno negato e che Puglia cautamente rivendica – si fonda, fra l'altro, su questa esplorazione metadiscorsiva dei limiti della scrittura che caratterizza il «genere storico» fino dal suo esordio hoffmanniano, sul suo originario e incessante «fare segno, oltre il soprannaturale, verso una dimensione refrattaria a ogni forma di rappresentazione, ovvero verso i limiti dell'immagine stessa» (241).

Ho accennato alla cautela con cui l'autore si risolve a parlare di un "fantastico" novecentesco. È una cautela che si fonda sulla sua diffidenza per la concezione del "fantastico" come «genere teorico» o come «modo letterario», nozioni troppo astratte e generiche, alle quali egli contrappone la più solida e verificabile individuazione di un «genere storico» codificato e praticato dagli autori francesi nel corso del diciannovesimo secolo a partire dalla ricezione – e dalla «semplificazione» (60) – dell'opera di Hoffmann. Credo che uno dei maggiori meriti del volume stia proprio nella inedita precisione e chiarezza con cui definisce e delimita il fantastico «storico», e cioè il fantastico in senso proprio, in quanto genere ottocentesco, francese e post-hoffmanniano. Tuttavia, per chi guardi alla nozione di «modo fantastico» con minore scetticismo, l'attenta e persuasiva storicizzazione proposta da Puglia, potrà paradossalmente contribuire a rafforzare l'utilità e l'opportunità di tale nozione. Se quello che potremmo chiamare il "fantastico propriamente detto" è, come argomenta Puglia, un fenomeno essenzialmente *francese*, esso è tuttavia fenomeno reattivo, che prende forma in un campo di relazioni dialettiche con altre tradizioni letterarie (lo stesso termine *fantastique*, del resto, nasce come anglicismo per poi essere reimportato in inglese come francesismo); se il genere storico ha un modello ben preciso (Hoffmann, naturalmente),

ne offre però un'interpretazione selettiva e semplificante trascurandone potenzialità che non mancheranno di trovare sviluppo in altri tempi e luoghi; se è un fenomeno ottocentesco, ha però radici nel secolo precedente e si irradia al successivo. Sono tutti elementi che Puglia mette molto bene in luce e che finiscono per far apparire la codificazione francese e ottocentesca significativa non solo in se stessa, ma anche e soprattutto in quanto fase eponima e storicamente centrale di una dinamica più ampia che tende a disegnare una costellazione di diverse esperienze in cui i singoli «generi storici» appaiono come concretizzazione e riconfigurazione, all'interno di uno specifico contesto culturale, di temi e procedimenti formali comuni; un sistema dinamico di esperienze diverse ma correlate, attraversate da linee di confine mobili e frastagliate che danno luogo ad ampie sovrapposizioni e intersezioni, giustificando il «valore empirico» più ampio che possiamo attribuire al termine 'fantastico' e la legittimità di utilizzarlo «anche fuori dal suo ambito storico specifico» per designare un modo letterario (228).

Esemplare e decisiva in questo senso la «vitalità postuma» del fantastico che segue «il disgregamento e la disseminazione del genere storico» alla fine dell'Ottocento e che determina appunto il suo «trascolorare da genere a modo». Coloro che, con Todorov, hanno decretato «la fine tardottocentesca del fantastico» (*ibidem*) e hanno attribuito questa presunta eclissi al superamento delle condizioni culturali che ne avevano consentito il nascere hanno trascurato un aspetto essenziale che il libro mette bene in luce: al pari degli oggetti spettrali che rappresenta, il fantastico testimonia la compresenza conflittuale di tempi diversi e descrive una realtà, interiore ed esteriore, «in cui un contenuto arcaico, che i mutamenti tecnici non sono affatto riusciti a relegare nel passato, viene percepito come ancora operante nel presente» (280). Se nel fantastico si assiste a ciò che Freud, nel saggio sull'*Unheimliches*, ha chiamato «ritorno del superato»; se vi si manifesta, cioè, la vendicativa vitalità di una «dimensione esperienziale screditata

e rimossa» (279), è alquanto dubbio che il superamento e l'obsolescenza dei contenuti che esso rappresenta in una certa fase della sua storia potrà mai decretarne la fine. Quando diciamo che il fantastico del Novecento (e oltre) è una forma "postuma" che sopravvive alla dissoluzione del genere storico, diciamo dunque che esso è, in un certo senso, "fantastico al quadrato" poiché ci consente di percepire con più chiara evidenza, e in una zona di più stretto contatto con il nostro presente, la natura intrinsecamente "postuma" di un modo letterario che, come direbbe Francesco Orlando, si nutre di «residui ideologici invecchiati non *benché*, ma *perché* essi sono tali». Ben lungi dallo svanire, il fantastico del ventesimo e del ventunesimo secolo vede accrescersi il proprio potere di espansione e contaminazione (di «fantasticizzazione», per usare il termine coniato da Remo Ceserani): in un secolo che non crede agli spettri, gli spettri non si dissolvono ma si insinuano in contesti inaspettati manifestando la loro presenza nel linguaggio e nel pensiero, la loro capacità, in effetti *non-superabile*, di coagulare e manifestare quel *lato oscuro* delle cose nel quale l'io coglie la rivelazione, a cui il nostro tempo ha restituito straordinaria e bruciante attualità, della propria impotenza e vulnerabilità di fronte al mondo che vorrebbe dominare, della finale inconsistenza di ogni pretesa sovranità del soggetto sugli oggetti che lo circondano e finiscono per sopraffarlo.

Abbreviazioni

- BM* G. RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, présentation, notes et dossier documentaire par J.-P. Bertrand et D. Grojnowski, Paris, Flammarion, 1998.
- CCF* G. DE MAUPASSANT, *Contes cruels et fantastiques*, textes choisis, présentés et annotés par M.-C. Banquart, Paris, Librairie Générale Française, 2004.
- CNT* *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*, edited, with an introduction, by N.H. Pearson, New York, Modern Library, 1965.
- CR* L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, t. III, Roma, Salerno, 1974.
- CWP* *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, edited by Th.O. Mabbott, 3 vols., Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 1969-1978.
- HGW* E.T.A. HOFFMANN, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Textrevision und Anmerkungen von H.-J. Kruse, 8 Bde., Berlin, Aufbau, 1994.
- KSW* H. VON KLEIST, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. III, Herausgegeben von K. Müller-Salget, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 1990.
- MA* T. GAUTIER, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, édition présentée, établie et annotée par J. Gaudon, Paris, Gallimard, 1981.
- SS* H. JAMES, *Stories of the Supernatural*, edited and with a new introduction and headnotes by L. Edel, New York, Taplinger, 1970.
- TO* I.U. TARCHETTI, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, 2 voll., Bologna, Cappelli, 1967.
- TS* L. TIECK, *Schriften*, Bd. VI, Herausgegeben von M. Frank, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 1965.
- VOC* A. DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Oeuvres complètes*, édition établie par A.W. Raitt et P.-G. Castex avec la collaboration de J.-M. Bellefroid, 2 vol., Paris, Gallimard, 1986.

Riferimenti bibliografici

ADORNO, T.W.

- 1972 *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1955), trad. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi.
2009 *Ästhetische Theorie* (1970), trad. it. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi.

AGAMBEN, G.

- 1977 *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006.
1996 *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Einaudi.
2008 *Signatura rerum: sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri.

ALAZRAKI, J.

- 1983 *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.

AMIGONI, F.

- 2004 *Fantismi del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri.

ANDERS, G.

- 2003 *Die Antiquiertheit des Menschen. I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (1956), trad. it. *L'uomo è antiquato. 1: Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri.

ANZIEU, D.

- 1982 *Sur la confusion primaire de l'animé et de l'inanimé: un cas de triple méprise*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 25 (*Le Trouble de penser*): 215-222.

ARAGON, L.

- 1926 *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 2005.

ARNHEIM, R.

- 1974 *Visual Thinking* (1969), trad. it. *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi.

AUGÉ, M.

- 1988 *Le Dieu objet*, Paris, Flammarion.

BACHTIN, M.

- 2001 *Voprosy Literatury i estetiki* (1975), trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

BALZAC, H. DE

- 1831 *La Peau de chagrin*, édition établie par N. Satiat, Paris, Flammarion, 1996.

BARILLI, R.

- 1972 *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia.

BASILE, B.

- 1982 *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia, Pavese*, Bologna, Pàtron.

BAUDELAIRE, CH.

- 1852 *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, in ID., *Juvenilia; Œuvres posthumes; Reliquiae. I*, notes et éclaircissements de J. Crépet, Paris, L. Conard, 1939.
- 1857 *Nouvelles Histoires Extraordinaires par Edgar Poe*, notices, notes et éclaircissements de J. Crépet, Paris, L. Conard, 1933.

BELLEMIN-NOËL, J.

- 1971 *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, in «Littérature», 2: 103-118.
- 1972 *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in «Littérature», 8: 3-23.

BELLOTTI, S.

- 2003 *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon.

BENJAMIN, W.

- 1995 *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi.
- 1999 *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
- 2000 *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), trad. it. *Piccola storia della fotografia*, in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi.
- 2002 *Das Passagen-Werk* (1982), trad. it. *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi.

BERGSON, H.

1987 *"Fantômes de vivants" et "recherche psychique"* (1913), trad. it. *Conferenza sui fantasmi*, Roma-Napoli, Theoria.

BERTO, G.

2002 *Freud, Heidegger: lo spaesamento*, Milano, Bompiani.

BESSIÈRE, I.

1974 *Le Récit fantastique: la poésie de l'incertain*, Paris, Larousse.

BLANCHOT, M.

1969 *Le Livre à venir* (1959), trad. it. *Il libro a venire*, Torino, Einaudi.

BLANCO, M. DEL P. e PEEREN, E. (eds.)

2013 *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, London, Bloomsbury.

BLOCH, E.

1992 *Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik* (1932), trad. it. *Non-contemporaneità e il dovere di renderla dialettica*, in ID., *Eredità del nostro tempo*, a cura di L. Boella, Milano, il Saggiatore.

1994a *Das Prinzip Hoffnung* (1954-1959), trad. it. *Il principio speranza*, vol. I, Milano, Garzanti.

1994b *Technik und Geistererscheinungen* (1935), trad. it. *Tecnica e apparizioni spettrali*, in ID., *Volte di Giano*, a cura di T. Cavallo, Genova, Marietti.

2006 *Spuren* (1930), trad. it. *Tracce*, a cura e con una prefazione di L. Boella, Milano, Garzanti.

BLUMENBERG, H.

1969 *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960), trad. it. *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, il Mulino.

BODEI, R.

2009 *La vita delle cose*, Bari, Laterza.

BÖHME, G.

2010 *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* (2001), trad. it. *Atmosfera, estasi, messe in*

scena. L'estetica come teoria generale della percezione, Milano, Marinotti.

BOIFFARD, J.-A., ÉLUARD, P. e VITRAC, R.

1924 *Préface*, in Guigon 2005.

BOITO, A.

1867 *L'alfier nero*, in ID., *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942.

BOITO, C.

1875 *Notte di Natale*, in ID., *Storielle vane*, introduzione e note di M. Guglielminetti, Firenze, Vallecchi, 1970.

BONTEMPELLI, M.

1925 *Quasi d'amore*, in ID., *Racconti e romanzi*, a cura di P. Masino, vol. I, Milano, Mondadori, 1961.

1930 *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, in ID., *Due storie di madri e figli*, Milano, Mondadori, 1972.

1938 *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.

BORGES, J.L.

1979 *Introduzione*, in N. HAWTHORNE, *Il grande volto di pietra*, a cura di J.L. Borges, Milano, Mondadori, 1990.

1984 *Nathaniel Hawthorne* (1952), trad. it. in ID., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Milano, Mondadori.

BORGES, J.L. e BIOY CASARES, A.

1981 *Prefazione alla prima edizione italiana*, in J.L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti.

BORGES, J.L. e FERRARI, O.

2005 *En diálogo*, vol. I, México D.F.-Madrid-Buenos Aires, Siglo XXI.

BOZZETTO, R. e HUFTIER, A.

2004 *Les Frontières du fantastique: approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, PUV.

BRETON, A.

1928 *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.

1931 *L'Objet fantôme*, in Guigon 2005.

1934 *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970.

1936 *Crise de l'objet*, in Guigon 2005.

BROOKE-ROSE, C.

1981 *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press.

BROOKS, P.

1973 *Virtue and Terror: "The Monk"*, in «ELH», XL, 2: 249-263.

1985 *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche.

CAILLOIS, R.

1965 *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.

1966 *De la féerie à la science-fiction*, in ID., *Obliques. Précédé de Images, images...*, Paris, Gallimard, 1987.

1998a *Le Mythe et l'Homme* (1938), trad. it. *Il mito e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri.

1998b *Méduse et Cie* (1960), trad. it. *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina.

CALABRESE, S.

1984 *Gli arabeschi della fiaba. Da Basile ai romantici*, Pisa, Pacini.

CALVESI, M.

1982 *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli.

CALVINO, I.

2002 *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori.

CAMPRA, R.

1981 *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, in «Strumenti critici», 45: 199-231.

2000 *Territorios de la ficción. Lo fantastico*, trad. it. *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci.

CAPUANA, L.

1896 *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Prisma, 1995.

CARLYLE, TH. (ed.)

1827 *German Romance*, 2 vols., New York, Charles Scribner's sons, 1901.

CARNOCHAN, W.B.

1969 "The Minister's Black Veil". *Symbol, Meaning and the Context of Hawthorne's Art*, in «Nineteenth-Century Fiction», XXIV, 2: 182-192.

CASTEX, P.-G.

1951 *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti.

CERTEAU, M. de

2005 *Le Lieu de l'autre: histoire religieuse et mystique*, Paris, Seuil/Gallimard.

CESERANI, R.

1983 *Le radici storiche di un modo narrativo*, in R. CESERANI, L. LUGNANI ET AL.

1996a *L'allegoria «moderna» di Walter Benjamin*, in C.A. Augieri (a cura di), *Simbolo metafora e senso nella cultura contemporanea*, Lecce, Milella.

1996b *Il fantastico*, Bologna, il Mulino.

1997 *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica: una questione di definizioni*, in F. Fiorentino (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni.

CESERANI, R., LUGNANI, L., GOGGI, G., BENEDETTI, C. e SCARANO E.

1983 *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi.

CIGLIANA, S.

2007 *La seduta spiritica. Dove si racconta come e perché i fantasmi hanno invaso la modernità*, Roma, Fazi.

CIXOUS, H.

1972 *La Fiction et ses Fantômes*, in «Poétique», 10: 199-216.

CLAIR, J.

1988 *La Vision de Méduse*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 38 (*Le Mal*): 87-98.

COCTEAU, J.

1932 *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset.

COHN, D.

1978 *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

COLERIDGE, S.T.

2006 *The Statesman's Manual* (1816), trad. it. *Il manuale dello statista*, in ID., *Opere in prosa*, a cura di F. Cicero, Milano, Bompiani.

CORTÁZAR, J.

1976 *The Present State of Fiction in Latin America*, in «Books Abroad», L, 3: 522-532.

CRAMPTON, H.

1966 *Melmoth in "La Comédie humaine"*, in «The Modern Language Review», LXI, 1: 42-50.

CREWS, F.C.

1966 *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes*, New York, Oxford University Press.

CRARY, J.

1999 *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.)-London, MIT Press.

DALÍ, S.

1932 *The Object as Revealed in Surrealist Experiment*, in Guigon 2005.

DASTON, L.

1999 *Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe*, in P.G. Platt (ed.), *Wonders, Marvels and Monsters in Early Modern Culture*, Newark, University of Delaware Press.

DASTON, L. e PARK, K.

1998 *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York, Zone Books.

DAUDET, L.

1928 *Mélancholia*, in ID., *Courrier des Pays-Bas*, Paris, Grasset.

DEBENEDETTI, G.

1971 *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1992.

DE CHIRICO, G.

1938 *Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 2003.

- 1985 *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino, Einaudi.
- 1998 *Il Signor Dudron*, Firenze, Le Lettere.
- DEINES, T.
- 2005 *Hawthorne, Sacrifice, Sovereignty*, in «Discourse», XXVII, 2/3: 179-197.
- DELEUZE, G.
- 1975 *Logique du sens* (1969), trad. it. *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli.
- DE MAN, P.
- 1975 *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971), trad. it. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori.
- DERRIDA, J.
- 1993 *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée.
- 1995 *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Galilée.
- DOLEŽEL, L.
- 1984 *Kafka's Fictional World*, in «The Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée», XI, 1: 61-83.
- 1988 *Mimesis and Possible Worlds*, in «Poetics Today», IX, 3 (*Aspects of Literary Theory*): 475-496.
- DRUX, R.
- 1994 *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann: Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam.
- DRYDEN, E.A.
- 1993 *Through a Glass Darkly: "The Minister's Black Veil" as Parable*, in M. Bell (ed.), *New Essays on Hawthorne's Major Tales*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EISNER, L.H.
- 1983 *L'Écran démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionisme* (1952), trad. it. *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti.

ELLENBERGER, H.F.

- 1976 *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry* (1970), trad. it. *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Torino, Bollati Boringhieri.

ESPOSITO, R.

- 2014 *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi.

FABRE, J.

- 1992 *Le Miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti.

FÉDIDA, P.

- 1970 *La Relique et le Travail du deuil*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 2 (*Objets du fétichisme*): 249-254.

FIELDS, J.TH.

- 1871 *Our Whispering Gallery. V*, in «The Atlantic Monthly: A Magazine of Literature, Science, Art, and Politics», XVII, 163: 639-653.

FINNÉ, J.

- 1980 *La Littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

FOUCAULT, M.

- 2004 *Le Langage à l'infini* (1963), trad. it. *Il linguaggio all'infinito*, in ID., *Scritti letterari*, traduzione e cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli.

FREGE, G.

- 1965 *Über Sinn und Bedeutung* (1892), trad. it. *Senso e significato*, in ID., *Logica e aritmetica*, scritti raccolti a cura di C. Mangione, Torino, Boringhieri.

FREUD, S.

- 1972 *Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"* (1907), trad. it. *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Jensen*, in ID., *Opere*, a cura di C. Musatti, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri.
- 1977 *Das Unheimliche* (1919), trad. it. *Il perturbante*, ivi, vol. IX.

FRUTTERO, C.

1960 *Prefazione*, in C. Fruttero e F. Lucentini (a cura di), *Storie di fantasmi. Antologia di racconti anglosassoni del soprannaturale*, Torino, Einaudi.

FRYE, N.

1980 *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi.

FUSILLO, M.

2012 *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino.

GADAMER, H.-G.

1983 *Wahrheit und Methode* (1960), trad. it. *Verità e metodo*, traduzione e cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani.

GAMBAZZI, P.

1999 *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina.

GASKILL, M.

1998 *Reporting Murder: Fiction in the Archives in Early Modern England*, in «Social History», XXIII, 1: 1-30.

GAUTIER, T.

1865 *Spirite. Nouvelle fantastique*, Paris, Charpentier, 1886.

GENETTE, G.

1969 *Figures II*, Paris, Seuil.

GHIDETTI, E.

1967 *Introduzione*, in *TO*.

GOETHE, J.W. VON

1795 *Märchen*, in ID., *Werke: Jubiläumsausgabe*, Hrsg. v. F. Appel, H. Birus et al., Bd. II (*Dramen; Novellen*), Frankfurt am Main-Leipzig, Insel, 1998.

GRACQ, J.

1951 *Le Rivage des Syrtes*, in ID., *Œuvres complètes*, édition établie par B. Boie, vol. I, Paris, Gallimard, 1989.

GRUENER, G.

1904 *Notes on the Influence of E.T.A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe*, in «PMLA», XIX, 1: 1-25.

GUIGON, E. (éd)

2005 *L'Objet surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place.

GUILLÉN, C.

1985 *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

GUIOMAR, M.

1967 *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti.

HADOT, P.

2004 *Le Voile d'Isis: essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard.

HAMON, PH.

1993 *Du descriptif*, Paris, Hachette.

HAWTHORNE, N.

1851 *Preface*, in *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, with introductory notes by G.P. Lathrop, vol. I, Boston-New York, Houghton, Mifflin & Co., 1886.

HEIDEGGER, M.

1976 *Das Ding* (1950), trad. it. *La cosa*, in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia.

1997 *Was ist das – die Philosophie?* (1956), trad. it. *Che cos'è la filosofia?*, Genova, il nuovo melangolo.

2006a *Sein un Zeit* (1927), trad. it. *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, Milano, Longanesi.

2006b *Was ist Metaphysik?* (1929), trad. it. *Che cos'è metafisica?*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi.

HEINE, H.

2002 *Die romantische Schule* (1836), trad. ing. *The Romantic School and Other Essays*, edited by J. Hermand and R.C. Holub, New York, Continuum.

HOFFMANN, E.T.A.

1969 *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, 3 voll., Torino, Einaudi.

IACONO, A.M.

1985 *Teorie del feticismo. Il problema filosofico e storico di un «immenso malinteso»*, Milano, Giuffré.

- IHRING, P. e WOLFZETTEL, F. (a cura di)
 2003 *La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e 1920*, Perugia, Guerra.
- ISER, W.
 1987 *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), trad. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino.
- JACKSON, R.
 1986 *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), trad. it. *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti.
- JAMES, H.
 1908 *Preface to "The Aspern Papers"* in ID., *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York-London, Ch. Scribner's Sons, 1934.
- JAMESON, F.
 1981 *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London-New York, Routledge, 2002.
- JENTSCH, E.
 1983 *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906), trad. it. *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»*, in R. CESERANI, L. LUGNANI ET AL.
- JOLLES, A.
 2003 *Het sprookje in de nieuwe Westersche letterkunde* (1922-1923), trad. it. *La fiaba nella letteratura occidentale moderna*, in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Bruno Mondadori.
- KAFKA, F.
 1919-1920 *Ein Landarzt*, in *Sämtliche Erzählungen*, Hrsg. v. P. Raabe, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1970.
- KLEIST, H. VON
 1982 *I racconti*, Milano, Garzanti, 2004.
 1985 *Lettere alla fidanzata*, a cura di E. Pocar, Milano, SE.
- KOFMAN, S.
 1973 *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée.
- KRACAUER, S.
 1980 *Die Angestellten* (1930), trad. it. *Gli impiegati*, Torino, Einaudi.

KUBLER, G.

- 1976 *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (1962), trad. it. *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Torino, Einaudi.

KUHN, TH.

- 1969 *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), trad. it. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi.

LACAN, J.

- 1986 *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VII: l'éthique de la psychanalyse: 1959-1960*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil.
- 2003 *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: 1964* (1973), trad. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, testo stabilito da J.-A. Miller, nuova edizione italiana a cura di A. di Ciaccia, Torino, Einaudi.
- 2007 *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre X: l'angoisse: 1962-1963* (2004), trad. it. *Il seminario. Libro X. L'angoscia. 1962-1963*, testo stabilito da J.-A. Miller, edizione italiana a cura di A. di Ciaccia, Torino, Einaudi.

LACLOS, M.

- 1958 *Le Fantastique au cinéma*, Paris, Pauvert.

LAMB, CH.

- 1821 *Witches, and Other Night Fears*, in ID., *Selected Prose*, edited by A. Phillips, London, Penguin, 2013.

LANDOLFI, T.

- 1937 *Dialogo dei massimi sistemi*, a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi, 2007.
- 1947 *Racconto d'autunno*, a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi, 2005.
- 1950 *Cancroregina*, Milano, Adelphi, 2011.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B.

- 1964 *Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme*, in «Les Temps Modernes», XIX, 215: 1833-1868.

LAZZARIN, S.

- 2003 *Istantanee dall'aldilà. Sul tema della fotografia nel racconto fantastico otto-novecentesco*, in P. Pellini (a cura di), *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani. 2: Letteratura e tecnologia*, Roma, Vecchiarelli.
- 2004 *L'Ombre et la Forme: du fantastique italien au XX^e siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen.
- 2007a *L'altro, l'esotico e il perturbante nell'«Alfieri nero» (1867) di Arrigo Boito*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXVI, 1/2: 83-96.
- 2007b *Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, in «Studi Novecenteschi», 74: 307-337.

LOVECRAFT, H.P.

- 1927 *Supernatural Horror in Literature*, New York, Dover, 1973.

LOWELL, J.R.

- 1845 *Edgar Allan Poe*, in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, edited by J.A. Harrison, vol. I, New York, Crowell, 1902.

LUGNANI, L.

- 1983a *Per una delimitazione del «genere»*, in R. CESERANI, L. LUGNANI ET AL.
- 1983b *Verità e disordine. Il dispositivo dell'oggetto mediatore*, ivi.

LUKÁCS, G.

- 1995 *Béla Balázs: Hét mese (1918)*, trad. it. *Béla Balázs: sette fiabe*, in ID., *Scritti sul Romance*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica.

LÜTHI, M.

- 1979 *Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen; eine literaturwissenschaftliche Darstellung (1947)*, trad. it. *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia.

MACCHIA, G.

- 1981 *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori.

MAGRIS, C.

- 1969 *Tre studi su Hoffmann*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino.

MAJ, B.

- 1995 *Das Un-heimliche. Il fantastico nella letteratura tedesca*, in M. Farnetti (a cura di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Olschki.

MANGINI, A.M.

- 2007 *Letteratura come anamorfosi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bologna, BUP.

MARX, K.

- 1996 *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867), trad. it. *Il Capitale. Critica dell'economia politica*, a cura di E. Sbardella, Milano, Newton.

MASINI, F.

- 1980 *Metacritica dell'«aura»*, ora in ID., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi nel Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- 1986 *La via eccentrica. Figure e miti dell'anima tedesca da Kleist a Kafka*, Casale Monferrato, Marietti.

MATTHIESSEN, F.O.

- 1961 *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941), trad. it. *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e di Whitman*, a cura di F. Lucentini, Milano, Mondadori.

MAUPASSANT, G. DE

- 1883 *Le Fantastique*, in ID., *Chroniques, textes choisis, présentés et annotés* par H. Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, 2008.

MAZZACURATI, G.

- 1987 *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino.

MEINONG, A.

- 2003 *Untersuchung zur Gegenstandstheorie und Psychologie* (1904), trad. it. *Teoria dell'oggetto*, in ID., *Teoria dell'oggetto; Presentazione personale*, a cura di E. Coccia, Macerata, Quodlibet.

MERLEAU-PONTY, M.

- 2003 *Le Visible et l'Invisible* (1964), trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, testo stabilito da C. Lefort, nuova edizione italiana a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani.

2005 *Phénoménologie de la perception* (1945), trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani.

MILLER, J.H.

1963 *The Disappearance of God: Five Nineteenth-century Writers*, Cambridge (Mass.), Belknap Press.

1988 *Literature and History: The Example of Hawthorne's "The Minister's Black Veil"*, in «Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences», XLI, 5 15-31.

1991 *Hawthorne and History: Defacing it*, Cambridge (Mass.), Basil Blackwell.

MILNER, M.

1989 *La Fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique* (1982), trad. it. *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, il Mulino.

MITCHELL, W.J.T.

1986 *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press.

MITTNER, L.

1964 *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1978.

MONLEÓN, J.B.

1990 *A Specter is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*, Princeton, Princeton University Press.

MORETTI, F.

2000a *The Slaughterhouse of Literature*, in «Modern Language Quarterly», LXI, 1: 207-227.

2000b *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1: 54-68.

NABOKOV, V.

1992 *La Veneziana e altri racconti*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi.

NISSIM, L.

1980 *Storia di un tema simbolista: gli interni*, Milano, Vita e pensiero.

NODIER, CH.

1830 *Du fantastique en littérature*, in «Revue de Paris», 20: 205-226.

- 1832 *Histoire d'Hélène Gillet*, in ID., *Contes: avec des textes et des documents inédits*, sommaire biographique, introduction, notices, notes, bibliographie et appendice critique par P.-G. Castex, Paris, Garnier, 1961.

ORLANDO, F.

- 1993 *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- 2017 *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, Torino, Einaudi.

PAGNINI, M.

- 1970 *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi.

PAPINI, G.

- 1906a *Seconda prefazione. Ai filosofi*, in ID., *Poesia e fantasia*, Milano, Mondadori, 1958.
- 1906b *Il crepuscolo dei filosofi*, in ID., *Filosofia e letteratura*, Milano, Mondadori, 1961.
- 1912 *Osservazioni su questi racconti*, in ID., *Poesia e fantasia*, cit.

PASSAGE, CH.

- 1963 *The Russian Hoffmannists*, The Hague, Mouton & Co.

PAVEL, TH.

- 1986 *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press.

PEDULLÀ, G.

- 2010 *Pirandello, o la tentazione del fantastico*, in L. PIRANDELLO, *Racconti fantastici*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi.

PENZOLDT, P.

- 1952 *The Supernatural in Fiction*, New York, Humanities, 1965.

PIRANDELLO, L.

- 1908 *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2004.
- 1917 *Così è (se vi pare)*, in ID., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, vol. I, Milano, Mondadori, 1997.
- 1925 *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di S. Costa, Milano, Mondadori, 1992.

- 1926 *Uno, nessuno e centomila*, a cura di U.M. Olivieri, Milano, Feltrinelli, 2011.
- 1986-1990 *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, 3 voll., Milano, Mondadori.

POE, E.A.

- 1835 *Berenice*, in «Southern Literary Messenger», I, 7: 333-336.
- 1842 *Twice-Told Tales*, in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, edited by J.A. Harrison, vol. XI, New York, Crowell, 1902.
- 1846 *The Philosophy of Composition*, ivi, vol. XIV.
- 1848 *Eureka: A Prose Poem*, ivi, vol. XVI.

PRAZ, M.

- 1930 *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, BUR, 2008.

PUGLIA, E.

- 2013 *Il doppio e la statua assassina: un problema di tematologia*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXXIV, 66: 9-20.
- 2014a *Verso un'archeologia tematica: lo sguardo delle cose*, in «Between», IV, 7: <http://www.Between-journal.it/>
- 2014b *L'impotenza delle cose: il mondo fantastico di Giovanni Papini*, in «Studi e problemi di critica testuale», 88: 185-197.
- 2015 *“Il deserto dei Tartari”, il pezzo di vetro e il cavallo bianco. Note sulla matrice semantica e sull'oggetto mediatore*, in «Strumenti critici», XXX, 3: 517-529.

PUGLIA, E., FUSILLO, M., LAZZARIN, S. e MANGINI, A.M. (a cura di)

- 2018 *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Bologna, il Mulino.

RABKIN, E.S.

- 1976 *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press.

RICŒUR, P.

- 1977 *Le Conflit des interprétations: essais d'herméneutique* (1969), trad. it. *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book.

RODA, V.

- 1991 *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, il Mulino.

2004 *Tra fantastico e parafantastico: la mano ribelle*, ora in ID., *Studi sul fantastico*, Bologna, CLUEB, 2009.

ROSCIONI, G.C.

1974 *Nota*, in A. SAVINIO, *Hermaphrodito*, Torino, Einaudi.

ROSENKRANZ, K.

1984 *Aesthetik des Hässlichen* (1853), trad. it. *Estetica del brutto*, a cura di R. Bodei, Bologna, il Mulino.

ROSSI, S.

1959 *E.A. Poe e la Scapigliatura lombarda*, in «Studi Americani», 5: 119-139.

RUNCINI, R.

1984 *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. I. Il gothic romance*, Napoli, Liguori.

SADE, D.A.F. DE

1799 *Idée sur les romans*, in *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, édition mise en place par A. Le Brun et J.-J. Pauvert, vol. X, Paris, Pauvert, 1988.

SAINTE-BEUVE, CH.-A. DE

1830 *Hoffmann. Contes Nocturnes*, in ID., *Premiers lundis*, t. I, Paris, Lévy, 1882.

SANGUINETI, E.

1977 *Alberto Savinio*, in [F. Menna (a cura di)], *Studi sul surrealismo*, vol. I, Roma, Officina.

SARTRE, J.-P.

1938 *La Nausée*, Paris, Gallimard, 2010.

2004 *Che cos'è la letteratura?*, Milano, il Saggiatore.

2007 *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), trad. it. *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, nuova edizione a cura di R. Kirchmayr, Torino, Einaudi.

SATIAT, N.

1996 *Introduction*, in BALZAC 1831.SAUNDERS, J.P.

2012 *Hawthorne's Theory of Mind: An Evolutionary Psychological Approach to "The Minister's Black Veil"*, in «Style», XLVI, 3-4: 420-438.

SAVINIO, A.

1920 *La casa ispirata*, Milano, Adelphi, 1995.

1943 *Casa «la Vita»*, Milano, Adelphi, 1988.

1944 *Maupassant e «l'Altro»*, in G. DE MAUPASSANT, *Racconti bianchi, racconti neri, racconti della pazzia*, a cura di A. Savinio, Milano, Adelphi, 2007.

1946 *Poltrondamore*, in ID., *Tutta la vita*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2011.

1950 *L'angolino*, in ID., *Tutta la vita*, Milano, Mondadori, 1953.

SCARANO, E.

1983 *I modi dell'autenticazione*, in R. CESERANI, L. LUGNANI ET AL.

SCHENDA, R.

1986 *Folklore e letteratura popolare: Italia – Germania – Francia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

SCHNEIDER, M.

1964 *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard.

SCHULZ, B.

2001 *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, gli inediti e i disegni*, a cura di F.M. Cataluccio, Torino, Einaudi, 2008.

SCOTT, W.

1827 *On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of E.T.A. Hoffmann*, in ID., *Critical and Miscellaneous Essays*, Philadelphia, Carey & Hart, 1841 (dove il saggio è però intitolato *Novels of Ernest Theodore Hoffmann*).

SERRES, M.

1987 *Statues: le second livre des fondations*, Paris, Flammarion, 2002.

SOLOV'EV, V.

1986 *Predislovie k "Upyr'yu" grafa A.K. Tolstogo* (1899), trad. it. *Prefazione*, in A.K. TOLSTOJ, *Il vampiro*, a cura di L. Volta, Pordenone, Studio Tesi.

SONTAG, S.

1961 *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 2001.

SPITZER, L.

- 1952 *A Reinterpretation of "The Fall of the House of Usher"*, in «Comparative Literature», IV, 4: 351-363.

STAROBINSKI, J.

- 1970 *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2008.

STORER, M.E.

- 1928 *La mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Champion.

SUVIN, D.

- 1979 *Metamorphoses of Science-Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press.
2009 *Considering the Sense of 'Fantasy' or 'Fantastic Fiction': An Effusion* (2000), trad. it. *Discorrendo del significato di 'fantasy' o 'narrativa fantastica'*, in «Contemporanea», 7: 11-48.

SZONDI, P.

- 1962 *Theorie des modernen Dramas* (1956), trad. it. *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi.

TATAR, M.M.

- 1978 *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton, Princeton University Press.
1981 *The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny*, in «Comparative Literature», XXXIII, 2: 167-182.

TIECK, L.

- 2009 *Fiabe romantiche*, Milano, Garzanti.

TODOROV, T.

- 2004 *Introduction à la littérature fantastique* (1970), trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

TAYLOR, M.A.

- 2007 *Edgar Allan Poe's (Meta)physics: A Pre-History of the Post-Human*, in «Nineteenth-Century Literature», LXII, 2: 193-221.

VAX, L.

- 1965 *La Séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF.
1979 *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF.

- VERNANT, J.-P.
 1987 *La Mort dans les yeux: figures de l'Autre en Grèce ancienne* (1985), trad. it. *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, il Mulino.
- VOIGT, G.P.
 1952 *The Meaning of "The Minister's Black Veil"*, in «College English», XIII, 6: 337-338.
- WHITE, TH.W.
 1835 *Editorial Remarks*, in «Southern Literary Messenger», I, 7: 387.
- WILPERT, G. VON
 1994 *Die deutsche Gespenstergeschichte: Motiv, Form, Entwicklung*, Stuttgart, Kroner.
- WILSON, E.
 1976 *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects* (1948), trad. it. *Il pensiero multiplo*, Milano, Garzanti.
- WINTERS, Y.
 1938 *Maule's Curse: Seven Studies in the History of American Obscurantism*, Norfolk (Conn.), New Directions.
- WIRTH, J.
 2005 *Image et relique dans le christianisme occidental*, in Ph. Bourgeaud et Y. Volokhine (eds.), *Les Objets de la mémoire: pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Berne, Peter Lang.
- WOOLF, V.
 1920 *Solid Objects*, in ID., *The Complete Shorter Fiction*, edited by S. Dick, London, Hogarth, 1989.
- ZIMA, P.V.
 2005 *L'Indifférence romanesque: Sartre, Moravia, Camus*, Paris, L'Harmattan.
- ZIPES, J.
 1979 *Breaking the Magic Spell: Radical Theory of Folk and Fairy Tales*, Routledge, New York, 1992.

Indice dei nomi

- Abbott, Edwin Abbott, 82
 Adorno, Theodor Wiesengrund, 85, 231, 232
 Agamben, Giorgio, 41, 110, 152n, 193n, 245, 253, 283
 Alazraki, Jaime, 227, 234-236
 Amigoni, Ferdinando, 44n, 239n
 Ampère, Jean-Jacques, 48, 53, 54
 Anders, Günther, 278-280
 Anzieu, Didier, 118n
 Apollinaire, Guillaume, 259
 Aragon, Louis, 252-254
 Ariosto, Ludovico, 53
 Arnheim, Rudolf, 159
 Arnim, Achim von, 69
 Augé, Marc, 270n

 Bachtin, Michail Michajlovič, 28n
 Bal'mont, Konstantin Dmitrievič, 259
 Balzac, Honoré de, 48, 60, 139-140
 Barilli, Renato, 269n
 Basile, Bruno, 231
 Basile, Giovan Battista, 70
 Baudelaire, Charles, 61, 67, 115 e n, 117, 148
 Beckford, William Thomas, 69n
 Belinskij, Vissarion Grigor'evič, 62-63
 Bellemin-Noël, Jean, 44n, 119 e n
 Bellotto, Silvia, 44n
 Benjamin, Walter, 12, 24n, 36, 45, 89, 90-91, 93, 97n, 117 e n, 232, 253, 278, 280
 Bergson, Henri, 196n
 Bernheim, Hippolyte, 197n
 Berto, Graziella, 116n
 Besant, Annie, 264
 Bessière, Irène, 44n, 75
 Binet, Alfred (Alfredo Binetti), 121 e n
 Bioy Casares, Adolfo, 45n, 237n
 Blackwood, Algernon, 64
 Blanchot, Maurice, 205n, 212n, 227, 235
 Blanco, Maria del Pilar, 279
 Bloch, Ernst, 87, 89-91, 244n, 275-278, 280, 283
 Blumenberg, Hans, 280
 Bodei, Remo, 90n

 Böhme, Gernot, 184
 Boiffard, Jacques-André, 251
 Boito, Arrigo, 61, 126-127, 150n
 Boito, Camillo, 61, 126 e n, 204n
 Bontempelli, Massimo, 242n, 248-250
 Borges, Jorge Luis, 24n, 26, 44-45nn, 235, 240
 Boulle, André-Charles, 137
 Bozzetto, Roger, 45n
 Braid, James, 121 e n, 197n
 Braudel, Fernand, 244n
 Brecht, Bertolt, 90n
 Breton, André, 251-254
 Brooke-Rose, Christine, 44n
 Brooks, Peter, 46-47
 Bulgakov, Michail Afanas'evič, 236 e n
 Burke, Edmund, 52
 Buzzati, Dino, 248

 Cagliostro, Alessandro, conte di (Giuseppe Balsamo), 108
 Caillois, Roger, 44n, 46n, 118n, 158
 Calabrese, Stefano, 70 e n
 Calvesi, Maurizio, 249n
 Calvino, Italo, 44n, 217, 235
 Campra, Rosalba, 44 e n
 Camus, Albert, 271n
 Capuana, Luigi, 220-222, 224-225, 248, 264n
 Carlyle, Thomas, 64, 67
 Carnochan, Walter Bliss, 22
 Carroll, Lewis (Charles Lutwidge Dodgson), 239-240
 Casalegno, Andrea, 160n
 Castex, Pierre-Georges, 44n, 48
 Cavé, Edmond, 53
 Cazotte, Jacques, 46, 69n
 Certeau, Michel de, 86n
 Ceserani, Remo, 20n, 44n, 157, 227, 289
 Chamisso, Adelbert von (Louis Charles Adélaïde de Chamisso de Boncourt), 69
 Chasles, Philarète, 48
 Chiodi, Pietro, 170n
 Cigliana, Simona, 220
 Cixous, Hélène, 99n

- Clair, Jean, 118n
 Cocteau, Jean, 251
 Cohn, Dorrit, 77n
 Coleridge, Samuel Taylor, 17-18, 19, 36
 Comte, Auguste, 183n
 Conrad, Joseph, 87n
 Cortázar, Julio, 159, 235-236, 239n, 243
 Crampton, Hope, 139n
 Crary, Jonathan, 121
 Crews, Frederick, 22-23
 Crookes, William, 220
- Dalí, Salvador, 252n
 Daston, Lorraine, 33
 De Chirico, Giorgio, 248, 249 e n, 250-251, 254-255 e n, 257-258
 De Man, Paul, 20
 Debenedetti, Giacomo, 263 e n, 269n
 Defoe, Daniel, 47
 Deines, Tim, 25
 Deleuze, Gilles, 117, 239 e n
 Derrida, Jacques, 275, 279-280
 Dickens, Charles, 64
 Doležel, Lubomír, 28n, 236
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, 63
 Drux, Rudolf, 99n
 Dryden, Edgar Afton, 25, 26n
 Duvergier de Hauranne, Prosper, 53
- Edel, Leon, 206n, 212n
 Egmont, Henry (Henri Massé), 48
 Eichendorff, Joseph von, 69
 Eisner, Lotte, 231
 Ellenberger, Henri Frédéric, 78, 121
 Éluard, Paul (Eugène Grindel), 251
 Ensor, James, 151
 Esposito, Roberto, 90n
 Esquirol, Jean-Étienne, 121 e n
- Fabre, Jean, 45
 Fédida, Pierre, 146
 Férat, Serge (Sergej Nikolaevič Jastrebzov), 259 e n
 Féré, Charles, 121n
 Fichte, Johann Gottlieb, 73
 Fields, James Thomas, 39
 Finné, Jacques, 44n
 Flaubert, Gustave, 152n
- Foucault, Michel, 80n, 286
 Frege, Gottlob, 240n
 Freud, Sigmund, 73n, 99n, 105, 118n, 147, 277, 288
 Fruttero, Carlo, 157
 Frye, Northrop, 242
 Fusillo, Massimo, 13, 152n, 275n, 279
- Gadamer, Hans-Georg, 18
 Gambazzi, Paolo, 117n
 Gaskill, Malcolm, 22
 Gautier, Théophile, 53, 55-57, 60n, 61, 133, 135, 138-141, 150, 152n, 154-155, 185-186, 282, 285
 Genette, Gérard, 77n
 Gide, André, 205n
 Gillies, Robert Pearse, 64
 Goethe, Johann Wolfgang von, 17, 43, 48, 70, 100n, 139n
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič, 63, 66n, 237, 285
 Gracq, Julien (Louis Poirier), 243, 248
 Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), 41, 151
 Gruener, Gustav, 66n
 Gualdo, Luigi, 143
 Guattari, Félix, 117n
 Guillén, Claudio, 46n
 Guioamar, Michel, 46n
- Hadot, Pierre, 74
 Hamon, Philippe, 77n
 Hawthorne, Nathaniel (Nathaniel Hawthorne), 16-20, 21n, 22-24, 26, 32-34, 36-37, 39-40 e nn, 65, 75, 230, 237, 265n, 285
 Heidegger, Martin, 89-90, 116n, 170n, 278
 Heine, Heinrich, 48, 51n
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 10-11, 41, 43, 46, 48-58 e nn, 60-76 e nn, 96-97 e nn, 99-100 e n, 103 e n, 104n, 109-110, 111, 118, 140, 150, 164-167, 169n, 170-172, 174, 196-197, 225, 234, 256, 276, 281, 285, 287-288
 Hofmannsthal, Hugo von, 199n, 263
 Hogg, James, 64
 Huftier, Arnaud, 45n

- Huysmans, Joris-Karl, 142n
- Iacono, Alfonso Maurizio, 147n
- Ihring, Peter, 60
- Irving, Washington, 50, 64, 65
- Iser, Wolfgang, 9, 27n, 30, 208
- Jackson, Rosemary, 44n, 159n
- James, Henry, 21, 59, 64, 205-212, 214-217, 219-220, 223, 229-230, 260, 262, 281n, 285
- James, Montague Rhodes, 58, 64
- James, William, 220
- Jameson, Fredric, 159, 244 e n, 265
- Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), 64, 74, 276
- Jensen, Wilhelm, 99n, 143
- Jentsch, Ernst, 118n
- Jolles, André, 69 e n, 70
- Joyce, James, 263
- Kafka, Franz, 24n, 41, 85 e n, 159, 212n, 227, 230-234, 235, 241
- Kant, Immanuel, 48, 225
- Kardec, Allan (Hippolyte Léon Denizard Rivail), 220
- Kleist, Heinrich von, 159, 160 e n, 161-163, 164 e n, 165n, 171
- Kluge, Carl Alexander Ferdinand, 73
- Kofman, Sarah, 99n, 107
- Kracauer, Siegfried, 277-278, 280
- Kubler, George, 244 e n
- Kuhn, Thomas, 78n
- Lacan, Jacques, 90, 117n
- Laclos, Michel, 46n
- Lamb, Charles, 50n
- Landolfi, Tommaso, 236, 238-239, 240, 245-247
- Laplanche, Jean, 175
- Lavoisier, Antoine, 73
- Lazzarin, Stefano, 13, 44n, 126, 204n, 227, 239n
- Leadbeater, Charles Webster, 264
- Lee, Vernon (Violet Paget), 64
- Léger, Fernand, 259
- Lewis, Matthew Gregory, 54, 55, 68
- Liébeault, Ambroise-Auguste, 197n
- Lisi, Nicola, 242n
- Lodge, Oliver, 220
- Loève-Veimars, François-Adolphe, 48, 49, 63n
- Lombroso, Cesare, 220
- Lotman, Jurij Michajlovič, 13
- Lovecraft, Howard Phillips, 45n, 237n
- Lowell, James Russell, 80
- Lugnani, Lucio, 44n, 75, 76n, 78n, 134
- Lukács, György, 70-71, 84 e n
- Lüthi, Max, 68, 71n
- Macchia, Giovanni, 264
- Machen, Arthur (Arthur Llewelyn Jones), 64
- Magris, Claudio, 48, 74, 75
- Maj, Barnaba, 85n
- Manganelli, Giorgio, 248
- Mangini, Angelo Maria, 13, 44n, 265
- Marx, Karl, 89-91, 138, 140, 193n, 281, 282
- Masini, Ferruccio, 72n, 280
- Matthiessen, Francis Otto, 19, 20, 36, 39n, 40
- Maturin, Charles Robert, 139n
- Maupassant, Guy de, 58-59, 86, 87n, 148, 150, 152n, 153-156, 157, 194-200, 202-203, 205, 281
- Mazzacurati, Giancarlo, 269n
- Meinong, Alexius, 84n
- Mérimée, Prosper, 59, 152-153
- Merleau-Ponty, Maurice, 27, 83n, 117n
- Merrifield, Mary Philadelphia, 193n
- Mesmer, Franz Anton, 73
- Meyrink, Gustav (Gustav Meyer), 236
- Miller, Joseph Hillis, 24-25, 72
- Milner, Max, 96n, 204n
- Mitchell, William John Thomas, 27n
- Mittner, Ladislao, 69
- Monleón, José B., 77n
- Moravia, Alberto (Alberto Pincherle), 271n
- Moretti, Franco, 46n, 61, 244n
- Moritz, Karl Philipp, 66
- Motte Fouqué, Friedrich de la, 64
- Musäus, Johann Karl August, 64, 69
- Mussolini, Benito, 246
- Nabokov, Vladimir Vladimirovič, 243-244
- Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie), 53, 60
- Nissim, Liana, 152n

- Nodier, Charles, 53-54, 86n
 Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), 68, 70, 89
- Ocampo, Silvina, 45n
 Odoevski, Vladimir Fëdorovič, 62, 63
 Oettingen, Hélène, 260, 262
 Omero, 53
 Orlando, Francesco, 63n, 77n, 86n, 103n, 157, 205n, 289
 Ortese, Anna Maria, 242n
- Pagnini, Marcello, 19, 20-21
 Palissy, Bernard, 137, 138n
 Papini, Giovanni, 227, 229-233 e nn, 235, 249n
 Park, Katharine, 33
 Passage, Charles, 62, 63
 Pavel, Thomas, 82n
 Paxton, Joseph, 193n
 Pedullà, Gabriele, 13, 266n
 Peeren, Esther, 279
 Penzoldt, Peter, 78n
 Perrault, Charles, 68n
 Picasso, Pablo, 259
 Pinel, Philippe, 73
 Pinelli, Carlo, 51n, 97n
 Pirandello, Luigi, 242n, 263-273 e nn
 Poe, Edgar Allan, 10-11, 21-22, 41, 49, 58 e n, 61, 65-67, 79-80, 82-83, 111, 113-118, 121-124, 125-126, 127, 133, 152n, 175, 181n, 183 e n, 186, 190, 199n, 222, 234, 235
 Ponge, Francis, 271 e n
 Pontalis, Jean-Bertrand, 175
 Potocki, Jan, 69n
 Praz, Mario, 49
 Proust, Marcel, 263
 Puškin, Aleksandr Sergeevič, 63 e n
- Rabkin, Eric Stanley, 44 e n, 54
 Rabou, Charles, 48
 Radcliffe, Ann, 54 e n, 55, 103n
 Ribot, Théodule Armand, 121 e n
 Richet, Charles, 220
 Ricœur, Paul, 24n
 Roda, Vittorio, 13, 81n, 130, 132, 263
- Rodenbach, Georges, 141-142, 144, 146-148, 281n
 Roscioni, Gian Carlo, 256, 257
 Rosenkranz, Karl, 70, 84n
 Rossi, Sergio, 61
 Rousseau, Henri, 259
 Rudel, Jaufré, 261n
 Runcini, Romolo, 67
- Sade, Donatien Alphonse François de, 54, 55, 79, 80n
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 53, 57-59, 62
 Saint-Marc Girardin (Marc Girardin), 53
 Saint-Martin, Louis-Claude de, 47
 Saint-Simon, Henri de, 47
 Sanguinetti, Edoardo, 259
 Sartre, Jean-Paul, 27n, 82n, 86n, 117n, 227, 240, 263n, 270, 271n
 Satiat, Nadine, 139n
 Saunders, Judith, 23
 Savinio, Alberto (Andrea de Chirico), 242n, 248, 254-259 e nn, 261-262
 Scarano, Emanuella, 70n
 Schelling, Friedrich, 73
 Schenda, Rudolf, 55
 Schiller, Friedrich, 68, 168, 169 e n, 170, 276
 Schlegel, Friedrich, 66 e n
 Schneider, Marcel, 45n, 55n
 Schopenhauer, Arthur, 194, 196n, 249n
 Schubert, Gotthilf Heinrich, 73
 Schulz, Bruno, 248
 Scott, Walter, 49-54 e nn, 56, 64, 66, 67
 Serres, Michel, 152-153
 Shelley, Mary (Mary Wollstonecraft Godwin), 50, 54
 Sheridan Le Fanu, Joseph Thomas, 64
 Solov'ev, Vladimir Sergeevič, 46n, 58, 62-63
 Sontag, Susan, 23n
 Spaini, Alberto, 96n, 97n, 104n
 Spallanzani, Lazzaro, 101 e n
 Spitzer, Leo, 183n
 Starobinski, Jean, 24, 253
 Sterne, Laurence, 74
 Stevenson, Robert Louis, 65
 Storer, Mary Elizabeth, 68n
 Straparola, Giovanni Francesco, 70

Indice dei nomi

- Suvin, Darko, 45n, 59
 Swedenborg, Emanuel, 47, 60n
 Szondi, Péter, 231

 Taine, Hippolyte, 183n
 Tarchetti, Igino Ugo, 61, 128-129, 131n,
 133, 135, 185-186, 285
 Tatar, Maria Magdalene, 123n, 152n
 Taylor, Matthew A., 123
 Tenniel, John, 41
 Tieck, Ludwig, 64, 65, 68-69, 70, 91, 92n,
 95
 Todorov, Tzvetan, 10, 11, 44 e n, 46, 58-60
 e nn, 70, 71, 75, 228, 277, 287, 288
 Tolstoj, Aleksej Kostantinovič, 46n, 62-63

 Vax, Louis, 23n, 44n, 86n, 158
 Vernant, Jean-Pierre, 118n
 Vigolo, Giorgio, 242n
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, 141,
 152n, 187-194, 196, 221, 281n

 Vitrac, Roger, 251
 Voigt, Gilbert Paul, 22 e n
 Voltaire (François-Marie Arouet), 55

 Warburg, Aby, 118n, 243, 244n
 Wells, Herbert George, 237n
 White, Thomas, 65 e n
 Wieland, Christoph Martin, 68n, 70
 Wilpert, Gero von, 163
 Wilson, Edmund, 205-208, 210
 Winters, Yvor, 20
 Wirth, Jean, 146n
 Wolfzettel, Friedrich, 60
 Woolf, Virginia, 213n, 263

 Zenge, Wilhelmine von, 164n
 Zima, Peter Václav, 271n
 Zipes, Jack, 76n
 Zola, Émile, 81

Finito di stampare
per STEM Mucchi Editore
nel mese di settembre del 2020