

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F4

Settore Scientifico-disciplinare: L-FIL-LET-14

IL FANTASTICO E GLI OGGETTI NEL PRIMO NOVECENTO

Presentata da

Ezio Puglia

Coordinatore Dottorato

Prof. Paola Vecchi

Relatore

Prof. Vittorio Roda

Esame finale anno 2012

INDICE

1 Oggetto, immagine, spazio	3
2 L'orizzonte del fantastico	43
3 Aure	138
4 Assenze	245
<i>Bibliografia</i>	328

OGGETTO, IMMAGINE, SPAZIO

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 things¹.

1. Il racconto è *The Minister's Black Veil* (1836), e questa è la prima descrizione del velo nero che il pastore Hooper non svestirà fino e oltre la morte: «Mr. Hooper's face is dust: but awful is still the

¹ N. HAWTHORNE, *The Minister's Black Veil*, in ID., *Complete Works of Nathaniel Hawthorne, with Introductory Notes by George Parsons Lathrop*, vol. I (*Twice-Told Tales*), Boston-NewYork, Houghton, Mifflin & Co., 1886, p. 53. D'ora in avanti *MBV*. A partire da quella che segue, la traduzione dei testi citati in lingua straniera, salvo indicazione del contrario, è di nostro pugno. Si è optato in ogni caso per la soluzione che ci è sembrata più vicina alla lettera del testo, a scapito dell'eleganza e della fluidità dell'italiano. Siamo consapevoli dei rischi a cui ci esponiamo traducendo, e del fatto che la letteralità – la quale è peraltro solo auspicata – non si ottiene che al prezzo di rinunce talora difficili da accettare. Perciò, senza retorica, ci appelliamo all'indulgenza del lettore. [«Cinto alla fronte, e sospeso sul volto, tanto in basso da essere scosso dal suo respiro, Mr. Hooper aveva indosso un velo nero. Visto da vicino, esso sembrava comporsi di due falde di cresco, che celavano completamente le sue fattezze eccetto la bocca e il mento, ma probabilmente non gli ostacolavano la vista, più di quanto non conferissero un aspetto oscuro a ogni cosa viva e inanimata»]

thought that it mouldered beneath the Black Veil»². Il velo nero, il quale è inizialmente un semplice oggetto nel mondo ipotizzato dal testo, diviene nell'*explicit* un simbolo universale («the black veil» è tramutato in «the Black Veil»³), un'entità concettuale e monitoria definitivamente sottratta allo sguardo. Eppure non ci muoviamo dall'oscurità alla chiarezza del senso, non vi è purificazione nello smaterializzarsi del velo in concetto; né viceversa il tragitto percorso è quello che va dalla chiarezza d'una cosa che è dato padroneggiare (il velo nero è un velo di crespo nero) all'oscurità di un simbolo difficilmente interpretabile. Dall'inizio alla fine del racconto la cosa è oscura, anzi è più volte oscura: sa oscurare ogni cosa vivente e inanimata agli occhi del Pastore; oscura il volto del Pastore agli occhi di chi gli sta attorno; rimanda oscuramente alle motivazioni che ne giustificano la presenza. Per converso il velo sa rendere manifesta a Hooper l'opacità del mondo e dei corpi, l'incapacità dell'uomo di

² Ivi, p. 69. [«Il volto di Mr. Hooper è polvere: ma ancora incute timore il pensiero che esso si sia disfatto sotto il Velo Nero»]

³ In realtà vi è un altro luogo del testo in cui il velo nero è fregiato della maiuscola. Tuttavia, non si tratta che di un ulteriore indizio, a dire il vero piuttosto ridondante, della giustezza di quanto detto: anche nel caso in questione, 'velo nero' non indica l'oggetto, è bensì il veicolo di un'espressione metaforica il cui tenore è la 'notte': «[...] he [Hooper] split the untasted wine upon the carpet, and rushed forth into the darkness. For the Heart, too, had on her Black Veil» (p. 59). [«ruppe sul tappeto il bicchiere di vino non ancora assaggiato, e corse fuori nelle tenebre. Poiché anche la Terra, aveva indosso il suo Velo Nero»] Non abbiamo potuto consultare il testo sul quale si basa la prima versione italiana integrale dei *Twice-Told Tales (Racconti raccontati due volte*, Milano, Garzanti, 2007²); ma siccome ci sorprenderebbe molto se esso divergesse da quello delle numerose edizioni di cui abbiamo preso visione, ci sorprende che la traduzione non riporti la scelta di Hawthorne di alternare all'uso della minuscola quello della maiuscola: tratto testuale non solo significante ma anche significativo.

sporgersi al di là delle superfici; tanto quanto è capace di mostrare alla comunità di Milford l'altra faccia degli oggetti del quotidiano: «How strange», dice una donna, «that a simple black veil, such any woman might wear on her bonnet, should become such a terrible thing [...]»⁴.

In uno studio eccellente, Marcello Pagnini ha raggruppato le «possibili significazioni secondarie» del velo nero in tre serie distinte. Ecco la prima: «a) Il nero crespo indica 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»⁵. Lo studioso afferma che queste ipotesi non sono inconciliabili le une con le altre, ma che quando vi si aggiungono quelle della seconda serie – «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» –, allora non ci troveremo più nell'«ambito del plurisegno», bensì nel «territorio dell'ambiguità»⁶. Il velo nero diventa un'immagine ancora più complessa se «penetriamo la terza sfera di valore che chiamiamo, in senso restrittivo, simbolica, e distinguiamo dalle precedenti per una sua qualità indifferenziata, razionalmente irriducibile, quindi non allegorizzabile, non traducibile in segno né in plurisegno»⁷. È la sfera

⁴ *MBV*, pp. 56-57. [«Che strano che un semplice velo nero, simile a quello che qualsiasi donna potrebbe portare sul cappellino, possa diventare una cosa tanto terribile»]

⁵ M. PAGNINI, *Struttura semantica del grande simbolismo americano*, in ID., *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970, 193.

⁶ Ivi, 193-194.

⁷ *Ibidem*.

che rinvia al potere di cui sono circonfuse le parole e la figura del Pastore, al turbamento e al vero e proprio terrore che coglie chiunque si trovi al suo cospetto, compreso il medesimo Hooper di fronte a se stesso.

Non è nostra intenzione analizzare nel dettaglio il racconto di Hawthorne, e neppure discutere le tesi di Marcello Pagnini e degli altri numerosissimi commentatori che si sono interrogati sul significato dello stesso. Vorremmo invece far riflettere sulla complessità del velo nero in quanto oggetto da interpretare, attraverso l'enumerazione sintetica di alcune delle sue possibili significazioni; abbiamo detto alcune perché il loro ammontare è tanto grande da sembrare illimitato. E d'altra parte tale illimitatezza apparente non è solo un mero epifenomeno della "letterarietà", ma conseguenza di una strategia deliberata, attraverso cui il testo asseconda una pluralità di spiegazioni discordanti, e che già fa pensare, per rimanere in ambito americano, all'Henry James della *Figura nel tappeto*. Così, pur essendo conforme al nostro proposito, la visione sinottica che Pagnini ci ha offerto non risulta esaustiva: ad esempio il velo è anche a) l'emblema di un mistero che non può essere penetrato; b) qualcosa che solo la morte può strappare; c) ciò che divide Hooper dalle Scritture e dalla conoscenza di se stesso⁸. Sia le possibilità inventariate dallo studioso sia quelle che un po' a casaccio abbiamo aggiunto alle sue sono chiaramente *presenti* nel testo; tutte quante convergono a formare

⁸ Il fuggire gli specchi da parte di Hooper indica infatti che per costui la conoscenza di sé è divenuta impraticabile. La cosa è piuttosto palese nel testo, e non necessita di essere comprovata dal fatto che, nell'opera di Hawthorne (ad esempio, ma non solo, in *Monsieur du Miroir* e in *The Scarlet Letter*), specchio e introspezione – o comunque rivelazione del profondo, dell'anima, della verità spirituale – sono strettamente collegati tra loro.

quella che Pagnini ha chiamato «allegoria impazzita», o rappresentano un episodio testuale d'una più ampia tecnica narrativa messa in pratica da Hawthorne, e denominata da Matthiessen «espediente della scelta multipla»⁹ e da Yvor Winters «formula of alternative possibilities»¹⁰.

⁹ F.O. MATTHIESSEN, *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e di Whitman*, Milano, Mondadori, 1961, p. 380.

¹⁰ Cit. in W.B. CARNOCHAN, *The Minister's Black Veil. Symbol, Meaning and the Context of Hawthorne's Art*, in «Nineteenth-Century Fiction», XXIV, 2, 1969, p. 186. [«formula delle possibilità alternative»] Adoperiamo i concetti di allegoria e di simbolo nel senso più usuale in estetica: quello che si è affermato durante il Romanticismo in ragione di una precisa concezione dell'arte come *Erlebniskunst* e dell'artista come genio (cfr. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 99 sgg.), e che, pur attenuato, sopravvive ancora oggi. Possiamo ricordare, per quanto riguarda la tradizione di lingua inglese, la duplice definizione di Coleridge: «Un'allegoria 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 delegato, entrambi sono in uguale misura privi di sostanza e il primo è anche informe. Un simbolo [...] è invece 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» (S.T. COLERIDGE, *Il manuale dello statista*, in ID., *Opere in prosa*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 264-265). In Hawthorne, il simbolo ha qualcosa di oscuramente allusivo che sembra agire al di sotto del livello cosciente: si legga quanto scrive a proposito del presunto ritrovamento della lettera di stoffa scarlatta nell'ufficio doganale presso cui era impiegato: «Certainly, there was some deep meaning in it [the scarlet letter], 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» (N. HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, in ID., *Complete Works of Nathaniel Hawthorne, with Introductory Notes by George Parsons Lathrop*, vol. V [*The Scarlet Letter and The Blithedale Romance*], Boston-NewYork, Houghton, Mifflin & Co., 1895, p. 50). [«Certamente c'era in essa qualche profondo significato, estremamente degno di essere

Possono essere enumerate anche interpretazioni di tipo inferenziale, come quella proposta da Edgar Allan Poe, secondo il quale il velo nero simboleggia una colpa precisa: Hooper non sarebbe estraneo alle circostanze della morte della giovane di cui celebra il funerale¹¹. Vi sono diversi indizi che rendono plausibile una simile ipotesi, la quale può tranquillamente prendere posto di fianco alle altre; tuttavia il testo non è esplicito a questo riguardo, e solo un occhio molto penetrante è in grado di vedere il nesso tra i due fatti e gli indizi che lo rinforzano (ma forse nell'America della prima metà dell'Ottocento molti lo avrebbero riconosciuto e, fra l'altro, avrebbero giudicato senza esitare

interpretato, e che, per dire così, sgorgava da quel simbolo mistico, comunicandosi sottilmente alla mia sensibilità, ma sfuggendo all'analisi della mia mente»] È evidente che per Hawthorne 'simbolo' è da intendersi, come scriverebbe Benjamin, nel suo significato «teologico» e non «artistico»; e probabilmente Matthiessen ha ragione – e con lui Pagnini riguardo al velo nero, tra i due oggetti c'è un'inevitabile affinità – quando ritiene che la lettera scarlatta stia a metà strada tra il simbolico e l'allegorico nel senso suddetto (F.O. MATTHIESSEN, *op. cit.*, p. 345). Certo, sulla base del rovesciamento del concetto romantico di allegoria operato da Benjamin nel *Dramma barocco tedesco*, potremmo dire che l'immagine del velo nero, in buona parte proprio perché Hawthorne intende il simbolico in senso teologico, non è tanto un'«allegoria impazzita» quanto un'allegoria *tout court*: ad essa sarebbero adeguate le parole con cui Paul de Man (il quale fa propria l'idea benjaminiana) sostiene che l'allegoria, come l'ironia, «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» (P. DE MAN, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975, p. 284). Circa l'opportunità (e la facoltà) di operare una distinzione rigorosa tra simbolo e allegoria, si leggano i dubbi di R. CESERANI (*La descrizione allegorica e la descrizione simbolica: una questione di definizioni*, nel volume collettaneo a cura di F. FIORENTINO, *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997).

¹¹ Il lettore italiano trova il testo di POE cui si è alluso nel volume di *Opere scelte* curato da Giorgio Manganelli per Mondadori (Milano, 1971, pp. 1380-1391).

il tremito del cadavere di fronte al volto del sacerdote come un'indicazione della colpevolezza di costui).

Un altro tipo di interpretazioni, che possiamo chiamare contestuale, per essere formulato fa uso di conoscenze supplementari da parte del lettore: informazioni circa l'opera complessiva di Hawthorne come quelle mobilitate da W.B. Carnochan, il quale sostiene, anche sulla base di risonanze intertestuali, che «the veil serves as “type” and “symbol” of types and symbols in their general nature»¹²; informazioni riguardanti il contesto culturale dell'autore, la sua enciclopedia, e che nel caso di Hawthorne hanno autorizzato un confronto tra *The Minister's Black Veil* e certi episodi veterotestamentari. È ciò che ha fatto Gilbert P. Voigt, il quale ha sostenuto che la condotta di Hooper rimanda al comportamento di quei profeti (Geremia, Ezechiele, Osea) che hanno fatto uso di atti altamente simbolici per scuotere le loro comunità¹³.

Mentre le letture contestuali si basano su un sapere condiviso, l'interprete può anche appellarsi utilmente a un infratesto, e mettere in luce aspetti che sono presenti in un'opera all'insaputa dell'autore: si tratta di un territorio confinante con la psicologia del profondo, con l'antropologia, con la storia delle idee. In virtù del postulato secondo

¹² W.B. CARNOCHAN, *op. cit.*, p. 186. Annotiamo che questa interpretazione è abbastanza scontata, nella misura in cui si potrebbe scrivere un intero volume sul tema del velo in quanto allegoria dell'allegoria. [«il velo funziona come “emblema” o “simbolo” degli emblemi e dei simboli in generale»]

¹³ G.P. VOIGT, *The meaning of The Minister's Black Veil*, in «College English», XIII, 6, marzo 1952, pp. 337-338. Curiosamente, e l'esclusione è significativa in quanto pare essere diretta da un'idea preconcepita del testo, Voigt non cita Mosè; e neppure cita le parole dedicate da Paolo a costui (2Co, 3:13-18), parole con le quali il racconto pare avere un segreto legame.

cui esistono dei contenuti e delle forme che inconsapevolmente o semiconsapevolmente condizionano l'agire dell'uomo, e sulla base dei quali è assicurata la possibilità del confronto tra fenomeni appartenenti a diverse culture, il critico può servirsi di conoscenze che possiede in via esclusiva, come ci si serve di uno strumento senza il quale non sarebbe possibile portare alla luce significazioni sepolte. Solo che sarebbe un errore ritenere questi aspetti disseppelliti più significativi di quelli che il testo già dispone in superficie, e non tener conto del fatto che qualsiasi punto di vista costruisce preliminarmente l'oggetto sul quale in seguito misura la propria forza persuasiva. Inoltre, se gli aspetti figurali vengono concepiti come la contraffazione d'un senso proprio che può essere identificato solo a svantaggio del figurato¹⁴, c'è il pericolo che il critico si spinga talmente in là da considerare il testo letterario come un mero *documento*, anzi come un *documento corrotto* che, per diventare leggibile in quanto documento, deve essere riparato attraverso un procedimento di *riduzione* – nel senso dei neo-empiristi, certo, ma anche nel senso in cui si dice di una frattura ossea che deve essere “ridotta”. A questo riguardo, è totalmente condivisibile la seguente annotazione di Starobinski:

¹⁴ Contro un simile atteggiamento critico, che mostrerebbe un aperto disprezzo nei confronti delle apparenze («an overt contempt for appearances»), si scagliò Susan Sontag nel famoso *Against Interpretation*. Sontag considerava questo stile interpretativo tipico dei suoi tempi – il saggio è del 1961 – e di esso diceva: «The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs “behind” the text, to find a sub-text which is the true one» (S. SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, s.d., p. 6). [«L'attuale stile interpretativo scava, e per quanto scava, tanto distrugge; esso fruga “dietro” il testo, per trovare un sotto-testo che è il testo vero»]

La “forme” n’est pas le vêtement du “fond”, elle n’est pas une apparence derrière laquelle se dissimulerait une plus précieuse réalité. Car la réalité de la pensée consiste à être appaissant; l’écriture, loin d’être le truchement douteux de l’expérience intérieure, est l’expérience même¹⁵.

Oppure la forma può sì essere intesa come un vestito – è ciò che scrive Barthes nella *Retorica antica*¹⁶ –, ma allora si tratta di un vestito che non può essere tolto, così come per Santayana non possono essere spogliate le divinità, «because their attributes are their substance»¹⁷. La specularità tra quanto appena detto e la situazione descritta dal racconto è evidente: il velo nero non può essere scostato senza far scomparire anche il volto del reverendo Hooper – il quale non ha fenomenicamente nessun volto oltre il velo che da sempre lo cela; il senso primo non può essere neutralizzato senza trascinare con sé il senso secondo. Solo che il velo, il senso primo, è proprio ciò che ha fatto scomparire dietro di sé il volto, il senso secondo. Quando una delegazione di cittadini viene mandata a casa del Pastore a caccia di spiegazioni, nessuno riesce a dire una sola parola a proposito del velo,

¹⁵ J. STAROBINSKI, *La Relation critique*, in ID., *L’Œil vivant II. La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2008², p. 40. [«La “forma” non è il vestito del “fondo”, non è un’apparenza dietro la quale si dissimulerebbe una realtà più preziosa. Perché la realtà del pensiero consiste nell’apparire; la scrittura, lungi dall’essere il tramite incerto dell’esperienza interiore, è l’esperienza stessa»]

¹⁶ «Il “colore” è indizio di un tabù, quello della “nudità” del linguaggio: come il rossore che imporpora un viso, il *colore* esprime un desiderio celandone l’oggetto: è la dialettica stessa del vestire (*schéma* vuol dire abito, *figura*, apparenza)» (R. BARTHES, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1994, p. 100).

¹⁷ G. SANTAYANA, *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, London, Constable, 1922, p. 241. [«perché i loro attributi sono la loro sostanza»]

proprio perché, paradossalmente, il volto di Hooper è coperto: «Were the veil but cast aside, they might speak freely of it, but not till then»; e la cosa si ripete quando Elisabeth, promessa sposa del sacerdote, tenta di fare lo stesso: «First lay aside your black veil», dice la donna, «then tell me why you put it on»¹⁸. La strada sembra senza uscita, ma lo è solo se decidiamo di comportarci come gli abitanti di Milford, che cercano di dare un senso univoco al velamento.

2. In assenza d'una coordinazione possibile tra sensi contraddittori, o di un senso sufficientemente determinato, il corrispondente di ciò che Lotman chiama «archisema»¹⁹, e che provvede alla ricomposizione estetica o concettuale dei contrasti semantici a un livello superiore, non può che essere la cosa stessa che ha scatenato la ricerca di senso. Il velo nero funziona cioè come una sorta di *matrice semantica*. A differenza dell'archisema però, una matrice semantica è data immediatamente nel testo e costituisce una sorta di arretramento del senso da attuale a potenziale. E ciò nella misura in cui rimanda all'immagine di una cosa che diventa "consistente" proprio in virtù d'una trasparenza mancata, d'una parziale inettitudine a funzionare come segno. Inettitudine parziale perché una matrice semantica è compenetrata da una tensione al senso che non s'acquieta. Non si spiega altrimenti il fatto che essa può essere *riorientata*, e usata per esprimere significati per i quali non è stata concepita, e che sono presenti virtualmente, come possibilità latenti. Ovvero essa è in grado

¹⁸ *MBV*, pp. 60, 61. [«Se solo il velo fosse stato messo via, avrebbero potuto parlarne liberamente, ma non prima di allora»; «Per prima cosa metti da parte il tuo velo nero, poi dimmi perché lo hai indossato»]

¹⁹ J.M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 176.

di accogliere nuovi significati, a condizione che la struttura relazionale di questi si adatti alla struttura relazionale delle sue componenti di superficie.

La consistenza d'una immagine aumenta quanto meno l'immagine allegorica è convenzionale, oppure quanto più la distanza (temporale, culturale) tra il suo concepimento e la nostra fruizione ha reso irriconoscibile la convenzionalità di partenza. Nel caso di *The Minister's Black Veil* non siamo di fronte all'applicazione minuziosa dei precetti del Ripa²⁰; lo scrittore americano ha cercato di dotare il dispositivo allegorico di una concretezza («[the] flesh and blood» «of actual life»²¹) che manca all'allegoria propriamente detta, e che in un certo senso le è estranea, giacché resiste all'interpretazione dell'allegoria in quanto tale. Non che un'immagine altamente convenzionale non abbia comunque un suo spessore, ma è evidente che questo è proporzionale al crescere della transività rappresentativa della medesima – sia tale transività “reale” oppure indotta dalla lontananza tra opera e fruitore che dicevamo.

In un saggio che ha preceduto la pubblicazione di un libro importante su Hawthorne, J. Hillis Miller ha scritto:

The black veil and its associated system of signs may mean this or they may mean that, but it is impossible to tell for sure, on the basis of the text, which reading is the correct one. Insofar as reading is to be thought of as a hermeneutic process in which the hidden meaning of the text is uncovered by an appropriate process of deciphering, this

²⁰ Il riferimento va naturalmente alla sua *Iconologia*.

²¹ N. HAWTHORNE, *Preface*, in ID., *Complete Works*, vol. I, cit., p. 16. Il passo nella sua interezza, con relativa traduzione, è riportato più avanti, a p. 39.

situation can be formulated by saying that “The Minister’s Black Veil” unveils the impossibility of the unveiling²².

Lungi dal rappresentare una resa dell’interprete, l’accettazione di questa *impasse* ermeneutica – che si risolve nella constatazione di avere a che fare con il referente inafferrabile di isotopie impossibili, con un’«immagine dialettica» (Benjamin) sospesa tra senso e non-senso – tale accettazione è proprio ciò che permette di aprire nuove vie alla comprensione. Quella seguita da Hillis Miller è simile alla via che abbiamo suggerito di passata quando dicevamo che il velo nero può essere considerato come un oggetto interpretativo che parla dell’atto di interpretare. È la strada che, messa in chiaro la natura dell’immagine, la trasforma in un *paradigma*, in un modello conoscitivo ed etico.

Di primo acchito si potrebbe pensare che in questo modo non si accresca per nulla la comprensione dell’immagine, ma ciò può non essere sempre vero. Nel caso presente, oltre che dell’acutezza dell’argomentazione, con Hillis Miller possiamo renderci conto una volta di più della complessità dell’immagine hawthorniana, e soprattutto di quali potenzialità latenti una matrice semantica sia provvista. Per lo studioso statunitense, il velo nero mostrerebbe come

²² J.H. MILLER, *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, febbraio 1988, p. 24. [«Il velo nero e il sistema di segni ad esso associato può voler dire questo o quello, ma è impossibile dire con certezza, sulla base del testo, quale lettura è quella corretta. Nella misura in cui la lettura è pensata come un procedimento ermeneutico in cui il significato nascosto del testo è scoperto grazie a un corretto procedimento di decifrazione, tale situazione può essere formulata dicendo che *The Minister's Black Veil* svela l'impossibilità dello svelamento»]

ogni lettura e ri-lettura, così come la ri-scrittura di un fatto realmente accaduto²³, sia un atto performativo dotato di una densità storica e ideologica verbalmente irriducibile: il gesto di coprirsi il volto, così come la scrittura di un racconto, si comporterebbe come un qualsiasi evento storico. L'evento storico, dice Hillis Miller, ha conseguenze imprevedibili, tanto imprevedibili quanto lo sono le conseguenze di ognuna delle sue interpretazioni. Come dire che si procede di velamento in velamento. Inoltre il racconto metterebbe in luce il fatto che il rapporto tra letteratura e storia è tropologico, figurativo; cosicché esso dovrebbe essere interpretato attraverso un'analisi retorica che non affermi surrettiziamente una forma sull'altra, e che non ceda a pregiudizi deterministici opposti (come quelli secondo cui la storia determina semplicemente la letteratura o la letteratura è semplicemente determinata dal contesto storico): insomma, il critico non deve credere di poter esaurire l'evento del testo²⁴.

²³ In una nota al sottotitolo del racconto (*A parable*), Hawthorne scrive che un altro sacerdote si sarebbe contraddistinto per la stessa eccentricità di Hooper, Mr. Joseph Moody, personaggio realmente vissuto che avrebbe velato il proprio viso per essere stato l'assassino involontario di un suo amico. Hawthorne, ovviamente, si affretta ad aggiungere che il gesto di Hooper ha un significato diverso. Notiamo che a causa della distanza culturale del testo la nota, che mette sullo stesso piano di realtà la storia di Hooper e quella di Moody e che vorrebbe certificare l'attendibilità del racconto, in mancanza di informazioni d'apparato sembra piuttosto ottenere l'effetto opposto, e irrealizzare il fatto di cronaca.

²⁴ L'interpretazione di Hillis Miller sembra svolgere quel «compito di cerniera tra il linguistico e il non-linguistico» che secondo P. RICOEUR (*Il problema del doppio senso come problema ermeneutico e come problema semantico*, in ID., *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book, 1977, p. 80) è l'obiettivo di ogni disciplina ermeneutica: solo che in Ricoeur il non-linguistico è principalmente il mondo del desiderio, il mondo del sacro, mentre in Hillis Miller è il performativo, l'atto linguistico, la storia.

3. Si è detto che la sospensione dell'atteggiamento interpretativo rivolto *al* senso nascosto di un'allegoria (in senso etimologico) apre il senso primo a una molteplicità superficiale, che si compone per la massima parte di quanto l'atteggiamento rivolto al senso secondo ha usato e poi rifiutato: come ha scritto giustamente Georges Didi-Hubermann, la «*fermeture logique* [...] fournit la cheville même d'une *ouverture phénoménologique*»²⁵ – dove «apertura fenomenologica» va inteso in senso lato. Per esprimerci diversamente, potremmo dire che quando consideriamo l'immagine del velo nero come strutturata esclusivamente in funzione di un significato secondo, trascuriamo ciò che in essa è equivalente ai tratti soprasegmentali in linguistica²⁶: ossia facciamo astrazione dalla complessità altamente significativa del suo aspetto *iconico*. Attraverso il riferimento al codice prelinguistico di Fónagy, Umberto Eco ha mostrato come nei codici iconici (codici “deboli” rispetto al linguaggio verbale, ma pur sempre tali) prevalgano delle varianti, in una certa misura libere, che tendono alla convenzionalizzazione²⁷. Egli ha mostrato di riflesso, lo si deduce dal suo argomentare, come in un atto linguistico possano manifestarsi fenomeni che, pur essendo sostanzialmente diversi, sono morfologicamente assimilabili ai fenomeni iconici. Tuttavia, pare che

²⁵ G. DIDI-HUBERMANN, *Une Ravissante blancheur*, in ID., *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 92. [«*La chiusura logica* [...] procura la caviglia stessa di un'*apertura fenomenologica*»]

²⁶ Cfr. I. FÓNAGY, *L'Information du style verbal*, in «Linguistics», 4, marzo 1964, pp. 19-47.

²⁷ Cfr. U. ECO, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 2008⁷, pp. 124-126. Sul concetto di codice iconico vedi la sezione B. *Lo sguardo discreto*.

una componente propriamente iconica non sia disgiunta dal linguaggio verbale quando è organizzato narrativamente (*fiction*), se è vero che un romanzo è capace di generare immagini nella mente del lettore, ovverossia di fare in modo che gli elementi discreti della lingua siano tradotti in un *continuum* immaginativo²⁸. Benché tale *continuum* debba essere ragionevolmente inteso come un'embricatura multisensoriale o «intersensoriale»²⁹, l'intento della ricerca ci esorta a prendere in considerazione specialmente l'aspetto visivo.

Interrogandosi sulla generale diffidenza che gli studiosi di letteratura nutrono nei confronti dell'immagine verbale così intesa, W.J.T. Mitchell arriva alla conclusione che essa trae origine da una sorta di pregiudizio sostanzialistico, ossia dalla convinzione erronea che le immagini materiali (un quadro, una scultura, una fotografia), a differenza di quelle mentali, siano oggettive.

The world may not depend upon consciousness, but images in (not to mention *of*) the world clearly do. [...] An image cannot be seen *as such* without a paradoxical trick of consciousness, an ability to see something as “there” and “not there” at the same time. [...] But if the key to the recognition of real, material images in the world is our curious ability to say “there” and “not there” at the same time, we must then ask why mental images should be seen as any more – or less – mysterious than “real” images. The problem philosophers and ordinary people have with the notion of mental images is that they seem to have a universal basis in real, shared experience (we all dream, visualize, and are capable, in varying degrees, of re-presenting

²⁸ ‘Immaginativo’ non è una bella parola, ma lo preferiamo a ‘immaginale’, visto l'appello di Corbin a non usare quest'ultimo in senso improprio, a rischio d'una sua banalizzazione (cfr. H. CORBIN, *Corpo spirituale e terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, Milano, Adelphi, 1986, p. 23).

²⁹ Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2005².

concrete sensations to ourselves), but we cannot point to them and say
“There – that is a mental image”³⁰.

Di queste argomentazioni due punti sono per noi particolarmente significativi: da una parte, dice Mitchell, le immagini materiali hanno bisogno di essere *riconosciute*: se sono capaci di rappresentare o al limite, come nell’arte astratta, di *presentare* qualcosa, lo sono convenzionalmente, non oggettivamente o naturalmente³¹; dall’altra parte l’esistenza delle immagini mentali non è solo soggettiva, bensì intersoggettiva, e quindi le asserzioni circa la loro natura soggette a verifica. Nonostante ritenesse le rappresentazioni soggettive, già Frege, nel 1892, sottolineava come l’«arte non sarebbe possibile se non vi fosse una certa affinità»³² tra di esse. Ma è solo nel rovesciamento prospettico operato dalla fenomenologia che

³⁰ W.J.T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 17. [«Il mondo può non dipendere dalla coscienza, ma le immagini che compaiono nel mondo (per non parlare delle immagini *del* mondo) senza dubbio ne dipendono. [...] Un’immagine non può essere vista *come tale* senza un paradossale stratagemma della coscienza, una capacità di vedere qualcosa come “là” e “non là” allo stesso tempo. [...] Ma se la chiave del riconoscimento delle immagini reali e materiali che compaiono nel mondo è la nostra curiosa capacità di dire “là” e “non là” allo stesso tempo, allora dobbiamo chiederci perché le immagini mentali dovrebbero essere considerate come qualcosa di più – o meno – misterioso delle immagini “reali”. Il problema dei filosofi e della gente comune con la nozione di immagine mentale è che questa sembra sì avere una base universale nell’esperienza reale e condivisa (ognuno di noi sogna, immagina, ed è capace, in varia misura, di ri-presentarsi sensazioni concrete), ma non possiamo indicarla e dire “Ecco – quella è un’immagine mentale”»]

³¹ Fra l’altro, sia detto di passaggio, non pare che una qualsivoglia convenzione iconografica possa affermarsi o essere riconosciuta in quanto tale senza un soccorso verbale più o meno massiccio.

³² G. FREGE, *Senso e significato*, in ID., *Logica e aritmetica*, Torino, Boringhieri, 1965, p. 382.

l'intersoggettività dell'esperienza diventa un concetto cardine: nelle parole dell'ultimo Husserl, essa è il «nucleo del mondo che deve essere dipanato per via astrattiva», attraverso la «riduzione trascendentale» dell'oggetto in fenomeno³³. A nostra conoscenza, una delle più rigorose applicazioni del metodo fenomenologico allo studio della letteratura è la teoria della risposta estetica elaborata da Wolfgang Iser. Essa sembra voler dare ascolto a quelle parole con cui Jean-Paul Sartre auspicava una ricerca che definisse i rapporti tra la «funzione significante» e la «funzione rappresentante» del segno³⁴.

Vero è che Sartre ha inteso la *fiction* come una mera «attesa del visivo»³⁵, come una configurazione inducente un particolare «atteggiamento della coscienza» che mira all'oggetto più che al concetto; mentre secondo Iser la lettura di un testo finzionale è accompagnata dalla formazione di vere e proprie immagini mentali, costruite in virtù dello schematismo e dell'indeterminatezza di un messaggio verbale che necessita di essere completato. Tuttavia, il concetto di immagine in Iser non è scevro da alcune ambiguità e, a questo riguardo, la distanza tra la sua posizione e quella di Sartre è meno grande di quanto si potrebbe pensare a prima vista. Indubbiamente Iser approfondisce di molto le ricerche del filosofo francese, e con Gilbert Ryle conferisce all'immagine un valore euristico che Sartre le nega. Riassumendo il nucleo teorico che qui interessa, potremmo dire che lo studioso tedesco concepisce il testo

³³ E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, il Saggiatore, 1997, pp. 162 sgg.

³⁴ J.-P. SARTRE, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 2007, p. 132.

³⁵ Ivi, pp. 99, 102.

come una *struttura di potenzialità semantiche* che autorizza una gamma di rappresentazioni per immagini, di realizzazioni individuali e storicamente determinate, la cui giustezza è passibile di verifica intersoggettiva. La molteplicità superficiale di cui parlavamo trova il suo fondamento più profondo in questo potenziale semantico che si trova a metà strada tra il testo e la singola realizzazione del medesimo.

Come l'«oggetto estetico» si differenzia per Bachtin dall'«opera materiale esterna», ovvero dalla «datità sensibile» puramente verbale del supporto³⁶, così per Iser l'opera letteraria è una «realtà complessa», sospesa tra testo e lettore, e l'«espressione scritta continuamente trascende i margini della pagina stampata, allo scopo di portare il destinatario in contatto con realtà non testuali»³⁷. Quest'ultima frase, che evidentemente solleva il problema della rappresentazione, non deve essere travisata: Iser non vuole per nulla affermare che la narrativa è in grado di assicurare un collegamento diretto tra testo e realtà empirica. Quando parla di realtà non-testuale, egli pensa al contenuto immaginativo (il quale da un punto di vista testuale è, come in Sartre, un'attesa strutturata) che accompagna fenomenicamente la lettura e la composizione del senso di un testo di finzione. Tanto è vero che, alcune pagine più avanti, dopo aver riportato la formula di Eco secondo cui il «segno iconico [...]

³⁶ M. BACHTIN, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001³, p. 13.

³⁷ W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 208, 100. Per Iser, l'opera letteraria «ha due poli che possiamo chiamare l'artistico e l'estetico: il polo artistico è il testo dell'autore e l'estetico è la realizzazione compiuta dal lettore. In vista di tale polarità è chiaro che l'opera non può essere identica al testo o alla concretizzazione, ma può essere situata approssimativamente tra i due» (p. 56).

costruisce un modello di relazioni [...] omologo al modello di relazioni percettive che costruiamo nel conoscere e ricordare l'oggetto», Iser sostiene che essa «può essere applicata certamente tanto alla letteratura quanto alla pittura»³⁸ – dove l'equiparazione della letteratura alla pittura è da leggersi sullo sfondo di un libro (*Arte e illusione*) talmente importante per lo studioso, che sembra quasi egli abbia voluto porre le basi di un'iconologia letteraria; così come Gombrich ha voluto fondare con la sua iconologia una linguistica dell'arte³⁹.

Una volta stabilito per mezzo di tale isomorfismo il legame d'un'immagine letteraria, come d'un quadro o d'una illustrazione, con l'esperienza vissuta, non si può negare che il modello di relazioni ipotizzato da una descrizione ha delle specificità che lo distinguono fortemente da quello ipotizzato da un quadro o da un'illustrazione dello stesso soggetto. Una discussione esauriente di tali differenze ci porterebbe troppo lontano, ma l'argomento decisivo pare essere ancora quello sartriano per cui un'immagine mentale non può essere *osservata*. Il che vuol dire che essa non può neppure essere manipolata (avvicinata, toccata, esposta ai raggi X ecc.), né essere esperita oltre il suo «dettaglio iconico»⁴⁰, ossia oltre il *quantum* di forma che il testo

³⁸ Ivi, pp. 113-114.

³⁹ Cfr. ad esempio la conclusione di E. GOMBRICH, *Il cavallo a manico di scopa ovvero le radici della forma artistica*, in ID., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971. Abbiamo detto non a caso la *sua* iconologia, perché l'accezione gombricciana di iconologia è diversa da quella, ad esempio, di Panofski: si veda la ricostruzione di CARLO GINZBURG, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Un problema di metodo*, in ID. *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000³.

⁴⁰ DANIEL ARASSE (*Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996²) ha chiamato «détail iconique» il dettaglio in cui è ancora riconoscibile

medesimo ha reso visualizzabile. Inoltre l'immagine letteraria – anche la descrizione più statica concepibile, a patto che compaia in un'opera narrativa – è un'immagine in movimento costante a causa della natura lineare del medium che la veicola ⁴¹.

Frye ha scritto che uno dei motivi per cui non riusciamo a pensare il simbolismo letterario se non in termini di significato è che «non possediamo una parola la quale indichi il complesso delle immagini *in movimento* in un'opera letteraria»⁴². Può darsi che questa mancanza abbia il suo peso nel generale misconoscimento dei problemi sollevati dall'immagine letteraria, che pure è il fondamento su cui si basano molte strategie ermeneutiche. Ma c'è anche un altro aspetto che non si può sottovalutare: come è possibile esaminare un'immagine letteraria se questa non è direttamente osservabile? Che cosa rimane per l'analisi, al di là del *modo* in cui il testo ne ha strutturato l'attesa? Ogni volta che ritorniamo sull'immagine e tentiamo di descriverla, non troviamo altro che una sintassi di sequenze testuali; in particolare troviamo, per dire così, una certa *modalizzazione* testuale dell'immagine (come appare testualmente?). Sembra dunque che il

una forma. Al di là di esso però, a differenza di quanto non avvenga per l'immagine letteraria, la pittura offre allo sguardo un dettaglio che lo stesso Arasse chiama pitturale. Per una discussione dei limiti concettuali dell'analisi del dettaglio in pittura si veda G. DIDI-HUBERMANN, *op. cit.*, pp. 76-98; per ciò che riguarda la letteratura, si prendano le nostre parole in un senso tutto provvisorio: bisognerà infatti fare i conti con il paradosso dell'esistenza di *immagini aniconiche*.

⁴¹ Nonostante il tempo dell'immagine non debba essere confuso con il tempo della «coscienza d'immagine» (J.-P. SARTRE, *op. cit.*, p. 192), è la credenza nella coerenza (coerenza narrativa o anche solo *progettuale*) della successione d'immagini a conferire all'immagine letteraria uno spessore temporale.

⁴² N. FRYE, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1980⁵, p. 110.

discorso critico non possa appropriarsi dell'immagine, anzi sembra che per affermarsi sia costretto a rinunciarvi. Tuttavia, pur non potendo comprendere l'immagine se non sotto forma di traccia, pur non essendo in grado di salvaguardarla altrimenti che come residuo, *excerptum*, citazione, ciò non vuol dire che il critico debba eliderla del tutto. Allo stesso modo, una ri-lettura non dovrebbe rinunciare completamente alla prima lettura; dovrebbe invece ritrovarla, riconoscerla e, se necessario, dopo averla ritrovata e riconosciuta, negarle ogni valore oggettivo. D'altronde, anche se ne avessimo desiderio, non potremmo liberarci di quell'intuizione senza una decisione deliberata, dato che è sempre nel solco di un tutto precedentemente esperito che ha inizio il lavoro del critico.

4. È evidente che non sarebbe possibile indagare lo spazio letterario, se non si *fosse creduto*, durante la lettura (Iser) o la rimemorazione d'una lettura passata (Sartre), all'illusione referenziale dell'opera. Qui non abbiamo a che fare con un testo considerato nella sua mera «funzione significante», ma con quella capacità di una particolare organizzazione discorsiva di fingere relazioni immaginative di superficie. È ciò che Lotman ha rilevato dove scrive: «anche nei momenti in cui viene messa a nudo la funzione di uno spazio artistico che modella rapporti extraspaziali, esso immancabilmente conserva, *come primo piano della metafora, l'immagine della sua natura fisica*»⁴³. Il «primo piano della metafora» – nei riguardi del quale Lotman mostra una certa insofferenza e di cui

⁴³ J.M. LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in ID., B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 202. Il corsivo è nostro.

cerca di sbarazzarsi – è appunto il suo senso proprio, letterale, è quello che con i formalisti possiamo chiamare livello transitivo dell'espressione figurata; e lo studio dello spazio – da un punto di vista semiotico, fenomenologico, retorico, geografico o altro – è uno degli strumenti per esaminare la complessità superficiale d'una immagine letteraria.

Nel caso del velo nero, lo studio delle relazioni spaziali, che questo intrattiene con gli altri elementi mimetico-rappresentativi del testo, da un lato potrebbe precisare la natura o le condizioni d'inconoscibilità del suo senso allegorico⁴⁴; dall'altro lato potrebbe rendere manifesta una configurazione che si lascia raffrontare con quelle di altre opere, l'affinità con le quali non avremmo potuto altrimenti percepire. Mutando prospettiva critica, un'opera data diventa storicamente significativa in una classe differente d'avvenimenti; ma senza l'ausilio di questa sequenza storica, gli aspetti che la nuova prospettiva prende in esame sarebbero passati quasi inosservati⁴⁵. Come dire che tra un avvenimento e una classe d'avvenimenti s'instaura un movimento

⁴⁴ L'opportunità di indugiare sulla superficie non poteva essere sottovalutata da Ricoeur, il quale invitava a non affrettarsi verso la riduzione all'unità – ammesso e non concesso, aggiungiamo, che in letteratura un senso univoco possa essere posseduto come un'entità a sé, al di là del testo medesimo – ma a seguire il «filo conduttore delle immagini sensoriali, visive, acustiche o altre, o [...] la simbolica dello spazio e del tempo» (P. RICOEUR, *Esistenza e ermeneutica*, in ID., *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 27).

⁴⁵ Lévi-Strauss ha espresso questo concetto in modo molto chiaro: «Gli avvenimenti che sono significativi per un codice non rimangono tali per un altro. Codificati nel sistema della preistoria, gli episodi più famosi della storia moderna cessano di essere pertinenti; tranne forse (ma non è detto) taluni aspetti massicci dell'evoluzione demografica considerata su scala terrestre, l'invenzione della macchina a vapore, quella dell'elettricità e quella dell'energia nucleare» (C. LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Milano, il Saggiatore, 2003, 281-282).

interpretativo circolare. «Un cercle?», scrive Starobinski, «Pourquoi ne pas le reconnaître?»

Un cercle où notre discours explicatif fait retour sur lui-même, un cercle où notre parole est origine et fin, mais n'accède à sa fin qu'après avoir traversé son objet, celui-ci faisant alors fonction de grille (je pense aux structures cristallines déchiffrées par le faisceau de particules ou d'onde)⁴⁶.

Resta tuttavia da definire in che modo lo spazio letterario debba essere concepito. Prendiamo nuovamente in esame alcuni concetti di Lotman. Nonostante le sue teorie restino per noi fondamentali, vi sono degli aspetti nella sua impostazione che è necessario correggere, a rischio di privarci della possibilità di mettere a fuoco l'oggetto della nostra ricerca. Lotman scrive: «[...] lo spazio cessa dunque di coincidere con la totalità degli oggetti che *contiene* in sé, e si trasforma in un *linguaggio astratto* [...]»; «nell'opera letteraria lo spazio letterario è un *continuo in cui si dispongono i personaggi e si svolge l'azione*»; «lo spazio artistico non è però un *ricettacolo* passivo di episodi e personaggi. [...] Il suo linguaggio non è un *recipiente* vuoto, ma una delle componenti del linguaggio comune di quella *lingua universale* in cui si esprimono le opere d'arte»⁴⁷. Queste affermazioni mostrano molto chiaramente come il semiologo reifichi

⁴⁶ J. STAROBINSKI, *Le Progrès de l'interprète*, in ID., *op. cit.*, p. 193. [«Un cerchio? Perché non riconoscerlo? Un cerchio in cui il nostro discorso esplicativo ritorna su se stesso, un cerchio in cui la nostra parola è origine e fine, ma non giunge alla propria fine se non dopo aver attraversato il proprio oggetto, il quale svolge allora funzione di griglia (si pensi alle strutture cristalline decifrate dal fascio di particelle o di onde)»]

⁴⁷ J.M. LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico*, cit., pp. 199, 201, 203. Le sottolineature sono nostre.

lo spazio, ne faccia un universale, un «invariante»⁴⁸, un *primum* in cui l'azione (il tempo) si dispiega, in cui le cose, seppure non passivamente, sono *contenute*. Anche quando, qualche anno più tardi, lo studioso modifica in parte la propria posizione e scrive che lo «spazio è sempre dato all'uomo sotto forma di contenuto concreto»⁴⁹, tale spazio rimane comunque al *fondo* delle forme che assume, un tenore che deve essere liberato dal veicolo. E perciò, con le parole di Aleksandrov, egli si prefigge di fare astrazione da tutte le proprietà degli oggetti, ad esclusione di quelle che sono determinabili da rapporti spaziali⁵⁰. Lo spazio di Lotman sembra così essere il prodotto di un procedimento induttivo; ma per lo studioso si tratta piuttosto di risalire platonicamente all'intima verità delle forme concrete: è la concrezione delle forme a essere una “deduzione”, anzi l'incarnarsi d'una struttura ideale che si tratta di ritrovare. In definitiva, pare che ciò che resta della spazialità dello spazio letterario non sia altro che la spazialità di uno schema mentale.

Ci sarebbe molto da dire su simili presupposti, e di certo con queste poche annotazioni non rendiamo giustizia alla teoria lotmaniana, che è in realtà di gran lunga più sfumata, specialmente quando si confronta con testi particolari. Dobbiamo passare oltre; ma ci sia consentito di aggiungere ancora qualcosa circa la nostra divergenza da Lotman: se ci sembra che lo spazio letterario sia inseparabile dalla forma concreta che assume di volta in volta, è perché lo pensiamo inseparabile dal tempo, sia da un punto di vista storico (per cui non esisterebbe *lo*

⁴⁸ ID., *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, ivi, p. 150.

⁴⁹ ID., *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 273-274.

⁵⁰ Ivi, p. 262.

spazio letterario bensì *tipologie di spazio letterario*) sia, e soprattutto, da un punto di vista intratestuale. E ciò nella misura in cui lo spazio letterario, non potendo fare a meno dell'immagine, e dunque di un particolare atteggiamento del lettore, non è separabile dalla forma narrativa che lo attualizza; e la forma narrativa non può essere priva di una temporalità interna (apparenza di successione⁵¹) con cui il tempo della lettura collide. Inoltre, la narratività di un testo narrativo non è, come vuole Lotman, qualcosa di localizzato in parti narrative (eroe) che si oppongono a parti «a-narrative» (ambiente dell'eroe), ma piuttosto un accordo con il destinatario, una sollecitazione diffusa a comprendere un testo attraverso la rappresentazione del suo senso⁵². Certamente l'azione è uno dei fautori principali, se non il fautore principale di tale invito rivolto dal testo al lettore; già Aristotele (*Rh.* 1411b) – e Lessing più vicino a noi nel suo *Laocoonte* – aveva riconosciuto l'essenza temporale dell'immagine letteraria, sostenendo che per porre davanti agli occhi (*pró ommáton*) bisogna rappresentare oggetti in azione (*hósa energoûnta*). Tuttavia l'azione, una volta stipulato il patto, rimane una possibilità disseminata che attraversa il testo da parte a parte; narratività e a-narratività, in un testo di finzione,

⁵¹ Vedi *supra*, n. 41.

⁵² Ad esempio, in un testo narrativo un catalogo viene interpretato automaticamente – Iser direbbe *passivamente* – come una serie di immagini di cose situate in uno spazio-tempo ipotetico (e ciò anche se il testo dice esplicitamente di considerare un catalogo come un catalogo di parole, perché in tal caso le parole devono apparire anche materialmente, come voce o come scrittura). Ma in un testo non-narrativo esso non è altro che una serie di vocaboli dotati di un'intensione e magari di un'estensione, ma privi di una cronotopicità finzionale.

si lasciano comprendere tutt'al più come *dominanti*⁵³ che lasciano intatto il presupposto rappresentativo.

Per queste ragioni non sembra sia corretto dire che lo «spazio letterario è un continuo in cui si dispongono i personaggi e si svolge l'azione», o che l'eroe si sposta tra spazi «fissi» che gli preesistono; piuttosto l'eroe e le situazioni spazio-temporali di cui fa parte sono concreate, e dal movimento stesso dell'eroe e dall'erranza del punto di vista d'un lettore (implicito) che è tenuto ad accettare il patto narrativo. Su queste basi sarebbe legittimo proporre, per dire così, un approccio *ecologico* allo studio dell'immagine letteraria: lo vedremo più avanti.

5. Ora, parafrasando Bachtin, potremmo dire: affinché esista spazio letterario, il tempo deve acquistare un «carattere sensibilmente concreto», e l'evento deve farsi *immagine*⁵⁴. Non solo tempo e spazio, malgrado la difficoltà quasi insormontabile di pensarli insieme, sono fusi inestricabilmente nell'immagine, ma sono indispensabili alla sua formazione, anzi sono le coordinate stesse del suo concretarsi, e attraversano noi e l'opera nello stesso momento. Abbiamo stabilito sopra in che modo il legame tra contenuto immaginativo ed esperienza debba essere concepito; adesso possiamo renderci conto del fatto che la relazione spazio-temporale è uno dei canali attraverso cui l'opera può portarci altrove, e attraverso cui possiamo trasferire il nostro vissuto negli schemi immaginativi che il testo ci offre. Nelle *Osservazioni conclusive alle Forme del tempo e del cronotopo nel*

⁵³ Cfr. PH. HAMON, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993⁴.

⁵⁴ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit., p. 397.

romanzo, Bachtin ha espresso questo concetto molto chiaramente, e ha chiamato «mondo raffigurante» e «mondo raffigurato» i due momenti vitali dell'organismo dell'opera, tra i quali il cronotopo assicura uno scambio reciproco nella «percezione creativa dell'ascoltatore-lettore»⁵⁵. Non ripeteremo ciò che il lettore può leggere per proprio conto. Osserviamo solo che nel riferimento di Bachtin al «mondo» abbiamo trovato il tipo di spazio che cercavamo, in cui i corpi conservano tutta la loro concretezza iconica.

Ogni volta che ci rappresentiamo un ente (un oggetto, un personaggio nella sua corporeità) che il testo ipotizza dotato di una presenza fisica – sia pure onirica, o invisibile come quella dell'Horla – ce lo raffiguriamo sullo sfondo di un mondo da cui non è mai disgiunto, e che possiamo chiamare il suo *orizzonte immaginativo*. In un certo senso, un ente finzionale non è altro che il luogo in cui un particolare orizzonte immaginativo si concretizza, poiché non potrebbe esistere senza quell'interrelazione significativa di elementi mimetico-rappresentativi di cui fa parte. Tale orizzonte (il termine è mutuato da Husserl) è di natura essenzialmente spazio-temporale: certamente è l'orizzonte di protensioni e ritenzioni che assicura la

⁵⁵ Ivi, pp. 400, 401. Si veda come da un punto di vista molto diverso Doležel giunga a conclusioni in larga misura comparabili: «The actual world participates in the formation of fictional worlds by providing models of its structure»; «thanks to semiotic mediation, an actual reader can “observe” fictional worlds and make them a source of his experience, just as he observes and experientially appropriates the actual world» (L. DOLEŽEL, *Mimesis and Possible Worlds*, in «Poetics Today», IX, 3 [Aspects of Literary Theory], 1988, p. 485). [«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»]

comprensione diacronica del testo; è l'orizzonte propriamente *umano* dell'interazione dell'uomo con la cosa, del suo agire, del suo «coesistere»⁵⁶ con essa; ma è anche l'orizzonte spaziale, in larga misura solo suggerito dal testo, che coincide con la possibilità dell'azione.

A partire da ciò che vediamo in un quadro, scrive Gombrich, qualcosa è suggerito «al di là di ciò che effettivamente mostra»: «Intorno alle forme, vediamo lo “spazio”, ossia, in altre parole, comprendiamo che la realtà evocata dal quadro è a tre dimensioni, che l'uomo raffigurato vi si potrebbe muovere, e che perfino il suo lato nascosto in realtà “c'è”»⁵⁷. Per Gombrich ciò non è stato sempre vero, ma è frutto dell'apprendimento di un'abilità di composizione “illusionistica” e di lettura “rappresentativa” delle immagini le cui radici, in Occidente, sarebbero da ritrovare in quella che lo studioso chiama la «rivoluzione greca». Ma se è vero che l'esistenza dello spazio letterario si fonda sul patto narrativo, evidentemente il problema dell'acquisizione dell'abilità di dare un orizzonte alle forme non si pone neppure. Ed è interessante notare che la spinta all'illusionismo pittorico sarebbe scaturita proprio dalla volontà degli artisti greci di misurarsi con la narrativa, in particolare con la narrazione omerica; e che da allora l'«interazione tra proposito narrativo e realismo pittorico» sarebbe rimasta una costante dell'arte occidentale⁵⁸.

⁵⁶ M. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, pp. 299, *passim*.

⁵⁷ E. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸ E. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, London, Phaidon, 2008, cap. 4.

Abbiamo detto che lo spazio letterario è un modello di relazioni spaziali analogo a quello che costruiamo nel percepire il «mondo-della-vita» (Husserl); dunque lo spazio letterario non è lo spazio omogeneo della geometria, ma è uno spazio discontinuo, fatto di campi di forze, di strutture e di qualità, è uno spazio in sé orientato, è insomma, e anzitutto, un *luogo*. Quando diciamo ‘spazio in sé orientato’, non intendiamo dire che lo spazio è un in-sé, ma che è orientato *ab origine*, perché *ab origine* è sospeso tra soggetto e mondo: esso è sempre già dato. Scrive Heidegger: «*Né lo spazio è nel soggetto, né il mondo è nello spazio. È piuttosto lo spazio a essere “nel” mondo, perché l’essere-nel-mondo, costitutivo dell’Esserci, ha già sempre dischiuso uno spazio*»⁵⁹.

Sulla scia del pensiero del filosofo tedesco, V.N. Toporov si è occupato della rappresentazione – non solo artistica – di questo spazio esistenziale prescientifico, e ha proposto il concetto di «spazio mitopoetico». Non solo artistico perché lo spazio mitopoetico è anche lo spazio dell’abitare e, eminentemente, lo spazio della manifestazione del sacro come fenomeno culturale originario: spazio delle origini e origine dello spazio fanno tutt’uno in Toporov. Lo spazio mitopoetico non è tanto un’entità statica disgiunta dal tempo, quanto un principio dinamico, non una forma formata ma una forma in formazione: esso è descritto come uno spazio-temporale «*dis-piegarsi verso l’esterno*»⁶⁰. Il dispiegamento avverrebbe a partire da un centro, la rivelazione del quale è l’evento che prelude alla fondazione di un «Cosmo». Il centro

⁵⁹ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2006², p. 141.

⁶⁰ V.N. TOPOROV, *Per una semiotica dello spazio*, in «Intersezioni», III, 3, dicembre 1983, pp. 595.

è il luogo – e dunque la cosa⁶¹ – dove il divino si è manifestato, e la manifestazione del divino è intesa, con Heidegger, sia come un «fare-spazio» (*Räumen*) sia come un «accadere»⁶². Poiché per il semiologo sono le cose a essere «originarie», il «qui-ora» di cui spazio e tempo non sono che «proprietà», è ovvio che lo spazio non possa essere disgiunto da esse:

[Lo spazio] non precede le cose che lo occupano, ma, al contrario, viene da esse costituito. Lo spazio mitopoetico è sempre pieno e sempre reale; fuori dalle cose esso non esiste e, di conseguenza, in un certo senso la categoria di spazio non può essere riconosciuta come universale e ubiqua⁶³.

Nonostante Toporov sia stato come Lotman uno dei membri della Scuola di Tartu-Mosca, il suo modello spaziale è antipodico rispetto a quello lotmaniano, e apparentemente opposta è anche l'entità che nel pensiero dei due è maggiormente valorizzata: in Lotman il confine, in Toporov il centro. Difficile negare che la manifestazione d'una potenza deve necessariamente precedere la fondazione del tempio (d'un settore di spazio, d'un tracciato, d'un confine)⁶⁴: lo spazio-tempo deve essere *aperto* per poter essere circoscritto dalle pratiche umane. Ma è anche vero che ogni manifestazione della potenza non può che essere custodita e tramandata sotto forma di una data risposta

⁶¹ «Dovremmo imparare a riconoscere», scrive Heidegger, «che le cose stesse sono i luoghi e non solo appartengono ai luoghi» (M. HEIDEGGER, *L'arte e lo spazio*, Genova, il nuovo melangolo, 2000, p. 33).

⁶² Ivi, p. 27.

⁶³ V.N. TOPOROV, *op. cit.*, p. 592.

⁶⁴ Cfr., tra le innumerevoli opere che si potrebbero citare, il classico G. VAN DER LEEUW, *Fenomenologia della religione*, Torino, Boringhieri, 1960.

culturale, ad esempio in un dato erigere, consacrare, separare ecc. Nella Storia è difficile disgiungere il momento dell'erigere dal dispiegamento di una vicinanza e di una lontananza, dal momento di formazione di una *imago mundi*, e dunque dal tracciamento di quei confini (anche etici, cioè extraspaziali) contro cui preme il Caos. E non è forse vero che, se un centro è il punto di contatto paradossale tra il medesimo e l'assolutamente altro, esso è già di suo conto (in senso verticale, paradigmatico) il legame che unisce e il limite che separa? Per ora basti questo abbozzo un po' sommario.

Non si pensi che la valorizzazione delle cose avvenga a scapito dell'uomo, e si traduca, dal punto di vista critico, in un declassamento del personaggio e del "punto di vista". Per quanto riguarda quest'ultimo non c'è molto da dire, dato che esso è una componente fondamentale dell'orizzonte umano che dicevamo, e dunque dell'apparire delle cose secondo questa o quell'ottica particolare. Del personaggio invece, nella prospettiva critica che abbiamo assunto, non può che interessarci il suo comparire sullo sfondo dell'orizzonte immaginativo. Al pari delle cose, esso viene considerato come un corpo che può fungere da centro organizzatore del mondo in cui è inglobato, e di cui condivide la «stoffa». Le seguenti parole dell'ultimo Merleau-Ponty sono perfettamente adeguate a un'idea di personaggio che, ce lo auguriamo, si preciserà strada facendo:

Visibile e mobile, il mio corpo è annoverabile tra le cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo e la sua coesione è quella di una cosa. Ma poiché vede e si muove, tiene le cose in cerchio intorno a sé, le cose sono un suo annesso o un suo prolungamento, sono incrostate

nella sua carne, fanno parte della sua piena definizione, e il mondo è fatto della medesima stoffa del corpo⁶⁵.

6. Ciò che interessa a questo punto è che una ricerca sulle cose nel fantastico, o sul fantastico in generale, inevitabilmente si trova ad avere a che fare con la sfera del sacro, con certe forme decadute di essa, con un'esperienza profana del mondo da cui il comportamento religioso non è mai completamente escluso. Come ricorda tra gli altri Mircea Eliade, nello spazio profano «intervengono continuamente dei valori che, più o meno, ricordano la non-omogeneità che caratterizza l'esperienza religiosa dello spazio»⁶⁶. Si potrebbe dire che lo stesso avviene nel contesto della cultura occidentale, in risposta al vuoto prodotto dall'arretramento della religione cristiana: si pensi al *sublime* di Burke e di Kant, al *feticismo* marxiano e freudiano, all'*angoscia* e al *perturbante*, allo *sguardo* di Sartre, di Lacan e di altri, all'*aura* benjaminiana ecc. Tutti concetti che sono più o meno in relazione con un sentimento religioso non più convogliato nel solco della tradizione cristiana. Poiché il fantastico è un episodio importante nella storia (letteraria) d'una desacralizzazione che è avvertita in tutta la sua problematicità, è inutile sottolineare quanto tali concetti siano importanti per comprenderlo, e per comprendere la struttura di un mondo finzionale in cui l'invisibile assedia da ogni parte il visibile.

L'intento delle pagine che precedono è stato quello di mostrare in che modo, quando ci si prefigge di studiare la raffigurazione delle cose, e quindi il loro *apparire* in questo o quel testo particolare, esse possano essere descritte criticamente. A nostro avviso questa

⁶⁵ M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 19.

⁶⁶ Cfr. M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001³, p. 21.

descrizione, per essere esaustiva, può essere solo la descrizione dell'orizzonte del mondo (umano e spazio-temporale) sullo sfondo del quale la cosa sempre compare. La cosa è dunque, e in quanto ente finzionale e in quanto attualizzazione di un tema, il luogo di una *mediazione*; ovvero essa è situata nel punto di convergenza di un fascio di relazioni intratestuali e contestuali. Inoltre essa irradia un orizzonte che le è proprio, se è vero che, come scrive Merleau-Ponty nella sua descrizione dello «spazio antropologico», esistono «altrettanti spazi che esperienze spaziali distinte»⁶⁷.

Dato che i testi fantastici hanno fatto uso della raffigurazione degli oggetti in modo estremamente problematico e multiforme, per non dire contraddittorio, non vogliamo semplificare troppo; ma forse a partire dal riconoscimento di particolari orizzonti delle cose, cioè domandandosi che tipo di mondo finzionale è presupposto dalla cosa raffigurata, è possibile seguire la traccia delle migrazioni, delle sopravvivenze, dei mutamenti di un genere (o modo) che molti dichiarano essersi “estinto” a fine Ottocento. Non deve essere trascurata la funzione narrativa che volta per volta le cose raffigurate svolgono; ma si può presumere che tra un dato mondo possibile e i dispositivi narrativi che lo attualizzano debba esservi una rispondenza essenziale. È ciò che vedremo nei prossimi capitoli.

7. Prima di chiudere vorremmo tornare brevemente al racconto di Hawthorne. Non nascondiamo un certo disagio: per quanta cautela si usi, non si riesce a liberarsi della sensazione spiacevole di essere raggirati dal racconto, di dire più di quanto non si vorrebbe e meno di

⁶⁷ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 381.

quanto non si dovrebbe, di cadere inevitabilmente nella rete di un *texte-piège* che narra d'una decifrazione interminabile. Ci limiteremo a qualche breve appunto.

Quella che Pagnini ha chiamato sfera simbolica del velo nero, e che ha «come suo clima dominante il ‘terrore’»⁶⁸, appartiene a ciò che abbiamo definito l'orizzonte umano del velo, e a questo stesso orizzonte appartiene anche la strenua e infruttuosa ricerca di senso del velamento. Questi due comportamenti non sono forse collegati l'uno all'altro? Non è l'incapacità di spiegarsi il gesto di Hooper che lo rende spaventoso, e allo stesso tempo tanto seducente che i forestieri giungono da lontano pur di incontrare il sacerdote? Oppure, semplificando: che rapporto c'è tra l'orizzonte del mondo e l'orizzonte del senso? A prima vista sembra che il volto velato susciti disagio di per sé: con il velo indosso, è come se Hooper non fosse più di questa terra. Egli sembra essere diventato agli occhi di tutti – e anche ai propri che non sopportano la vista degli specchi – un essere sospeso tra un qui e un Altrove: «He had changed himself into something awful», dice una vecchia signora, «only by hiding his face»; e il medico del villaggio rincara: «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»⁶⁹. Tuttavia, un'analisi dettagliata dell'orizzonte immaginativo del velo nero mostrerebbe che nel racconto la dimensione del soprannaturale è solo

⁶⁸ M. PAGNINI, *op. cit.*, p. 194.

⁶⁹ *MBV*, pp. 53, 57. [«Ha fatto di se stesso qualcosa che incute timore, soltanto nascondendo il suo volto»; «Il velo nero, sebbene copra solo il volto del nostro Pastore, getta la propria influenza sopra tutta la sua persona, e lo rende simile a un fantasma dalla testa ai piedi»]

illusoriamente contemplata; e non è un caso che Hooper usi l'aggettivo «preternatural»⁷⁰ (e non «soprannaturale», come si legge nella traduzione di Marco Papi⁷¹) per descrivere l'orrore che osserva nascere attorno a sé; un orrore che, per l'appunto, se ha qualcosa di inumano, non per questo è da considerarsi sovraumano e in qualche modo partecipe del divino. Anzi, 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 uno specchio in cui si riflette una condizione universale⁷².

Francis O. Matthiessen ha scritto che per Hawthorne verità è sinonimo di «verità religiosa»⁷³. Se Matthiessen non sbaglia, cosa di cui non dubitiamo, allora la verità non può essere raggiunta attraverso un incremento di conoscenza; al contrario i tentativi di accrescere il sapere possono solo divaricare la frattura tra materia e spirito, sino a renderla incomponibile. Ebbene, nel racconto la comunità – unanimemente, e anche di questa unanimità il critico dovrebbe rendere

⁷⁰ Ivi, p. 64. [«preternaturale»]

⁷¹ N. HAWTHORNE, *Racconti raccontati due volte*, cit., p. 46.

⁷² Sulla base dell'universalità di «colpe indecifrabili», Borges ha sostenuto, ma a proposito di *Wakefield*, che con Hawthorne «siamo già nel mondo di Herman Melville, nel mondo di Kafka» (J.L. BORGES, *Nathaniel Hawthorne*, in ID., *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1984, p. 964). Pare che il mondo di quest'ultimo non sia molto distante nemmeno da quello di *The Minister's Black Veil*, specialmente se vediamo all'opera in Kafka un'allegoria snaturata, e se siamo d'accordo con Benjamin quando scrive: «[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» (W. BENJAMIN, *Franz Kafka*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995², p. 288).

⁷³ F.O. MATTHIESSEN, *op. cit.*, p. 351 n.

conto – è messa fuori strada: essa vuole vedere nel velo nero un segno che deve essere decifrato, e si dirige verso il senso mostrando le spalle al volto e all'uomo: «Have men avoided me», dice il Reverendo, «and women shown no pity, and children screamed and fled, only for my black veil?»⁷⁴: dove «me» e «black veil», che il tono stesso di questa predica sembra mettere sui piatti di una bilancia, rappresentano la materia di un giudizio che ha coinvolto tutti: donne, uomini, bambini, e la cui sentenza è stata la condanna di un uomo. Hooper, come tanti altri personaggi di Hawthorne, è stato lasciato nella più completa solitudine. Si rifletta sul fatto che l'uomo è reso invisibile ai suoi simili non tanto *dal* velo che ne occulta le sembianze, quanto *con* il velo in quanto tale: qui, come in uno dei passi più oscuri, per non dire il più oscuro, dell'intero racconto⁷⁵, del simbolo viene sottolineato l'aspetto materiale, quasi triviale: esso è un emblema, d'accordo, ma un emblema *materiale*, è un banale pezzo di crespone sospeso davanti a un volto sul quale gli uomini proiettano l'oscurità del proprio cuore. Da questo punto di vista, è il volto e non il senso a incarnare il trascendente, il divino nel suo non-manifestarsi agli occhi degli

⁷⁴ *MBV*, p. 69. [«Gli uomini non mi hanno forse evitato, e le donne hanno forse avuto pietà di me, e forse i bambini non hanno pianto e non sono fuggiti via, solo per il mio velo nero?»]

⁷⁵ Non appena Elisabeth lo ha lasciato solo, «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» (ivi, pp. 63-64). [«Mr. Hooper sorrise al pensiero che solo un emblema materiale lo aveva separato dalla felicità, sebbene gli orrori, che esso adombrava, debbano essere tracciati cupamente tra gli amanti più affezionati»]

uomini⁷⁶; ma proprio a causa dell'evidenza di questa manifestazione mancata, il divino può caricarsi di un'ambiguità conturbante, e assumere anche i tratti originari del *tremendum*. Contrariamente a quanto abbiamo detto all'inizio di questo capitolo, senso e volto non sono affatto equivalenti, perché il volto, a differenza del senso, pur nel suo non-manifestarsi è *presente*. E ciò anche se nessuno riesce a *vederlo* senza vederlo. Ma se il vero va cercato nel volto e non nel senso, e se il volto è misconosciuto in ragione del misconoscimento della materialità del velo, la materialità del segno non dovrebbe forse opporsi alla sua *segnicità*?

Proviamo a domandarci che tipo di oggetto è il velo nero. Nonostante abbia un'assoluta solidità materiale, nonostante sia un oggetto familiare (*heimlich*), per mezzo della sua rifunzionalizzazione (non letteraria, ma letterale) esso ha fatto di un corpo il fantasma di un corpo, e ha dispiegato un orizzonte umano profondamente ambiguo, a metà strada tra immaginario e reale, tra segno e cosa. In ciò esso è simile a quegli oggetti ordinari («a child's shoe», «the doll, seated in her little wicker carriage», «the hobby-horse»⁷⁷) di cui Hawthorne ha scritto nel capitolo introduttivo a *The Scarlet Letter*, e che toccati dalla luce insolita («unusual light») della luna, appaiono «invested with a quality of strangeness and remoteness, though still almost as vividly

⁷⁶ Sarebbe interessante, se ve ne fosse luogo, fare dialogare a questo proposito Hawthorne e Lévinas che, com'è noto, si è occupato a lungo del volto, eminentemente in *Totalité et infini*, ma anche in scritti minori.

⁷⁷ N. HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit., p. 55. [«una scarpa da bambino»; «la bambola, seduta nella sua piccola carrozza di vimini»; «il cavalluccio di legno»]

present as by daylight»⁷⁸. Si ricordino le parole con cui una donna di Milford esternava la propria inquietudine e il proprio stupore di fronte alla metamorfosi di un oggetto banale in qualcosa di straordinario: «How strange, that a simple black veil, such as any woman might wear on her bonnet, should become such a terrible thing on Mr. Hooper's face»: è come se la rifunzionalizzazione, senza ridurre la consistenza dell'oggetto, lo rivelasse sotto una luce nuova, e lo facesse sporgere dai confini oggettuali del suo mero essere-mezzo. Se guardiamo il velo attraverso gli occhi degli abitanti di Milford, alla concretezza si sovrappone alquanto di fantasmatico, attraverso cui il velo è capace di suscitare un turbamento simile a quello che coglie lo scrittore durante il processo creativo. «C'è qualcosa di soprannaturale nella mia riluttanza a cominciare un nuovo lavoro», scrive Hawthorne in una lettera a Fields, «io esito sulla soglia con l'idea che incontrerò sgradevolissimi fantasmi. Vorrei che Dio m'avesse dato la capacità di scrivere libri dove brilli la luce del sole»⁷⁹. In quelle pagine che introducono il racconto delle vicende di Hester Prynne, lo scrittore invoca la calda luce del fuoco, il principio vitale con cui trasformare in esseri di carne e ossa i fantasmi da cui si trova assediato. Nello stesso senso sembra vada letto il riferimento al calore in quel passo della prefazione ai *Twice-Told Tales* da cui abbiamo in precedenza estrapolato alcune espressioni: «even in what purport to be picture of actual life, we have allegory, not always so warmly dressed in its

⁷⁸ *Ibidem*. [«avvolti da un alone di stranezza e lontananza, sebbene siano ancora quasi altrettanto vividamente presenti di quanto non lo siano alla luce del giorno»]

⁷⁹ Cit. in F.O. MATTHIESSEN, *op. cit.*, pp. 326-327.

habiliments of flesh and blood as to be taken into the reader's mind without a shiver»⁸⁰.

In verità l'atteggiamento di Hawthorne è estremamente ambiguo, sia nei confronti dei fantasmi della sua immaginazione sia nei confronti di quegli oggetti quotidiani spiritualizzati («spiritualized») dalla luce lunare. Questi, infatti, nonostante siano della stessa sostanza dei fantasmi («Ghosts might enter here without affrighting us»), acquistano dignità («acquire dignity») proprio nella misura in cui sono sospesi tra reale e immaginario⁸¹. I taccuini di Hawthorne ci informano di come egli ritenesse il paesaggio riflesso in un fiume più reale del reale, e le ombre, proprio perché disincarnate, più vicine all'anima⁸². Non possiamo permetterci di approfondire oltre un problema che pare molto intricato e forse irrisolvibile⁸³: bisognerebbe precisare in che modo Hawthorne intende l'arte, l'esperienza, qual è il suo rapporto con la religione e col trascendente. Ad ogni modo si ha l'impressione che per l'autore vi sia un legame profondo tra il fantasma e un'allegoria che fa rabbrivire, e a cui egli cerca di infondere la concretezza e il calore della realtà senza riuscirci del tutto. Sembra proprio che in *The Minister's Black Veil* la negazione del volto e dell'uomo vada di pari passo con l'affermarsi del senso e

⁸⁰ [«anche in ciò che vuole essere un quadro della vita reale, 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»]

⁸¹ N. HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit., p. 55. [«I fantasmi potrebbero entrare qui senza spaventarci»]

⁸² Cfr. F.O. MATTHIESSEN, *op. cit.*, p. 358.

⁸³ Diciamo irrisolvibile perché qualcuno ha sostenuto che Hawthorne abbia fatto un uso talmente vasto e contraddittorio di simboli ricorrenti, da averne smarrito egli stesso la chiave.

del fantasma, e che la segnicità del velo si opponga alla sua materialità pur senza cancellarla. Se il velo nero è sospeso tra illusione referenziale e rimando allegorico, tra un essere-cosa e un essere-segno che pur coesistendo si combattono, allora si potrebbe dire che esso è sì una cosa diurna, ma una cosa diurna infestata dal fantasma dell'allegoria che in essa *sopravvive*. Ovvero, per dirla con Giorgio Agamben, anche il velo nero potrebbe essere considerato, insieme alle «creature fantastiche di Hoffmann e Poe, agli oggetti animati e alle caricature di Grandville e di Tenniel, [...] al rocchetto Odradek nel racconto di Kafka», come un «*Nachleben* della forma emblematica»⁸⁴. La forma emblematica, che il filosofo vede sopravvivere nelle immagini del fantastico, accennerebbe ai limiti del linguaggio e dell'umano, a ciò che Agamben chiama con Lacan la «barriera resistente alla significazione»⁸⁵. Ed è suggestivo pensare che tale barriera abbia preso *corpo*, trasfigurandosi, nell'immagine enigmatica del velo nero.

⁸⁴ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006³, p. 171.

⁸⁵ Ivi, *passim*.

L'ORIZZONTE DEL FANTASTICO

1. Nell'anno accademico 1980-1981 Luciano Anceschi tenne il suo ultimo corso universitario. L'argomento di questo corso, il professore non si stanca di ripeterlo ai propri studenti, è una «*domanda su una domanda*»¹: ci si interroga sul quesito: che cos'è la poesia? Tale quesito, scrive Anceschi, nasconde la propria natura proteiforme e plurivoca dietro un'apparente semplicità logica e sintattica. Si tratta di una natura «inquietante», che può essere svelata risalendo il normale corso dei pensieri, cioè osservando il modo in cui la domanda reagisce a questa o quella risposta particolare (la risposta del filosofo, la risposta dello scienziato, la risposta del poeta).

Anceschi mostra come la domanda venga implicitamente riformulata da chi risponde: i poeti si chiedono in realtà: come si fa la poesia²? La pronuncia dei filosofi sistematici è la seguente: qual è il posto della poesia nel sistema delle arti? oppure: qual è il posto dell'arte nel sistema filosofico? e simili. Per quanto riguarda gli scienziati – i quali non accettano «né le *risposte dei filosofi*

¹ L. ANCESCHI, *Che cosa è la poesia?*, Bologna, CLUEB, 1998, *passim*.

² Sorvoliamo sul fatto che questo modo di rispondere alla domanda sull'essenza della poesia, che Anceschi chiama «pragmatico», è ulteriormente suddiviso nei sottoinsiemi precettistico, normativo e idealizzante (Ivi, pp. 117 sgg.).

(considerate astratte e non verificabili) né *quelle dei poeti* (considerate troppo legate alla soggettività di un'esperienza particolare)» (p. 142) – la maniera in cui gli scienziati riformulano il quesito varia in funzione della disciplina di riferimento. Quando Jakobson si interroga sull'essenza della poesia, dice Anceschi, in verità si sta chiedendo che cosa trasformi un messaggio verbale in una poesia.

La domanda di partenza «sembra richiedere una risposta di essenza, di universalità e di necessità, e in questo senso di significato» (p. 62); invece, le risposte possibili «sono molteplici, parziali, non fungibili tra loro, e, più in generale, incapaci di risolvere i significati diversi e complessi, e di ridurre quella molteplicità ad una unità che si mostri veramente comprensiva» (pp. 174-175). Nella misura in cui è sviluppata correttamente, ciascuna definizione possiede una legittimità interna. Tuttavia, Anceschi ritiene che una sola risposta, per quanto frutto di un ragionamento rigoroso, non sia in grado di esaurire la complessità della poesia; e che perciò la correttezza di una teoria sia proporzionale alla sua capacità di mantenersi aperta all'enigmaticità e al perpetuo divenire del suo oggetto. Per il filosofo, comprendere la poesia vuol dire, parafrasando l'Adorno della *Teoria estetica*, «capire nel senso più alto, cioè risolvere il carattere enigmatico della poesia in maniera da conservarlo contemporaneamente» (p. 92). Proporre una nuova definizione della poesia sarebbe un'operazione sterile, perché una nuova definizione avrebbe come unico risultato quello di accrescere il «caos» delle definizioni: un caos che Anceschi non è disposto a ospitare nel proprio pensiero.

Per giungere a questo doppio risultato, il filosofo si prefigge di non considerare la poesia come un'«entità metafisica» o come un

«momento dello spirito», ma di guardare al modo in cui essa «si è venuta configurando nella sua processuale realtà» (p. 167). La realtà storica, «processuale» della poesia è una realtà molteplice, perché molteplici sono i significati che possono esserle attribuiti, a seconda della «funzione» assolta dai discorsi che ne parlano – ovvero a seconda del fine verso cui tali discorsi (la linguistica strutturale, la filosofia idealistica, la psicoanalisi ecc.) sono orientati. I significati assegnati alla poesia (anche possibili, vale a dire ancora da formulare) sono in conflitto tra loro, in ragione della differente organizzazione interna dei discorsi di cui sono espressione.

I discorsi, spiega Anceschi servendosi di un diagramma, seguono tragitti «unilineari» e paralleli, si dispongono in «fasce» che sono dotate del medesimo grado gerarchico, e che possono essere ordinate solo cronologicamente. Ma le «fasce» trascolorano insensibilmente l'una nell'altra, perché tra di esse si istituiscono «infiniti intrecci di relazioni» (p. 168). Il campo costituito dalla giustapposizione delle fasce, all'interno del quale passano gli intrecci che le collegano l'una all'altra, è il campo della «*nuova fenomenologia critica*», la quale «può anche essere intesa come una forma di *relazionismo* (non relativismo)» (*ibidem*). Trattandosi di un campo aperto e in continuo divenire, esso non può rientrare in un sistema: un sistema, fosse anche il sistema dei sistemi, implica per definizione una qualche forma di unità e finitezza. A questo campo si accorda invece l'idea di «sistematicità»:

Quando parliamo di sistematicità l'idea di apertura, di tensione aperta si presenta subito a noi. Parliamo, infatti, di un tipo di sapere che tiene conto del riconoscimento che le analisi particolari ci danno circa la complessità e la molteplicità delle direzioni di conoscenza da cui uno

stesso campo viene aggredito. In un senso non solo cronologico, la sistematicità viene *dopo* i sistemi, dopo averne constatato la parzialità, la forza riduttiva, la conflittualità, la deperibilità (p. 169).

In un certo senso, pare che Anceschi non voglia rinunciare all'idea di sistema: la «sistematicità» è in fondo un impulso, una tensione al sistema, e quest'ultimo ha l'aria di essere concepito come una sorta di imperativo filosofico: la fenomenologia descritta in *Che cosa è la poesia?* attende con impegno all'edificazione di un metasapere, nonostante Anceschi sappia che tale costruzione è infinita, e che deve essere indefinitamente proseguita, disfatta e ricominciata per poter accogliere il divenire. In merito a ciò, il filosofo sente di avere molto da imparare dalle dichiarazioni dei poeti, e più volte richiama l'attenzione del proprio uditorio sulla scelta di avere dato loro la parola, scelta che giudica felice e opportuna.

Certo, anche le opinioni dei poeti sono «*sistematiche, unilineari, assolute*»; si tratta anzi di opinioni personali, poiché, in ultima analisi, hanno valore solo per chi le esprime. Ma l'assertività dei giudizi dei poeti da un lato è giustificata dall'orientamento pragmatico di quelle dichiarazioni, dal fatto che il poeta, dovendo agire, dovendo “fare” poesia, non può che operare *una* scelta; dall'altro lato la poesia moderna, soprattutto da Baudelaire in poi, ha saputo farsi critica di se stessa, e trasformare la propria morte apparente nell'occasione di una rinascita³.

³ C'è una certa affinità, nonostante la disuguaglianza di tono e d'intenti, tra quanto si legge su tali argomenti in *Che cosa è la poesia?* e le parole del BLANCHOT del *Libro a venire* (Torino, Einaudi, 1969, pp. 197-203).

Non si sbaglia se si legge, nelle parole con cui Anceschi descrive l'autocoscienza della poesia moderna, un'esortazione rivolta alla filosofia affinché ripensi se stessa: come la poesia, la filosofia è per Anceschi la risposta necessaria a un bisogno umano; è un'irrinunciabile metanarrazione che deve sopravvivere, attraverso l'autoriflessione e l'antidogmatismo, alla crisi che l'ha investita, e che ha provocato la «distruzione di tutti i sistemi» (p. 169). Se ciò è vero, allora vi è un implicito riferimento alla filosofia anche nella volontà di Anceschi di confutare i «decreti ripetuti da un secolo della morte della poesia» (p. 30); e tale volontà è uno dei moventi più profondi – per non dire il movente più profondo – di *Che cosa è la poesia?*.

Solo un pensiero esterno e assolutizzante, dice il filosofo, può pronunciarsi per la morte dell'arte⁴: se non fosse esterno non gli sarebbe preclusa la via dell'autoriflessione; se non fosse assolutizzante, cioè sistema, potrebbe rimanere aperto al divenire. «La “riduzione a livello unilineare” dell'idealismo, come “l'indifferenza scientifica” dello strutturalismo, e la dogmatica insensibilità e il rifiuto

⁴ Se si può parlare di morte dell'arte è anche perché, forse Blumenberg sarebbe d'accordo, in campo artistico è dominante una metaforica proveniente dalla biologia che pare del tutto fuori luogo, e che genera non pochi abbagli. È difficile, se non impossibile, cambiare un'abitudine inveterata, ma certamente G. KUBLER ha ragione quando sostiene che bisognerebbe rinunciare al «modello biologico», in virtù del quale si parla senza esitazione della «nascita di un'arte», della «vita di uno stile» e della «morte di una scuola». «Forse un sistema di metafore derivato dalla fisica si sarebbe adattato al trattamento della materia artistica assai meglio delle prevalenti metafore biologiche: specialmente se in arte abbiamo a che fare con la trasmissione di una qualche forma di energia, con impulsi, centri generatori e stazioni di rinvio, con aumenti e perdite nella transizione, con resistenze e trasformatori di circuito. In breve, il linguaggio dell'elettrodinamica ci sarebbe probabilmente convenuto meglio di quello della botanica» (*La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 11, 16).

di altre schematiche procedure mostrano i loro limiti proprio quando vengono a contatto con [...] movimenti che non riescono a riconoscere» (p. 67). Dove “riconoscere” va letto “comprendere”, e nell’inettitudine a comprendere, a contenere, va letta l’inettitudine a *comprendere* «nel senso più alto». Donde la necessità di esercitare un’*epoché*, che in Anceschi sembra non tanto sospendere il giudizio in generale (o sospenderlo in senso lato), quanto sospendere sia l’adesione sia l’animosità polemica nei confronti dei giudizi che non riconoscono la propria parzialità e il proprio carattere d’opinione.

Diciamo fenomenologia della poesia il rilievo di tutte le relazioni che riguardano la poesia. [...] La definizione [della poesia] è, alla fine, il rilievo di tutte queste relazioni, o la tensione verso questo ambizioso traguardo, la globalità della ricerca in tutte le sue angolature, particolarità, minime giunture. Le definizioni dogmatiche e assolutizzanti sono caratterizzate da una sorta di “interruzione di relazione”. Tale interruzione ha una sua necessità che va riconosciuta, accettata, compresa, ma si fa motivo di parzialità; d’altra parte, tutte le definizioni particolari sono momenti interni di un lungo discorso globale (p. 69).

2. Il principio «igienico» adottato da Anceschi andrebbe applicato anche al fantastico, quantunque chiedersi che cos’è il fantastico non sia certo come domandarsi che cos’è la poesia. I problemi teorici sollevati da tale interrogativo sono molto differenti da quelli discussi dal filosofo, eppure gli accorgimenti metodologici che abbiamo riassunto paiono del tutto appropriati al nostro argomento, perfino necessari. Ovvio, fra l’altro, il riferimento a Todorov, il quale nell’opera più influente mai pubblicata sulla narrativa fantastica (*Introduction à la littérature fantastique*) ha sostenuto che essa è scomparsa alla fine del XIX secolo. Vedremo come tale idea, che

Todorov ritiene valida in assoluto, derivi anche dal fatto che la sua teoria, a monte dello strutturalismo, possiede una limitatezza geografico-culturale che lo studioso non è disposto ad ammettere⁵.

Comunque sia, dobbiamo evitare di rimanere irretiti in una teoria assolutizzante, che non riconosca la parzialità delle proprie asserzioni, e che abbia tranciato (o che *creda* di aver tranciato) i legami con la storia dell'oggetto per cui è stata concepita. Si dovrebbe ugualmente evitare, giusta i rilievi di Anceschi, di «interrompere la relazione» tra le teorie del fantastico letterario; ma ciò è consentito solo nei limiti che ci sono imposti dall'esigenza di avere un concetto di fantastico sufficientemente definito, cosicché possa essere maneggiato con facilità. All'interno del campo di relazioni che collegano le teorie del fantastico, dobbiamo cercare di individuare una specie di massimo comune denominatore, un'area in cui le direttrici relazionali sono più fittamente intrecciate.

Non potrebbe sfuggire a un esame attento che il proposito di avere un concetto relativamente determinato di fantastico è in contraddizione con quello di non «interrompere la relazione». In verità, contraddizione ci sarebbe, nel caso in cui non ritenessimo che la narrativa fantastica abbia *effettivamente* un'origine storica. A nostro avviso, la principale differenza tra l'oggetto "poesia" e l'oggetto "fantastico" risiede in questo: pensiamo, o forse ipotizziamo *a priori*, in modo assiomatico, che il fantastico sia anzitutto una *classe di eventi letterari*, un genere o un modo che ha un'origine osservabile.

Bisognerebbe guardarsi dal considerare tale genere come un'astratta categoria critico-letteraria, elaborata da studiosi più o meno

⁵ Vedi *infra*, § 7.

contemporanei, al fine di segnalare delle affinità tra testi inconsapevoli delle forze che mobilitano. Furono gli stessi autori ottocenteschi, insieme a intellettuali e critici dell'epoca, a elaborare una prima teoria del fantastico, a individuare una rudimentale struttura di genere. Una struttura che ha potuto essere *riconosciuta* anche in testi che non erano stati concepiti esplicitamente con l'idea di attualizzarla.

Poiché i primi codificatori del fantastico furono quasi tutti francesi, non è errato dire che il genere in quanto tale è comparso in Francia, a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del XIX secolo. È per questo che, nell'ambito degli studi letterari e più generalmente negli studi di estetica⁶, vi è una certa accezione del termine "fantastico", la quale per lungo tempo ha avuto corso solo in Francia, e che si è diffusa all'estero per effetto della straordinaria diffusione dell'*Introduction* di Todorov e del dibattito da essa originato⁷. È proprio in virtù di tale concretezza storica che è possibile isolare uno spazio concettuale più

⁶ Stiamo pensando in particolare al fantastico musicale di M. GUIOMAR (*Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1967), al fantastico cinematografico di M. LACLOS (*Le Fantastique au cinéma*, Paris, Pauvert, 1958) e all'arte fantastica di R. CAILLOIS (*Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965). Sebbene il senso attribuito al termine "fantastico", a seconda dell'ambito artistico di riferimento, non sia del tutto omogeneo, è visibile alle spalle di tali testi un comune territorio concettuale. Esso ha origini lontane, perché rimanda, da ultimo, alle riflessioni ottocentesche sul fantastico letterario.

⁷ In verità vi è un'importante occorrenza russa: la *Prefazione* di SOLOV'EV a *Uppyr'* di A.K. Tolstoj (la si può leggere in traduzione italiana in A.K. TOLSTOJ, *Il Vampiro*, Pordenone, Studio Tesi, 1986). La prefazione è del 1899, ed è difficile pensare che si tratti di un caso isolato. Purtroppo non siamo stati in grado di venire in possesso di molte informazioni circa la storia del fantastico (come categoria critico-letteraria) in Russia. Alcune notizie possono essere tratte dal prezioso libro di CH.E. PASSAGE, *The Russian Hoffmannists*, The Hague, Mouton & Co., 1963.

ridotto, all'interno del campo composto da «tutte le relazioni che riguardano» il fantastico, senza che tale gesto sia il segno di una chiusura arbitraria.

Il processo di attribuzione di un testo a una classe – vi si è accennato nel capitolo precedente, sottolineandone l'inevitabile circolarità – può essere concepito come un processo che porta al riconoscimento del convergere di una serie di decisioni maturate durante la lettura: decisioni che paiono ai nostri occhi dispersi in una *Gestalt* simile a quella che è stata riconosciuta in altri testi. Alcune decisioni diventano più significative di altre – le quali vanno in direzioni diverse e che possono tendere, con varia chiarezza, a unirsi in altre *Gestalten* – proprio nella misura in cui le vediamo convergere; e tale convergenza è tanto più evidente quanto più siamo convinti di averla contemplata altrove⁸. Infatti, quando siamo indecisi sul significato di un singolo tratto ambiguo, cerchiamo di correggere l'ambiguità, o scegliamo di non doverla correggere, servendoci di decisioni supplementari, che sembrano indicare la direzione da prendere (anatra o coniglio?). Osservare la *Gestalt* del fantastico nella sua realtà processuale equivale a poterla osservare, per dire così, dall'esterno, senza partecipare alla sua chiusura, e anzi mostrando di tale chiusura il carattere contingente: in poche parole equivale a storicizzare la critica del fantastico. Da ciò non risulta affatto che, seguendo un tale indirizzo metodologico, sia dato sottrarsi alla circolarità, significa solo non negarne l'esistenza.

⁸ Forse è anche per questa ragione che, come ha scritto Eliot nel celebre *Tradizione e talento individuale*, quando compare una «nuova (veramente nuova) opera d'arte», «tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte trovano un nuovo equilibrio» (T.H.S. ELIOT, *Il bosco sacro*, Milano, Bompiani, 2010³, p. 70).

Abbiamo detto che il nostro studio ci impone di partire da una definizione preliminare del fantastico, da una sintesi, da una *Gestalt*, e che bisogna fare in modo che tale *Gestalt* tragga la propria legittimità da contenuti storici. L'opportunità di una simile procedura risponde anche a un motivo contingente: poiché dobbiamo cercare di capire che cosa intendono gli autori italiani quando pronunciano la parola "fantastico" – per esempio che cosa intende Giovanni Papini in una delle prefazioni al *Tragico quotidiano* – è necessario abbozzare un quadro della situazione ottocentesca, facendosi influenzare il meno possibile dalle teorie contemporanee. Per fare ciò bisogna guardare ad altre letterature, visto che ad eccezione di un ridotto numero di testi ottocenteschi, per lo più modesti, Papini e compagni non trovavano esempi in patria. In particolare bisogna guardare alla Francia, perché la Francia è il tramite attraverso cui, inizialmente, la nostra letteratura è venuta in contatto con quella tipologia narrativa⁹.

Una prova di ciò è rappresentata dal fatto che la traduzione dell'opera di Edgar Allan Poe – uno dei modelli principali del nostro fantastico delle origini – fu sempre compiuta nell'Ottocento a partire dalla versione di Baudelaire¹⁰. Inoltre, la raccolta delle prime novelle italiane ispirate a quella letteratura è intitolata *Racconti fantastici*

⁹ La mediazione francese è importante anche nella storia della diffusione del fantastico in Russia. Quantunque, come scrive PASSAGE (*op. cit.*), la Francia non sia stato l'unico canale attraverso cui i Russi sono venuti in contatto con Hoffmann, Puškin possedeva le opere complete del Prussiano in traduzione francese, e la cronologia della formidabile voga hoffmanniana in quel Paese, nonostante alcuni *décalages*, è sovrapponibile in modo piuttosto sorprendente a quella francese ricostruita da P.-G. CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.

¹⁰ Cfr. S. ROSSI, *E.A. Poe e la Scapigliatura lombarda*, in «Studi Americani», 5, 1959, pp. 119-139.

(1869): la scelta di Tarchetti oggi pare scontata, ma non è per nulla ovvia né priva di significato: il sintagma “racconto fantastico” (*conte fantastique*) era usato nell’Ottocento solo in Francia e in Russia, e gli scapigliati non sapevano granché della letteratura russa.

Prima di iniziare tale ricostruzione, dobbiamo assolvere con cura quel compito che uno studioso del fantastico (stavamo per dire purtroppo) non può trascurare, e che consiste nel «dichiarare ogni volta le proprie intenzioni e i propri ambiti di discorso e definire i termini che si usano»¹¹. In effetti è necessario procedere con molta cautela, soprattutto perché non si può contare su una terminologia condivisa. Per di più, l’idea che esista un fantastico italiano del Novecento incontra la perplessità di molti critici – perplessità alle cui ragioni, peraltro, non siamo per nulla sordi.

Qualcuno preferirebbe che si parlasse, caso per caso, di realismo magico, di surrealismo, di metafisica, e potrebbe argomentare validamente la propria preferenza. Guglielmi e Contini, ad esempio, evitano con cura di far uso della categoria del fantastico¹². Altri, seguaci della teoria dell’*hésitation*, potrebbero affermare la pressoché completa inesistenza di un fantastico italiano. Lo stesso potrebbe fare chi, pur essendo critico nei confronti di Todorov, non manchi di essere d’accordo con lui sul fatto che esiste un *corpus* di testi che, *sulla base*

¹¹ R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 11. Si veda anche S. LAZZARIN, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008, p. 21.

¹² Il riferimento va a G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento. Umorismo Metafisica Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986; G. CONTINI (a cura di), *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, Torino, Einaudi, 1988. Si ricordi che la prima edizione dell’antologia continiana, in lingua francese, è del 1946.

di una motivazione formale e non meramente contenutistica, deve essere separato tanto dalle opere “realistiche” quanto dalla fiaba, dal romanzo cavalleresco, dal gotico, dall’*horror*, dalla fantascienza, dal surrealista, dal metafisico ecc. Tra costoro potremmo citare, per limitarci ai nomi più noti, 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 pre-todoroviana, potremmo citare i francesi Vax, Castex e Caillois – i quali, come detto, si riallacciano a un’antica tradizione nazionale¹³.

¹³ Alcuni degli autori citati hanno scritto più di un’opera sul fantastico; nel qual caso ci limitiamo, con poche eccezioni, a segnalare il contributo principale di ciascuno: I. BESSIÈRE, *Le Récit fantastique. La poétique de l’incertain*, Paris, Larousse, 1974; R. JACKSON, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986; J. BELLEMIN-NOËL, *Des Formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, in «Littérature», 2, 1971, pp. 103-118; ID., *Notes sur le fantastiques (textes de Théophile Gautier)*, in «Littérature», 8, 1972, pp. 3-23; E.S. RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1976; CH. BROOKE-ROSE, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; R. CAMPRA, *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, in «Strumenti critici», 45, 1981, pp. 199-231; ID., *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000; J. FINNÉ, *La Littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1980; di I. CALVINO si vedano soprattutto gli scritti sul fantastico raccolti in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002; R. CESERANI, L. LUGNANI, G. GOGGI, C. BENEDETTI, E. SCARANO, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983; R. CESERANI, *Il fantastico*, cit.; L. VAX, *La Séduction de l’étrange. Etude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1965; P.-G., CASTEX, *op. cit.*; R. CAILLOIS, *De la féerie à la science-fiction*, in *Obliques. Précédé de Images, images...*, Paris, Gallimard, 1987; ID., *Au Cœur du fantastique*, cit. Per quanto riguarda i contributi teorici sul Novecento italiano, che usano la categoria del fantastico nel senso suddetto o che in un modo o nell’altro ne saggiano la resistenza, segnaliamo alcune monografie in cui compaiono riflessioni teoriche d’ordine

C'è viceversa una «tendenza inclusiva», secondo Ceserani nettamente predominante, che «tende ad allargare, talvolta in misura amplissima, il campo di azione del fantastico e a estenderlo senza limiti storici a un intero settore della produzione letteraria»¹⁴. Questo settore comprende praticamente tutte le tipologie narrative che abbiamo citato poc'anzi, le quali vengono raggruppate in ragione della loro collettiva opposizione alla letteratura “realistica”. Ovviamente, se adottassimo un simile punto di vista, non avremmo difficoltà a inserire nel novero delle opere fantastiche i testi di Landolfi o di Vigolo, insieme a quelle di Perrault, di Ariosto e di Stanisław Lem¹⁵.

generale: S. BELLOTTO, *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003; F. AMIGONI, *Fantasma del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004; S. LAZZARIN, *L'Ombre et la forme. Du fantastique italien au XXe siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004; A.M. MANGINI, *Letteratura come anamorfosi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bologna, BUP, 2007.

¹⁴ R. CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 8.

¹⁵ Tra i libri che più intelligentemente sostengono la causa dell'“inclusivismo”, vi è R. BOZZETTO, A. HUFTIER, *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, PUV, 2004. Un buon libro, che riesce però piuttosto malagevolmente a situarsi a metà strada tra la tendenza esclusiva e quella inclusiva, incorrendo in non poche contraddizioni, è quello di J. FABRE, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992. Si può rilevare 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 ecc.) o in rapporto all'effetto suscitato (storie di paura, dell'orrore ecc.). Così accade, ad esempio, nel paradigmatico H.P.H. LOVECRAFT, *L'orrore soprannaturale nella letteratura*, Milano, Sugarco, 1994. Una menzione a parte meritano le interessantissime, seppur sporadiche, considerazioni di D. SUVIN (*Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985): considerazioni attraverso cui il fantastico appare in una prospettiva inusitata, laterale, vivificante, e che andrebbero discusse nel dettaglio.

Infine, qualcuno ha proposto di mettere su un binario morto la distinzione tra letteratura realistica e letteratura fantastica. Tale tesi è stata sostenuta principalmente da Borges, con parole che sono rimaste celebri: egli ha scritto che «toda literatura es esencialmente fantástica» e che «la idea de una literatura realista es falsa», poiché il lettore sa che ciò che sta leggendo «es una ficción»¹⁶. Qui “fantastico” non pare indicare un’astratta categoria estetica o individuare un *corpus* di testi, bensì essere sinonimo di “immaginario”. La posizione di Borges non è inattaccabile, come per lo più si è portati a pensare: sarebbe possibile decostruirla, mostrare entro quali limiti è valida, quale idea di letteratura presuppone. Non è quello che ci proponiamo di fare, ma si rifletta su una questione che quelle parole sollevano, e che nell’ambito del nostro discorso è d’importanza vitale.

Dire che tutta la letteratura è immaginaria non significa che si debba rinunciare a reperire delle *difformità di livello ontologico* nella rappresentazione degli enti finzionali; significa solo che non bisogna intendere ingenuamente il legame del testo con la realtà non-testuale. In linea di principio, è giusto dire che, quando un personaggio sogna, il sogno è immaginario proprio come il personaggio che sta sognando; oppure che, in una narrazione a cornice, chi racconta è immaginario come colui del quale racconta. Se il sogno o il racconto nel racconto vengono estrapolati dal loro contesto, si può anche non sospettare che facciano parte di una composizione più ampia. Ma quando il lettore

¹⁶ J.L. BORGES, O. FERRARI, *En diálogo*, México D.F.-Madrid-Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, vol. I, p. 160. Questa idea, che Borges ha espresso anche altrove (vedi *infra*, n. 22), ha trovato eco anche in Italia, specialmente in GIORGIO MANGANELLI, *Letteratura fantastica*, in ID., *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985. [«tutta la letteratura è essenzialmente fantastica»; «l’idea di una letteratura realistica è falsa»; «è una finzione»]

cede all'illusione referenziale di un testo in cui un personaggio sogna o racconta, i rapporti immaginativi tra il sogno e il sognatore, tra il raccontato e il raccontante, implicano una difformità tra i due mondi; implicano cioè che il mondo rappresentato si suddivida in orizzonti immaginativi distinti.

Ogni lettore costruisce il senso di ciò che legge anche in base al fatto che gli enti finzionali di un sogno non hanno, nel mondo rappresentato come nel mondo rappresentante, il medesimo statuto ontologico del personaggio che dorme o degli enti finzionali che circondano quest'ultimo mentre dorme. Si badi bene, non stiamo dicendo che non possa avvenire diversamente, ma solo che esiste una convenzione di lettura in virtù della quale ciò accade, altrimenti non esisterebbero dei testi che la infrangono.

In altre parole, è vero che le immagini mentali, che si sviluppano nel corso della lettura di un testo finzionale, a rigore non hanno dei corrispondenti reali, perché fungono da *come se* dei *realia*, anche quando si richiamano esplicitamente ai *realia*. Così come è vero che tali immagini non potrebbero esistere senza il nostro vissuto, e dunque senza l'esperienza che abbiamo dei *realia*, anche quando non hanno niente a che fare con i *realia*. Però un ente finzionale, oltre a essere un oggetto immaginario, possiede anche un contenuto immaginativo verificabile intersoggettivamente, possiede cioè una struttura che indirizza i contenuti dell'immaginazione individuale a disporsi in un certo modo e non in un altro, quantunque rimangano ampi margini di libertà per le realizzazioni soggettive.

Si è già parlato di questi argomenti, e tra le altre cose si è detto che ogni ente finzionale si compone di una parte verbale e di una parte

non-verbale (iconica, cenestesica ecc.), e che il suo contenuto non-verbale corrisponde alla concrezione di un determinato orizzonte immaginativo. È proprio sulla base di considerazioni riguardanti tale orizzonte che si può decidere della eventuale difformità di livello ontologico di due enti finzionali – nel caso in cui il mondo rappresentato preveda che tale difformità possa effettivamente darsi.

Secondo questo modo di vedere, non è la “realtà” del referente che decide della “realtà” di un ente finzionale nel mondo rappresentato, bensì l’apparire di tale ente secondo una certa modalizzazione testuale, in tal caso veridittiva: esistono dei *come se* (che sono dati come) *reali* (un barometro o anche un drago) e dei *come se* (che sono dati come) *immaginari, apparenti, irreali* (gli enti di un sogno, di un racconto nel racconto, della paradossale *Storia vera* di Luciano). Esistono anche dei *come se* che rimangono *sospesi* tra l’immaginario e il reale (si pensi all’interno della *Casa disabitata* di Hoffmann) e dei *come se* sospesi tra l’immaginativo e il verbale. Casi particolarmente eloquenti di immagini sospese tra immaginativo e verbale sono i *come se inimmaginabili* (per esempio il «disco con un solo lato» di Borges) e i *come se aniconici* (il «nemico» nella *Tana* di Kafka, l’insetto della *Metamorfosi*¹⁷; oppure il «porrovio» e le altre «parole-viticci» di Landolfi).

¹⁷ Il termine tedesco usato da Kafka per designare l’insetto è *Ungeziefer*. Come ha mostrato BARNABA MAJ, esso «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» (Das Un-heimliche. *Il fantastico nella letteratura tedesca*, in M. FARNETTI [a cura di], *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 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.

Anche il velo nero di Hooper è una di queste immagini sospese, che funzionano come una sorta di *en abîme* testuale dell'immagine in generale. Si tratta infatti di immagini che indicano l'immagine, che ne mettono in mostra l'ambiguità, e che tentano di forzarne i limiti, perché suggeriscono che qualcosa di invisibile le oltrepassa. Un'immagine sospesa è, in un certo senso, la raffigurazione di quell'essere «tra-due» che contraddistingue complessivamente l'immagine nell'ontologia occidentale, e che si inaugura con il concetto platonico di *méthexis*¹⁸. Si prestano assai bene a descrivere le immagini sospese le parole con cui Agamben, riprendendo Melandri, sintetizza il concetto benjaminiano di «immagine dialettica»: nell'immagine dialettica «i due termini non sono né rimossi né composti in unità, bensì mantenuti in una coesistenza immobile e carica di tensioni».

L'immagine dialettica è, cioè, un'oscillazione irrisolta tra un'estraneazione e un nuovo evento di senso. [...] Per Benjamin, l'essenziale non è il movimento che, attraverso la mediazione, conduce alla *Aufhebung* della contraddizione, ma il momento dell'arresto, dello *stallo*, in cui il medio è esposto come una zona di indifferenza – come tale, necessariamente ambigua – fra i due termini opposti¹⁹.

Come per Benjamin (e in parte per Warburg) un'immagine è in stallo tra un passato e il presente «a cui si unisce fulmineamente [...] in una costellazione», così un'immagine sospesa è «dialettica nell'immobilità»²⁰: di fronte a una di queste immagini, le quali sono

¹⁸ J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia della immagini*, Torino, Einaudi, 1999, parte II, cap. IV.

¹⁹ G. AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 30-31.

²⁰ W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002², vol. I, p. 518.

immobilizzate dalla compiutezza del testo, il lettore non può decidere quale statuto ontologico attribuire all'ente finzionale, in quale serie significativa collocare il suo corrispettivo verbale. Ma se nel testo vi è un oggetto contraddittorio, la contraddizione non può che estendersi all'orizzonte immaginativo di cui tale oggetto è una semplice concrezione, e dunque all'intero mondo rappresentato.

Nel corso del presente capitolo mostreremo per quale motivo, a nostro avviso, queste *cose* siano l'espressione più compiuta dell'orizzonte del fantastico; per ora è sufficiente dire che le immagini sospese sono un caso limite, un inceppamento nel meccanismo della rappresentazione letteraria, e illustrano in modo perfetto come gli enti finzionali (e dunque immaginari) non siano ugualmente *immaginari* se vengono osservati secondo il loro essere/apparire nel mondo rappresentato. Inoltre essi illustrano, lo ripetiamo, che l'attribuzione di uno statuto ontologico agli oggetti rappresentati è un momento basilare nella costruzione del senso di un testo finzionale.

Dobbiamo anche ripetere che, nella misura in cui nel rispettivo mondo rappresentato ciascuno è dato come reale, non vi è alcuna difformità ontologica tra il drago di una fiaba e Federico Borromeo nei *Promessi sposi*. In questa equivalenza, a nostro avviso, troverebbero effettivo fondamento, e acquisterebbero un reale valore euristico, le affermazioni di Borges, Bioy Casares e Manganelli. Chi volesse distinguere il drago da Federico Borromeo non dovrebbe guardare alla loro "verosimiglianza", ma alla struttura dell'orizzonte immaginativo che i due enti presuppongono e irradiano: inutile dire che l'orizzonte concretato dal drago di una fiaba si rivelerebbe essere

molto diverso da quello irradiantesi dal personaggio di un romanzo storico.

Non si può giudicare il drago più immaginario di Federico Borromeo (a prescindere dalla sua modalizzazione testuale) perché il suo ipotetico referente non è verosimile; sarebbe come se si volesse giudicare dello statuto ontologico dell'ente finzionale (fosse anche l'*alkahest* o un libro senza principio né fine) sulla base di un giudizio che poggia sull'essere, sul non-essere, sull'impossibilità-di-essere dell'oggetto fisico "corrispondente". Alexius Meinong – non possiamo fare altro che rimandare il lettore alla sua *Teoria dell'oggetto* – ha mostrato che questa strada è impercorribile perché, secondo il «Principio dell'indipendenza dell'esser-così dall'essere»²¹, i due giudizi devono essere tenuti completamente separati.

Se si guardasse alla verosimiglianza del referente, si finirebbe per abbracciare la tesi degli "inclusivisti" i quali, come detto, molto spesso classificano i testi sulla base di un principio squisitamente tematico, secondo una procedura critica che, lasciando da parte Meinong, suscita non pochi problemi. Non possiamo seguire le tortuosità del pensiero di Borges, che è più complesso di come appare a prima vista (anche perché interagisce con l'opera del narratore), ma sembra che lo scrittore argentino finisca anch'egli per adottare una simile procedura.

Quando sostiene che tutta la letteratura è essenzialmente fantastica, egli pare voler rifiutare di distinguere i testi "realistici" dalla fiaba, dal romanzo cavalleresco ecc., in ragione del fatto che – e qui emerge

²¹ A. MEINONG, *Teoria dell'oggetto*, in ID., *Teoria dell'oggetto – Presentazione personale*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 27.

tutta una concezione della letteratura – ogni opera letteraria è un prodotto dell’immaginazione, e la più completa illusione realistica frutto d’artificio. Altrove però, dopo aver ripetuto che «tutta la letteratura è fantastica», Borges afferma che se «Cervantes e Dostoevskij [nel *Don Chisciotte* e in *Delitto e Castigo*] ci propongono aneddoti che indubbiamente non sono storici, ma che avrebbero potuto esserlo», altri autori, come H.G. Wells, «ci propongono favole che di fatto sono impossibili, anche se l’immaginazione le accetta»; e conclude aggiungendo: «Queste [favole] costituiscono più propriamente il genere fantastico»²².

Dunque secondo Borges – per formulare con più precisione il suo assunto – esistono opere che si distinguono dalle altre in virtù del fatto che l’autore sceglie di rimanere nei limiti di ciò che è ritenuto fattualmente possibile, o accettabile razionalmente, all’interno del suo contesto culturale. O forse dovremmo dire: “nei limiti di ciò che *l’autore* ritiene fattualmente possibile”, “all’interno del *nostro* contesto culturale”? Non è affatto chiaro. A ogni modo, la scelta dei testi che compongono l’*Antologia della letteratura fantastica* è una prova lampante del fatto che i curatori ritengono che tra i testi finzionali, e dunque “fantastici”, esiste una classe di testi *più* fantastici, la quale peraltro può essere ulteriormente suddivisa («Nel genere fantastico non è difficile distinguere tre specie. La prima...»²³). Sono esclusivamente le opere appartenenti a questa seconda classe a essere antologizzate, ed è impossibile trovare qualcosa che

²² J.L. BORGES, A. BIOY CASARES, *Prefazione alla prima edizione italiana*, in J.L. BORGES, S. OCAMPO, A. BIOY CASARES (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. XXI.

²³ Ivi, p. XXII.

complessivamente le accomuni, oltre al fatto che non rispettano i canoni “contenutistici” del “realismo”.

La «tendenza inclusiva», di cui anche Borges si è rivelato essere un rappresentante, non deve però essere avversata pregiudizialmente, né tale avversione deve tradursi in un gesto di rifiuto che non affronti il merito della questione. Non è possibile deplorare la sterilità e lo scarso valore scientifico di una classificazione e poi, dopo aver messo in salvo un certo numero di testi, lasciare la situazione inalterata. Non si può semplicemente dire, come fa Todorov, che la letteratura che trasgredisce i canoni del “realismo” deve essere detta non fantastica, bensì appartenente al genere «meraviglioso». Così facendo si nasconde la polvere sotto il tappeto, e non si procede nella comprensione di fenomeni che hanno una realtà storica ben precisa.

3. Perché il fantastico possa essere percepito come una forma non meno vivente «di qualsiasi composizione concreta», come una «figura il cui spessore e la cui realtà è almeno pari a quella del singolo *testo*, e non commensurabile ad esso», bisogna osservarlo nel suo continuo «confrontarsi col mondo storico»²⁴. Del confronto di una forma o di un’idea con la storia, scrive Benjamin, gli «estremi più remoti» sono la parte essenziale, perché proprio pensando l’«origine» e gli «apparenti eccessi dello sviluppo» può emergere la «configurazione dell’idea in quanto totalità contrassegnata da una possibile coesistenza di quegli opposti»²⁵. L’origine e la crisi di una forma diventano il banco di prova di una teoria della storia della forma stessa; storia che

²⁴ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 24, 19, 20.

²⁵ Ivi, p. 21.

non si dipana soltanto attraverso gli «esemplari» della forma, ossia attraverso le opere che ne portano il «marchio inconfondibile»²⁶, ma anche attraverso le riflessioni metanarrative e i testi critici, dove la forma è in parte scorporata dalle sue concrete attualizzazioni.

Nella «processuale realtà» del fantastico, cercheremo di individuare le caratteristiche di base del suo mondo finzionale, sorta di «gesti verbali» (Jolles) spazio-temporali, che non è lecito alterare senza che la «figura» si modifichi radicalmente. Abbiamo ipotizzato che le immagini sospese abbiano un significato strutturale nel genere fantastico, ma bisogna ancora dimostrare che, per il presente studio, esse possano davvero fungere da «Ansatz»: cioè che costituiscano un «punto di partenza» che non sia una «categoria generale applicata all'oggetto dall'esterno», ma che sia parte del fantastico, «cresca al suo interno»²⁷. Perciò è necessario delineare l'orizzonte immaginativo del fantastico, al fine di individuare la tipologia di enti finzionali che meglio lo concreta. Soltanto allora saremo capaci di continuare a osservare, *nonostante* le trasformazioni di quegli enti finzionali e del loro orizzonte, la «figura» e le sue evoluzioni, anche in testi che da essa si distanziano *consapevolmente*, come quelli cui siamo interessati.

Quando Brooks si è occupato dell'*Immaginazione melodrammatica*, il suo intento non è stato quello di affermare che Balzac e James sono autori melodrammatici, oppure di negare la pertinenza di tale appellativo; Brooks ha invece descritto la vena

²⁶ Ivi, pp. 19, 24.

²⁷ E. AUERBACH, *Philologie der Weltliteratur. Filologia della letteratura mondiale*, Castel Maggiore, Book, 2006, pp. 69, *passim*.

melodrammatica che percorre le loro opere²⁸. In un certo senso, come direbbe Gerald Prince, le ha *tematizzate*²⁹, e tematizzandole ha dato un tale orientamento agli elementi che compongono quelle opere, che alcuni tratti testuali sono diventati più significativi di altri.

È ciò che abbiamo in mente di fare, dal momento che è indubbio che molti autori della prima parte del Novecento italiano – diciamo indicativamente da Giovanni Papini al *Racconto d'autunno* di Landolfi (1946-1947)³⁰ – si sono riallacciati alla tradizione del fantastico tedesco, francese, russo e anglofono, e hanno dialogato fittamente con Hoffmann, Hawthorne, Poe, Gautier, Gogol',

²⁸ Cfr. P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

²⁹ Cfr. G. PRINCE, *Thématiser*, in «Poétique», 64, 1985, pp. 425-433.

³⁰ Dopo il *Racconto d'autunno*, ricorda I. LANDOLFI, la «maggior parte dei critici ha [...] individuato nell'opera landolfiana una netta cesura» (*Nota al testo*, in T. LANDOLFI, *Racconto d'autunno*, Milano, Adelphi, 2005²). Per quanto riguarda il problema più generale dell'attribuzione di limiti cronologici alla presente indagine, siamo convinti che il *tournant* degli anni Cinquanta del Novecento sia un «cambiamento epocale», così come ha sostenuto con molti argomenti, nell'ambito degli studi letterari, REMO CESERANI (*Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006², pp. 9-28). Siamo d'accordo con Ceserani anche sul fatto che tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento sia situabile un'altra svolta epocale (si sa che Lévi-Strauss ha scritto che alla rivoluzione industriale della seconda metà del Settecento è paragonabile, per portata, solo la rivoluzione tecnologica greco-mediorientale dell'inizio del I millennio a.C.). Non per questo sembra che si debba contestualmente «attenuare il peso e il valore» (p. 16) del mutamento – a nostro avviso radicale – che ha interessato la società occidentale di fine Ottocento, e il cui esordio è generalmente posto all'inizio degli anni Ottanta. Le innovazioni tecnologiche (illuminazione elettrica, telefono, automobile, catena di montaggio, cinepresa, ora ufficiale mondiale, raggi X ecc.) furono di tale rilevanza, che la percezione del mondo da parte della popolazione urbana occidentale fu rivoluzionata dalle fondamenta. Tra le molte opere che si potrebbero citare, e che appartengono a un filone di studi inaugurato dai lavori pionieristici di Simmel e Benjamin, si veda la sintesi di S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995².

Maupassant ecc.³¹ Nonostante il fantastico ottocentesco sia il più delle volte percepito come un modello invecchiato, da cui è necessario emanciparsi, esso continua a essere un riferimento costante, e continua a *sopravvivere* in molti testi novecenteschi. Si può dire, per inciso, che il fantastico sia diventato un modo proprio attraverso la disseminazione e lo sgretolamento del genere ottocentesco³²: disseminazione e sgretolamento di cui i medesimi testi italiani sono testimonianza.

È dato accorgersi di una sopravvivenza, perché i testi possono essere osservati – ha scritto Fredric Jameson – come se fossero altrettante «radiografie». Jameson ha applicato alla letteratura il concetto blochiano di *Ungleichzeitigkeit*³³, e ha suggerito di vedere

³¹ I puntuali riscontri testuali di un simile dialogo abbondano. Basti pensare, per fare qualche esempio alla rinfusa, al rapporto tra Hawthorne e il Papini del *Ritratto profetico*; a Vigolo traduttore di Hoffmann; al Bontempelli dell'*Eva ultima* e all'*Eve future* di Villiers de l'Isle-Adam; alla cultura russa di Landolfi; allo scritto su Maupassant di Savinio.

³² Non sembra che ROSEMARY JACKSON, la prima studiosa (a nostra conoscenza) ad avere proposto di considerare il fantastico come un modo letterario più che come un genere, avesse un'opinione tanto diversa da questa: «È possibile», scrive Jackson, «suggerire una definizione del fantastico come un *modo*, che quindi assume diverse forme generiche. Il fantastico, così come è emerso nel XIX secolo è una di queste forme» (*op. cit.*, p. 32). Si può forse affermare, come fa J. ALAZRAKI (*En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983), che nel Novecento abbiamo a che fare con un «neofantástico», ossia con una nuova forma generica del modo fantastico?

³³ Su questo concetto si veda R. BODEI, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis, 1979. La traduzione di *Ungleichzeitigkeit* è parecchio variabile: Bodei propone «“non-contemporaneità” oppure, espungendo le connotazioni negative, “anacronismo”» (p. 16); ma preferisce servirsi dell'originale tedesco. Jameson rimanda alla traduzione inglese di *Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik*, in cui *Ungleichzeitigkeit* è reso da Mark Ritter con *Nonsynchronism* (cfr. E. BLOCH,

«all'interno di una singola struttura testuale» uno «sviluppo sincronico disuguale»³⁴. Ovvero ha proposto di considerare un testo, Brooks sarebbe certo d'accordo, come un'«unità sincronica di elementi, tipi di generi e discorsi strutturalmente contraddittori o eterogenei»³⁵.

Da Warburg a Gombrich, a Kubler, il fenomeno dello «sviluppo sincronico disuguale» di una forma è ben noto agli storici dell'arte³⁶. Anche la «scienza descrittiva», scrive ad esempio il Warburg, «conserva e trasmette le strutture ritmiche nelle quali i *monstra* dell'immaginazione diventano le guide di vita decisive per il futuro»³⁷. *Per monstra ad sphaeram* è la grande metafora warburghiana della “liberazione” rinascimentale dalle fobie antiche: per aprirsi lo «spazio del pensiero» (*Denkraum*), l'uomo si è servito di

Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics, in «New German Critique», 11, 1977, pp. 22-38).

³⁴ *Ibidem*. Il medesimo concetto è sostenuto anche da altri studiosi di letteratura, i quali il più delle volte si rifanno a Braudel (vedi ad esempio C. GUILLÉN, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 2008², cap. XII; F. MORETTI, *The Slaughterhouse of Literature*, in «Modern Language Quarterly», LXI, 1, 2000, pp. 207-227).

³⁵ F. JAMESON, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 170, 171.

³⁶ Per G. KUBLER uno «sviluppo sincronico disuguale» andrebbe riscontrato in qualsiasi manufatto: «Ogni cosa costituisce [...] un complesso non solamente dotato di tratti propri, ognuno con una sua differente età sistematica, ma presentante anche associazioni di tratti, o aspetti, che hanno ciascuno un'età propria; così come avviene in qualsiasi altra forma organizzata della materia» (*op. cit.*, p. 118). Cfr. anche E. GOMBRICH, *Arte e illusione*, cit., pp. 114-116. Si ricordi che la psiche stessa, secondo FREUD, è organizzata in modo tale che il nuovo non si sostituisca all'antico: in essa, al contrario, «accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti» (*Il disagio della civiltà*, in *Opere*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1978, p. 563).

³⁷ A. WARBURG, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2003, p. 3.

immagini demoniche, le quali raffigurano al contempo il principale ostacolo da superare per ottenere l'apertura del *Denkraum*³⁸. Per Warburg, ogni forma, nella sua polarità e ambivalenza, è bifronte; guarda al passato e al futuro, è il precipitato sincronico di una non-contemporaneità essenziale.

Se accettassimo questo modello ermeneutico, potremmo immaginare le *convergenze* di cui abbiamo parlato sopra come collocate su più strati, a ognuno dei quali corrisponde una certa durata, una certa «età sistematica». Evidentemente anche nei testi “classici” del fantastico ottocentesco devono essere visibili discronie e sopravvivenze, devono coesistere elementi contraddittori. Tali elementi però – è il punto essenziale – hanno assunto una o più configurazioni evenemenziali in cui sono state ravvisate delle costanti; e queste costanti, spogliatesi dell'individualità delle opere, si sono disposte in modo da essere colte come una «figura» originale, autonoma rispetto alle figure esistenti, da cui pure la nuova forma deve aver derivato i propri elementi. Senonché, come avverte Guillén, neppure questo è stato sufficiente affinché il fantastico, riconosciuto come «modello concettuale» autonomo, diventasse un genere vero e proprio. Solo il «tempo storico» (cioè la frequentazione, la diffusione geografica, il successo) «può dimostrarci che un modello è effettivamente riuscito a costituirsi in genere»³⁹.

³⁸ «Ha [...] un significato decisivo per la storia e psicologia dell'influsso dell'antichità (*Antike*), la circostanza che la liberazione dal pregiudizio tardo-pagano ed ellenistico avvenga [...] attraverso l'aiuto dell'antichità stessa» (ID., *Per monstra ad sphaeram*, Milano, Abscondita, 2009, p. 103).

³⁹ C. GUILLEN, *op. cit.*, p. 181.

La storicità della narrativa fantastica, e il fatto che la narrativa “realistica” ottocentesca possa essere ugualmente ritenuta un genere vero e proprio, ci spinge a rovesciare l’affermazione di Borges: non è tanto l’idea di una letteratura “realistica” a essere falsa (purché si chiarisca cosa s’intende per “realismo”), quanto l’idea di un «genere fantastico propriamente detto» (Borges, Bioy-Casares) o di un «genere meraviglioso» (Todorov). Esistono cosmogonie, racconti mitologici, fiabe, saghe, leggende sacre e profane, romanzi gotici, esiste il *romance*, ed esiste la narrativa fantastica.

Pare si possa pensare a queste «figure» anche come a *posture narrative* che invitano ad assumere degli *atteggiamenti di lettura*, poiché l’apprendimento di un *habitus* di composizione e di un *habitus* di lettura è condizione necessaria del loro apparire. Ontologicamente esse hanno parecchio in comune con i dinamogrammi warburghiani: come i dinamogrammi, anch’esse sono provviste di una realtà *dinamica* (o di una dinamicità semilatente), perché non possono, per definizione, prendere forma; anch’esse sono sospese tra la forma concreta e l’immagine mentale o il concetto astratto; anch’esse sono una riserva mnemonica a metà strada tra il cosciente e l’inconscio, e sono indipendenti dai testi dove sedimentano in modo imperfetto, insieme a materiali loro estranei⁴⁰.

Non si può dire lo stesso del «meraviglioso», il quale non ha alcuna realtà storica nel senso suddetto. Nel concetto di Todorov –

⁴⁰ Si rilevi che quanto detto a proposito del genere, con i dovuti aggiustamenti, potrebbe dirsi a proposito dei temi. Anche i temi vanno collocati nella stessa zona intermedia tra l’universale e il particolare, in cui le *cose* non vanno ancora perdute (la casa e la città non diventano ancora un “dentro” opposto a un “fuori”), ma in cui la forma che volta per volta le attualizza è sgrossata della propria individualità.

quantunque lo studioso si riferisca vagamente al *conte de fées* – il «meraviglioso» è un metagenere (e non un genere, come egli lo chiama), che accomunerebbe tutte le opere in cui un elemento prodigioso, soprannaturale, miracoloso è «accettato» in quanto tale. L'appellativo «meraviglioso» è usato, inoltre, per indicare questo stesso elemento.

Una simile definizione, che non è per nulla un'esclusiva di Todorov, è estremamente problematica: si ponga mente al fatto che il miracoloso è profondamente diverso dal meraviglioso; e che il meraviglioso della fiaba è di gran lunga diverso dal meraviglioso della leggenda, sebbene in entrambe le tipologie narrative sia questione di un meraviglioso «accettato», ovvero dato come reale⁴¹. La questione si complica ulteriormente se consideriamo che i testi appartenenti al «meraviglioso» di Todorov, come quelli appartenenti al «fantastico propriamente detto» di Borges e Bioy Casares, si oppongono ai testi la natura dei cui avvenimenti non contrasta con il buon senso di un “tipico” adulto occidentale del XX secolo.

I nostri progenitori, per non parlare di altre civiltà, avevano idee diverse dalle nostre; il loro «paradigma di realtà»⁴² – usiamo

⁴¹ Lo ricorda, tra gli altri, M. LÜTHI, *La fiaba popolare europea*, Milano, Mursia, 1979, p. 99.

⁴² «L'uomo domina (o per meglio dire percepisce e interpreta, cioè conosce) la realtà attraverso la scienza delle leggi che la regolano e della causalità che la determina, ed anche attraverso una griglia assiologica di valori distribuita ad abbracciare il reale e ad ordinare e giustificare i comportamenti umani in rapporto alla realtà e agli altri uomini. Scienza (come insieme di cognizioni) e assiologia mutano evidentemente nel tempo e nello spazio. Il loro insieme determinato nel tempo e nello spazio costituisce ciò che si può chiamare paradigma di realtà e, in pratica, l'uomo non ha altra realtà al di fuori del suo paradigma di realtà» (L.

momentaneamente il concetto introdotto da Lugnani, di cui in seguito proporremo una variante – era tutt’altro. Lucien Febvre ha dimostrato che, ancora nel XVI secolo, gli uomini «non possedevano la nostra nozione di *naturale* opposto a *soprannaturale*. O piuttosto, per loro, tra il naturale e il soprannaturale la comunicazione rimane normale e incessante»⁴³. Dunque, per la maggior parte di quelle persone, una leggenda sacra non raccontava fatti meno possibili nel mondo reale di quelli raccontati in una novella da cui il miracoloso è assente. Non ci riferiamo solo alle classi popolari: ancora alla fine del XVII secolo, come è noto, John Locke non negava che gli angeli potessero esistere, ed era persuaso che «les herbes médicinales *dussent* être cueillies à des moments précis qu’indique la position des astres»⁴⁴.

Oltre che al contesto culturale, per poter giudicare “meraviglioso” un testo bisognerebbe fare riferimento alle convenzioni letterarie vigenti al tempo in cui è stato concepito; bisognerebbe soprattutto stabilire che cosa s’intende, in un dato momento storico, per narrazione “realistica”, visto che il meraviglioso ne rappresenta il negativo. Infatti il “realismo” – ma su questo dovremo riflettere un po’ più a fondo – è anch’esso convenzionale e contingente: si pensi al ruolo svolto dai sogni e dai presagi nella storiografia antica, specie di epoca ellenistica; oppure alla diversità tra il “realismo” moderno e

LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in R. CESERANI, L. LUGNANI *et alii*, *op. cit.*, p. 55).

⁴³ L. FEBVRE, *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI*, Torino, Einaudi, 1978, p. 420.

⁴⁴ J. DELUMEAU, *La Peur en occident (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Hachette, 2008, p. 100. [«le erbe medicinali *dovessero* essere colte in dei momenti precisi che sono indicati dalla posizione degli astri»]

quello medievale, che Auerbach chiama «figurale»⁴⁵. Per mera esigenza di semplicità, il termine complessivo “meraviglioso” può essere senz’altro mantenuto, ma non dimenticando che esso ha un significato estremamente vago e insidioso, e che può essere usato, con discrezione, proprio nella misura in cui non ha nessuna implicazione genologica o tematica. Ma sarebbe inutile, per non dire di peggio, servirsi di un metagenere di questo tipo per comprendere il fantastico ottocentesco come fenomeno storico-letterario.

4. Potrebbe essere ben altrimenti proficuo lo studio dei rapporti che la narrativa fantastica intrattiene con la tradizione della fiaba. Dai *Contes* di Perrault (1697) a Wieland, e con la complicità della traduzione gallandiana delle *Mille e una notte*, la fiaba è stata incredibilmente vitale per tutto il Settecento, specialmente in Francia e Germania. Non possiamo che limitarci a poche parole, ma è chiaro che, per affermarsi come genere autonomo, il fantastico “alla Hoffmann” ha dovuto innanzitutto differenziarsi dalla fiaba e da ciò che Max Lüthi chiama «leggenda profana».

È vero che le ricerche fondamentali del Lüthi hanno dimostrato quanto le due forme – pure «così strettamente affratellate nel patrimonio popolare»⁴⁶ – sono diverse l’una dall’altra, e soprattutto quanto sono diversi i mondi che esse informano. È ugualmente vero che il mondo del fantastico sembra una diretta derivazione di quello della «leggenda profana», almeno a giudicare dalle parole con cui lo studioso lo descrive, alcune delle quali, cosa stupefacente, ritroviamo

⁴⁵ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 340-341.

⁴⁶ M. LÜTHI, *op. cit.*, p. 140.

quasi identiche sulle pagine dei più agguerriti “esclusivisti” contemporanei. Tuttavia i primi romantici tedeschi – la «*vis a tergo*» (Kubler) più immediata di Hoffmann – avevano prodotto dei testi che, nei termini di Lüthi, dovremmo intendere come forme miste di fiaba e leggenda: si pensi alle libere creazioni fiabesche di Tieck o di Novalis – che Lüthi chiama *Kunstmärchen*, e di cui Hoffmann stesso è stato autore (*Meister Floh*, *Klein Zaches*, *genannt Zinnober*, *Prinzessin Brambilla*). *Il Biondo Eckbert*, ad esempio, è una fiaba che Lüthi troverebbe ben poco fiabesca (poco a-prospettica, poco astratta stilisticamente, poco *epica* in senso lukácsiano), ma nella quale egli stesso non si rifiuterebbe di riconoscere l'impronta della sua idea di fiaba (per esempio nell'indubbio residuo di «unidimensionalità»⁴⁷, che si esprime nella tipologia del viaggio affrontato da Bertha e nell'immagine della casetta della strega ai confini del mondo). Insomma, una fiaba non sempre aveva, tra Sette e Ottocento, quella forma che Propp o Lüthi ci hanno insegnato a vedere, per mezzo di esempi tratti dalla tradizione popolare. La fiaba si era in parte svincolata da tale tradizione, ma a scapito della propria purezza.

La disseminazione sette-ottocentesca della fiaba e la sua tendenza a entrare a far parte di forme miste sono state rilevate anche dallo Jolles, secondo cui a quel tempo vennero create opere dove a componenti fiabesche si unirono componenti “realistiche”. Oltre ad aver inframmezzato nei suoi *Volksmärchen* fiabe, leggende profane e storie di fantasmi – come Wieland aveva fatto prima di lui –, già Musäus avrebbe prodotto «mescolanze di varia natura che contengono, tra i

⁴⁷ Ivi, soprattutto pp. 15-21.

materiali appartenenti alla novellistica, motivi fiabeschi, intonazioni o elementi tipici della fiaba»⁴⁸.

Ma se guardiamo alla cosiddetta fase realistica della produzione tieckiana, che esordisce con *Der Pokal* nel 1811, abbiamo un esempio particolarmente chiaro della tendenza a creare, per parafrasare ancora Jolles, degli ibridi di fiaba e novella⁴⁹. Tale tendenza era diffusa in Germania, specie all'inizio dell'Ottocento; e ibridi del medesimo tipo potrebbero dirsi – seppure per ragioni di volta in volta diverse e con maggiore cautela – *La statua di marmo* di Eichendorff, *Isabella d'Egitto* di Arnim, la *Straordinaria storia di Peter Schlemihl* di Chamisso, e anche gli *Elisir del diavolo* e altre opere di Hoffmann, che in seguito vennero chiamate “fantastiche”. Se si tiene conto di ciò, e del fatto che Lüthi vedrebbe in queste opere più elementi leggendari che fiabeschi, non è così stupefacente che le parole con cui lo studioso ha definito il mondo della «leggenda profana» si adattino quasi alla perfezione a descrivere il mondo del fantastico.

A differenza di quanto avviene nelle fiabe realistiche di Tieck, in merito alle quali Mittner ha scritto che non vi è nessun contrasto tra «ambiente realistico» e «motivi romantico-fiabeschi»⁵⁰, nei racconti fantastici di Hoffmann l'elemento fiabesco o leggendario, anche quando è tacitamente accolto in seno al reale, risulta essere inassimilabile all'ambiente circostante: sospende il tempo della

⁴⁸ A. JOLLES, *La fiaba nella letteratura occidentale moderna*, in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 206.

⁴⁹ 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» (Ivi, pp. 118-119).

⁵⁰ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1978, t. 3, p. 767.

narrazione, modifica lo spazio, perturba l'uomo. Oppure, come avviene nel *Sandmann*, l'elemento fiabesco è esplicitamente denunciato come tale, e per questa via in parte svuotato di concretezza fisica.

Il continuo riferirsi ai racconti della balia, il resoconto delle dicerie e delle superstizioni popolari, le scene ricorrenti in cui qualcuno inizia a narrare una storia sono solo l'aspetto più superficiale di un rapporto che dovrebbe essere indagato profondamente, sia nell'opera di Hoffmann sia nella letteratura fantastica in generale. Ad esempio, si dovrebbe riconoscere al genere fiabesco la paternità di ciò che Scarano chiama «serializzazione *unica*» di racconto e cornice⁵¹. Inoltre andrebbero studiate le metamorfosi di quel procedimento narrativo che prevede la realizzazione del «senso *proprio* di un'espressione *figurata*»⁵²: procedimento che è sì tipico del fantastico, ma anche della fiaba sin dal Basile⁵³.

«Historiquement il n'est pas indifférent», scrive Irène Bessière, «que le XVIII siècle ait vu l'épanouissement du conte de fées et celui du roman réaliste: le récit fantastique n'est pas issu directement du premier, mais de la contamination des méthodes de composition des deux types de narration»⁵⁴. Si tratta di un'osservazione che è da tenere

⁵¹ Cfr. E. SCARANO, *I modi dell'autenticazione*, in R. CESERANI, L. LUGNANI *et alii*, *op. cit.*

⁵² T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000⁴, p. 82.

⁵³ Cfr. S. CALABRESE, *La favola del linguaggio: il «come se» del Pentamerone*, in ID., *Gli arabeschi della fiaba. Da Basile ai romantici*, Pisa, Pacini, 1984.

⁵⁴ I. BESSIÈRE, *op. cit.*, p. 37. [«Storicamente non è indifferente che il XVIII secolo abbia visto la fioritura della fiaba e del romanzo realistico: il racconto fantastico non è nato direttamente dalla prima, ma dalla contaminazione dei metodi di composizione dei due tipi di narrazione»]

nella massima considerazione. Bessière però, la quale intende il fantastico, usando le «forme semplici» di Jolles, come una «forme mixte de cas et devinette»⁵⁵, non ha approfondito la propria intuizione: anche la «devinette» potrebbe essere una componente che è confluita nella narrativa fantastica attraverso l'intermediazione della fiaba e delle riflessioni sulla fiaba.

Lo stesso Jolles ha parlato dei legami che quest'ultima intrattiene con la forma semplice dell'«enigma»; e ha anche mostrato quanto, agli occhi di Wieland, di Goethe e poi dei primi romantici, la fiaba fosse percepita come la cifratura di un senso occulto, e «suscitasse l'impressione di racchiudere un significato segreto»⁵⁶. Per Tieck, inoltre, il meraviglioso della fiaba proviene misteriosamente dalle profondità dell'io: la fiaba è una sorta di *theatrum animi* che già annuncia quella psicologizzazione del soprannaturale che la narrazione fantastica perfeziona durante tutto l'Ottocento e oltre.

Quando nella coscienza di sé, come la intendono Fichte dal punto di vista filosofico e Tieck da quello letterario, risiede l'unità di tutti i nostri poteri spirituali, vale a dire l'unità delle forme in cui le cose si mostrano e delle cose in se stesse, che costituiscono il fondamento delle forme, e l'unità del sistema delle nostre rappresentazioni e dei nostri doveri, allora anche il mondo della fiaba è percepito come vero. Quel mondo non esiste più come un regno lontano e infinitamente ricco fuori di noi, nel quale ci possiamo recare, ma risiede all'interno di noi stessi⁵⁷.

⁵⁵ Ivi, p. 23. [«Forma mista di caso ed enigma»]

⁵⁶ A. JOLLES, *op. cit.*, p. 216. Sui rapporti tra fiaba ed enigma si veda anche S. CALABRESE, *L'enigma del racconto. Dallo Straparola al Basile*, in ID., *op. cit.*

⁵⁷ A. JOLLES, *op. cit.*, p. 212.

Quanto detto finora non toglie che, come ha scritto Lukács, «non esiste contrasto più grande» di quello sussistente tra il fiabesco e il fantastico, che il filosofo chiama «spettrale», e che concepisce suggestivamente – nei termini della *Teoria del romanzo* – come il corrispettivo romanzesco dell’epica fiabesca⁵⁸. Tanto più sarebbe interessante lo studio serrato dei rapporti tra le due forme, che un generico riferimento al meraviglioso occulterebbe.

Un’operazione analoga a quella cui abbiamo accennato dovrebbe essere compiuta, soprattutto in relazione al fantastico francese e anglofono, con il melodramma e col *gothic romance*, dei quali Peter Brooks ha mostrato il comune legame con la desacralizzazione del mondo e la crisi della religiosità tradizionale⁵⁹. Neppure dovrebbe essere sottovalutato il modello offerto da opere non-finzionali – o meglio che pretendevano di essere non-finzionali –, in cui si poneva la ragione illuministica davanti a fatti apparentemente inspiegabili: opere che ai nostri occhi assumono in modo molto eloquente un’*allure* da racconto fantastico, proprio perché quest’ultimo pare riprodurre le fattezze. Si pensi, per rimanere al XVIII secolo, all’episodio delle maschere di cera nei *Mémoires* di Saint-Simon⁶⁰, o a quei passaggi dei *Sogni di un visionario* in cui Kant usa delle precauzioni argomentative che ricordano da presso la sospensione del giudizio simulata da molti narratori fantastici.

⁵⁸ G. LUKÁCS, *Béla Balász: sette fiabe*, in ID., *Scritti sul Romance*, Palermo, Aesthetica, 1995², p. 108. Il termine «spettrale» è certamente tratto da KARL ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, Bologna, il Mulino, 1984.

⁵⁹ Cfr. P. BROOKS, *op. cit.* Sul gotico vedi ID., *Virtue and Terror: The Monk*, in «ELH», XL, 2, 1973, pp. 249-263.

⁶⁰ Cit. in R. CAILLOIS, *De la féerie à la science-fiction*, cit., pp. 27-28.

È di certo attraverso una pratica della «forma semplice» che il «caso» – la descrizione del quale tratteggia perfettamente alcuni aspetti fondamentali della narrazione fantastica – è potuto confluire nel nuovo genere, in un periodo in cui le manifestazioni del soprannaturale incontravano uno scetticismo crescente, e dovevano essere sottoposte al vaglio della ragione per poter essere accettate. Ma si ricordino anche le parole di Jolles che abbiamo riportato sopra, riguardanti le forme miste di fiaba e novella, e le si mettano in relazione con il fatto che per lo studioso olandese la novella è la «forma artistica» corrispondente al «caso»⁶¹: emergerà con chiarezza ancora maggiore quanto sia controindicato separare il fantastico dalle forme tra cui storicamente è comparso.

5. Nel fantastico è senz'altro presente anche un'altra delle forme semplici jollesiane, forse perché il «caso» sembra richiederne il soccorso: ci stiamo riferendo al «memorabile». Secondo Jolles, il «memorabile» nasce dalla «disposizione mentale dell'*effettivo*», è una forma che fa uso di «*documenti*», e in cui «ha luogo il *concreto*»⁶². Tipico della storiografia ma anche della scrittura giornalistica⁶³, esso

⁶¹ A. JOLLES, *Forme semplici*, in ID., *I travestimenti della letteratura*, cit., pp. 379-399.

⁶² Ivi, 408, 409.

⁶³ Nella vera e propria ricodificazione ottocentesca della forma prosastica breve – forma che è indissolubilmente legata al fantastico – il ruolo svolto dai meccanismi di pubblicazione è tutt'altro che marginale. I racconti trovavano spazio per lo più sui giornali, a volte insieme ad articoli riguardanti fatti curiosi o inauditi. Di sicuro vi è uno stretto rapporto tra il *fait divers* e la forma assunta nell'Ottocento dalla novella, il cui successo è stato sovente messo in rapporto con l'urbanizzazione (materiale e culturale). Ciò è valido anche per l'Italia, dove la *short story* comincia a essere praticata con assiduità solo nel periodo post-unitario, quando la stampa periodica entrò in una fase di grande espansione. In

sarebbe diventato nell'epoca moderna la forma semplice dominante, e deterrebbe il monopolio dell'«attendibilità». «Le forme artistiche», scrive Jolles, «ricorrono sovente ai mezzi del memorabile quando, per un qualsiasi motivo, mirano a rappresentare un'invenzione come una realtà effettiva, ossia come concreta e attendibile»⁶⁴.

In precedenza abbiamo affermato che l'idea di una letteratura “realistica” non è falsa, a patto che si specifichi che cosa s'intende per “realismo”. È arrivato il momento di precisare il senso che attribuiamo a questo concetto, la cui indeterminatezza ci impedirebbe di procedere in modo rigoroso. Tanto più che, come scrive tra gli altri Lucio Lugnani, «non si insisterà mai abbastanza sull'assoluto, vitale bisogno di realistico che il fantastico ha per nascere e sussistere»⁶⁵.

Anzitutto una precisazione: Simmel ha mostrato in modo estremamente convincente come, propriamente parlando, non si possa dire di un'opera d'arte che essa è “realistica”: il “realismo” di un'opera d'arte è sempre un *effetto secondario*, ed esige che l'opera d'arte divenga un mero *mezzo*. Se è vero che il realismo di un'opera letteraria non ha nulla a che fare con la “letterarietà” della medesima – sebbene molto spesso le due valutazioni siano ritenute interdipendenti –, allora uno studio su di esso non dovrebbe trascurare i testi non-letterari: l'analisi dell'impressione realistica che alcuni testi non-letterari sanno destare sarebbe tanto utile per lo studioso di letteratura,

particolare, le forme brevi erano frequentate a quell'epoca dagli scapigliati, sui quali si esercitava intensamente anche l'influenza del Poe, per alcuni vero e proprio fondatore del racconto moderno, e a sua volta assiduo collaboratore di periodici.

⁶⁴ Ivi, 411, 412.

⁶⁵ L. LUGNANI, *op. cit.*, p. 55.

quanto lo è lo studio della fotografia per chi si interroga sul problema della rappresentazione in pittura.

È un dato di fatto che alcune opere d'arte, considerate nella loro «determinatezza extra-estetica» (Bachtin), ci sembrano più capaci di altre di comunicare un'impressione di realismo. Ma perché ciò sia possibile, perché si riesca a mirare alla "realtà", a guardare attraverso l'opera come «attraverso un elemento inconsueto»⁶⁶, è necessario che l'opera faccia artificialmente dimenticare la propria artificiosità; oppure che il lettore non sia in grado di riconoscere la convenzionalità degli artifici impiegati. Accade infatti che alcune opere ci paiano più *trasparenti* di altre, che ci facciano vedere meglio il simulacro della realtà effettuale, non perché sono effettivamente trasparenti, ma perché, ai nostri occhi, sanno nascondere meglio di altre la loro opacità. La trasparenza è tanto simulata dal testo, e quindi cercata *intenzionalmente* dall'autore, attraverso il conseguimento di un'abilità e la sua applicazione, quanto accordata dal lettore che, per un motivo o per un altro, deve prestar fede all'inganno⁶⁷. Da una parte c'è un *intento illusionistico* (una postura), dall'altra un'attribuzione d'attendibilità o di trasparenza. La situazione è del tutto analoga a quella che abbiamo descritto nel primo capitolo parlando dell'allegoria: il posto che là è occupato dal senso secondo, qui lo è dalla "realtà". Comunque le si voglia intendere, le interpretazioni che

⁶⁶ G. GOMBRICH, *Arte e illusione*, cit., p. 63.

⁶⁷ Ecco due possibili situazioni di lettura in cui l'illusione realistica funziona: il lettore è in grado di leggere "in trasparenza" e il dispositivo usato dall'autore è efficace; il lettore legge in trasparenza anche un testo che simula in modo inefficace, o che non simula affatto la trasparenza (per esempio non riconosce la convenzionalità del «bosco composito» [Curtius]).

si rivolgono alla “realtà”, analogamente a quelle che si dirigono verso il senso secondo, voltano le spalle alla molteplicità superficiale dell’immagine letteraria.

Lasciamo provvisoriamente da parte questi aspetti, e assumiamo di parlare di un gruppo di opere la cui attendibilità riteniamo sia massima. Tra tali opere susciteranno la maggiore impressione realistica quelle in cui, *attraverso* l’opera – riconosciuta come tale e messa in quanto tale tra parentesi – e *attraverso* convenzioni e artifici, veniamo in contatto con una *concezione del mondo* che giudichiamo essere conforme alle nostre convinzioni: in parte, conforme all’esperienza che abbiamo del mondo-della-vita, in parte all’esperienza che nella nostra concezione del mondo è giudicata possibile. Vale a dire che l’impressione di realismo suscitata da un testo è completa quando la concezione del mondo da cui l’autore è stato influenzato, e che ha influenzato i procedimenti stessi della sua rappresentazione, si accorda con la concezione del mondo del fruitore. Come è ovvio, a tale accordo di fondo si aggiungono assenti più puntuali, che accrescono l’impressione di realismo complessiva, e che si verificano quando il testo esibisce un *sapere* di cui il lettore condivide i contenuti (per esempio il sapere che riguarda un luogo, circostanze storiche, nozioni scientifiche ecc.).

La concezione materialistico-positivista del mondo ha informato non solo il mondo fisico rappresentato nei romanzi di Zola, ma anche alcuni dei procedimenti narrativi che lo scrittore ha messo in pratica. Se dovessimo ritenere che i procedimenti con cui Zola ha cercato di rendere attendibile la narrazione – i quali traggono i loro presupposti, in senso lato, dal discorso scientifico, ma anche da ciò che Barthes

chiama «lisibilité»⁶⁸, ossia dalla coerenza armoniosa, dalla significanza dei dettagli del testo –, se dovessimo ritenere che tali procedimenti sono supremamente efficaci, ciò significherebbe che non abbiamo revocato la nostra fiducia in essi. Lo stesso vale per la struttura di relazioni prevista dalla concezione materialistico-positivistica, struttura su cui è modellato, dal punto di vista *fisico*, il mondo rappresentato.

Ma che il mondo rappresentato ci sembri o meno realistico, ciò non deve indurci ad affermare che esso è o *non* è realistico. Non esiste qualcosa di esterno alla nostra concezione del mondo, in base a cui possiamo misurare l'effettivo realismo dei fatti raccontati. Ogni concezione individuale è condizionata dal contesto storico, culturale, sociale, e non potrebbe mai derivare da un'esperienza neutrale, da una «realtà indifferente, libera dalle idee»⁶⁹. Ugualmente un mondo finzionale non è mai conformato alla realtà effettuale (la *Wirklichkeit* di cui parla Auerbach in *Mimesis*); bensì deriva da un certo modello di relazioni esperienziali e da un discorso sul mondo, che ripercorre (e anticipa) il rapporto che abbiamo con esso. Come scrive Goethe nelle *Affinità elettive*, «della realtà, alla fine, rimane tutto e nulla ad un tempo». Se quanto detto è vero, allora un testo potrebbe essere detto più realistico di un altro solo in base al consenso: bisognerebbe domandarsi, volta per volta, quale e quanta parte del pubblico contemporaneo potrebbe condividere la concezione del mondo che ha

⁶⁸ Cfr. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976², *passim*; si vedano anche le considerazioni di Barthes sullo stile della scuola naturalista, che compaiono nel *Grado zero della scrittura* (ID., *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 48). [«leggibilità»]

⁶⁹ G. SIMMEL, *op. cit.*, p. 102.

influenzato tale testo, oltre a ritenere trasparenti i procedimenti narrativi con cui è stato costruito.

Come non sarà sfuggito agli studiosi del fantastico, vi sono alcune affinità, ma anche grandi differenze, tra ciò che intendiamo con concezione del mondo e l'idea di «paradigma di realtà» di Lugnani. La nozione introdotta dallo studioso sembra essere troppo monolitica, e nel complesso inadeguata a descrivere il fermento di una determinata situazione storico-culturale, in cui non possono non affrontarsi diverse concezioni del mondo e i gruppi sociali che sostengono tali concezioni.

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 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 la storia ha sconfitto quelle concorrenti. Non dovremmo dimenticare che un «paradigma di realtà» non è composto da discorsi coordinati, ma da discorsi in lotta tra loro, presi nel meccanismo dell'autorità e del potere.

Alcuni di essi, pur relegati in zone periferiche – in quelle «zones inférieures de l'édifice social»⁷⁰ di cui parla von Schlosser già nel 1911, o nelle campagne e nelle piccole città delle quali più tardi si occuperà Ernst Bloch⁷¹ –, alcuni di essi continuano ad avere credito,

⁷⁰ J. VON SCHLOSSER, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997, p. 8. [«zone inferiori dell'edificio sociale»]

⁷¹ E. BLOCH, *art. cit.*

coesistendo insieme ad altri discorsi che li negano apertamente. Nelle «civiltà evolute, urbanizzate, caratterizzate da un'economia complessa», ha scritto Edgar Morin, la lotta tra i sostenitori di diverse concezioni della morte, alcune più arcaiche di altre, è stata talvolta cruenta. Eppure, nessuna di tali concezioni «*ha mai preso definitivamente il sopravvento*: in nessun luogo la persecuzione è riuscita a distruggere per sempre i germi della religione filosofica e dell'ateismo, né l'ateismo è riuscito a distruggere la religione di salvezza»⁷².

Da quanto detto si deduce che ogni espressione individuale non può non essere, almeno in una certa misura, la negazione di un discorso avverso, per quanto minoritario. Abbiamo detto in una certa misura perché non bisogna pensare che l'espressione individuale di una concezione del mondo sia omogenea e priva di contraddizioni; e neppure che una concezione si opponga punto per punto a un'altra concezione, specie se entrambe appartengono alla medesima area culturale e alla medesima epoca. Anche se si dà il caso che non abbiano alcun rapporto o che, come scrive Kuhn a proposito dei paradigmi scientifici, siano addirittura «incommensurabili»⁷³, due concezioni avverse possono sostenersi a vicenda per quel che riguarda

⁷² E. MORIN, *L'uomo e la morte*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 195, 199.

⁷³ Cfr. TH.S. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1978⁶, pp. 132, *passim*. L'incommensurabilità dei paradigmi scientifici sembra derivare soprattutto dal fatto che le comunità scientifiche (Kuhn pensa alle scienze dure) sono descritte come molto più omogenee e isolate rispetto alle comunità non-scientifiche (cap. XIII). Sorvoliamo sul *Poscritto 1969* (lo si trova in appendice al medesimo volume citato), in cui Kuhn torna sull'argomento dell'incommensurabilità dei paradigmi, attenuando un poco la propria posizione.

una singola credenza o norma o valore; e una terza concezione può concordare con ciascuna delle due precedenti, ma di volta in volta a proposito di una differente convinzione. Possiamo dunque immaginare che esista qualcosa di simile a un tessuto che coordina le varie concezioni del mondo, che esistano delle norme e dei valori sulla cui validità si raggiunge (teoricamente parlando) l'accordo unanime in una data epoca e in una data area culturale; ma bisogna immaginare tale tessuto come qualcosa di discontinuo, di frammentario, niente affatto simile a un tessuto vero e proprio.

In fondo, ciò che chiamiamo concezione del mondo è molto più prossimo all'idea kuhniana di «paradigma», il quale è inseparabile dalla «comunità» che lo tiene in piedi, di quanto non lo sia il «paradigma di realtà» di Lugnani. Lo stesso Kuhn, peraltro, parla di «concezione del mondo», intendendo con ciò la «visione» del mondo-della-vita che è resa possibile da un paradigma scientifico – che Kuhn invita a immaginare come un paio d'occhiali, come uno strumento per guardare il mondo⁷⁴. Dopo aver cambiato paradigma, scrive Kuhn, «gli scienziati non possono non vedere in maniera diversa il mondo in cui sono impegnate le loro ricerche», anche perché i paradigmi «determinano ogni volta vaste aree di esperienza»⁷⁵.

C'è solo una differenza tra l'idea di Kuhn e quella che abbiamo deciso di adottare: così come crediamo che più concezioni del mondo coesistano in una medesima situazione storico-culturale, allo stesso modo consideriamo che una singola concezione risulti dal concorso e

⁷⁴ «Lo scienziato che abbraccia un nuovo paradigma assomiglia [...] a colui che inforca gli occhiali con lenti invertenti» (ivi, p. 151).

⁷⁵ Ivi, pp. 139, 159.

dalla coesistenza di più paradigmi, scientifici e non-scientifici. In realtà non c'è vero contrasto in tale differenza, ma solo un adeguamento della medesima idea a un oggetto diverso. Infatti, quando ci si occupa di testi letterari, non si ha a che fare con l'espressione di concezioni del mondo elaborate nell'ambito di «comunità nettamente definite»⁷⁶, come quelle scientifiche di cui si occupa il filosofo.

Se dunque l'impressione di realismo, che un testo suscita nel lettore, dipende anche dall'adesione del lettore a una concezione del mondo, che traspare attraverso un'opera della cui attendibilità il lettore non dubita, può darsi il caso che tale adesione sia parziale. Possiamo ritenere un'opera "realistica" e a un certo punto ricrederci e annullare la decisione precedente. La disdetta della nostra adesione può avvenire per molti motivi, ma poiché l'unica forma di realismo che interessa il nostro studio è il *realismo fisico*, l'adesione e la revoca devono essere misurate in funzione di questa sola variabile. Quando parliamo del realismo di un'opera, non pensiamo né alla verosimiglianza naturale o «artificiale» dell'intreccio né ai legami causali o alla «probabilità» delle azioni⁷⁷ né al realismo morale o psicologico⁷⁸; ma prendiamo esclusivamente in esame la rappresentazione degli enti finzionali. Modificando un poco la formula di Eco che è stata riportata sopra, possiamo dire: *un'opera è*

⁷⁶ Ivi, p. 202.

⁷⁷ Stiamo parafrasando G. GENETTE, *Vraisemblable et motivation*, in ID., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 78 sgg.

⁷⁸ Sull'inverosimiglianza dei presupposti su cui è basato il "realismo psicologico", vedi D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1978.

*fisicamente realistica quando la struttura relazionale del mondo rappresentato suscita un'impressione tale per cui, sulla base della nostra concezione del mondo, le relazioni tra gli elementi mimetico-rappresentativi del testo sembrano compostibili*⁷⁹.

Convenzionalmente, quando leggiamo un'opera realistica in senso moderno, il patto finzionale che stringiamo con il testo prevede che tutto ciò che, dal punto di vista fisico, *effettivamente* accade nel mondo rappresentato debba poter avvenire nel mondo che ci circonda mentre leggiamo. È come se il testo affermasse implicitamente, e noi gli accordassimo, che gli enti finzionali che in esso compaiono sono omologhi agli oggetti che potrebbero esistere nel mondo-della-vita, e che il mondo-della-vita è *la realtà effettuale*: ovvero che il mondo-della-vita è sempre identico a se stesso, che è indipendente da come lo concepiamo. Solo in virtù di questo patto può avvenire che l'orizzonte immaginativo dispiegato da certi enti finzionali diventi isomorfo, per

⁷⁹ Da quanto detto si potrebbe arguire che più le maglie della struttura relazionale del mondo rappresentato sono strette, più aumenta l'illusione realistica. Tale illusione sarebbe dunque proporzionale al grado di «saturazione semantica» del messaggio verbale (L. DOLEŽEL, *art. cit.*, p. 487). Ovviamente, quando si parla di saturazione semantica dobbiamo intendere la saturazione in termini relativi e non assoluti. Di solito si dice che la fotografia di un quadro impoverisca il quadro meno di quanto non lo impoverisca una descrizione verbale dello stesso. La fotografia e la descrizione, però, sono entrambe incomplete – e l'incompletezza dell'una è paragonabile all'incompletezza dell'altra – solo se le si considera in relazione al quadro, cioè se attraverso di esse si mira al quadro. La fotografia e la descrizione non possono che trasmettere una *parte* dell'insieme delle informazioni che il quadro potrebbe comunicare: come scriverebbe CLAUDE SIMON, la descrizione (anche fotografica) di un quadro o di qualsiasi altra cosa potrebbe «continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment» (*Leçon de choses*, Paris, Minuit, 1975, p. 10). [«continuare (o essere completata) quasi indefinitamente»] Ma, evidentemente, potremmo «continuare quasi indefinitamente» anche la descrizione della fotografia o della descrizione del quadro.

noi, all'orizzonte degli oggetti che ci circondano, così da farci avere delle reazioni immaginative simili a quelle che avremmo nel mondo-della-vita di fronte all'oggetto che il testo rappresenta.

Quando le mani di Jacques Lantier, nella *Bête humaine*, si ribellano alla volontà di lui, l'episodio non sembra affatto "realistico" a parecchi lettori odierni (ancorché potesse sembrarlo a molti lettori del tempo). Ma qualunque sia la nostra concezione del mondo, l'episodio non è tale da mettere in crisi il realismo fisico della narrazione, perché non è completamente fugata la possibilità di una sua lettura metaforica, o il dubbio che si tratti di una sensazione soggettiva di Lantier⁸⁰. Diverso il caso della *Pelle di zigrino*: in un mondo rappresentato che ci illude di imitare la realtà che ci circonda mentre leggiamo, la pelle di zigrino si palesa effettivamente: o siamo disposti ad accettarne l'esistenza anche in *questo* mondo, e quindi, se la nostra concezione non prevede che la pelle possa esistere, a modificare tale concezione quanto basta per accogliere l'amuleto; oppure diciamo che la struttura relazionale del mondo rappresentato non è omologa a quella di *questo* mondo, e quindi rifiutiamo alla *Pelle di zigrino* la qualifica di romanzo fisicamente realistico.

Per fare in modo che il lettore costruisca l'orizzonte immaginativo sul modello di relazioni in base alle quali facciamo esperienza del mondo, ovvero per chiedere al lettore di accettare di stipulare il patto che dicevamo, il testo cerca di convincere il lettore della propria

⁸⁰ Per un'analisi dell'episodio della ribellione delle mani di Lantier (che si trova al cap. VIII della *Bête humaine*), si veda V. RODA, *Tra fantastico e parafantastico: la mano ribelle*, nel volume collettaneo *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Caltanissetta, Editori del Sole, 2004. Il saggio si può leggere anche in V. RODA, *Studi sul fantastico*, Bologna, CLUEB, 2009.

attendibilità referenziale. La narrativa occidentale, forse a partire dalle *Confessioni* di Rousseau e per tutto l'Ottocento, è stata dominata dall'intento illusionistico, dal desiderio di simulare la trasparenza del testo; e questo desiderio si è tradotto nel concepimento e nell'uso di tutta una serie di procedimenti finalizzati a nascondere la natura immaginaria del discorso letterario.

Ad esempio, per impiegare la terminologia sartriana, la narrazione realistica ottocentesca è una narrazione *tetica*, cioè una narrazione che afferma esplicitamente la realtà di ciò che racconta, e che rafforza la "teticità" con perorazioni d'attendibilità, con la precisa contestualizzazione storica e geografica degli eventi, con la simulazione di scritture non-letterarie ecc. A detta di Philippe Hamon, nei testi «réalistes-naturalistes» sarebbe riscontrabile anche una funzione tetica della descrizione, che si basa non tanto (o non direttamente) su un'ipertrofia descrittiva, quanto sull'immagine di un «descripteur crédible», il quale – stiamo semplificando – sfrutta l'autorità che ha acquisito presso il lettore grazie al dispiegamento di un «savoir-faire lexical»⁸¹.

Tra le altre cose, Hamon rileva in quei testi un «goût des classements» derivato dalla pratica scientifica dell'epoca, e la «promotion de la "vue"» al ruolo di «"naturalisateur" des descriptions»⁸². Il che fa pensare a ciò che ha scritto Raimondi circa l'influenza sulla prosa manzoniana delle descrizioni scientifiche di Galileo e dei galileiani, i quali miravano direttamente alle cose, non

⁸¹ PH. HAMON, *op. cit.*, pp. 39, 80. [«realistico-naturalistici»; «descrittore credibile»; «savoir-faire lessicale»]

⁸² Ivi, pp. 58, 13. [«promozione della "vista"»; «"naturalizzatore" delle descrizioni»]

solo per mezzo dell'illustrazione, ma anche attraverso una scrittura che “desse a vedere”⁸³. La simulazione della neutralità e dell'oggettività, tipica della descrizione scientifica, è uno strumento molto potente dell'illusionismo letterario. Sembra che, come era avvenuto secondo Gombrich nella pittura rinascimentale italiana (esemplarmente nella figura di Leonardo), e secondo Svetlana Alpers in quella olandese del Seicento⁸⁴, il realismo ottocentesco tragga vantaggio dall'alleanza e dalla fascinazione per la scienza: una scienza la cui pratica sperimentale era fondata sull'osservazione, e dunque sui progressi nel campo dell'ottica. Già nel Settecento, scrive Raimondi, la letteratura europea era «dominata» dalla «*hantise* della scienza e più particolarmente dalle scoperte dell'ottica newtoniana»⁸⁵. Ma nell'Ottocento il prestigio della scienza e il dominio del visivo ad essa variamente collegato aumentano ulteriormente, anche a causa dell'impatto crescente che la scienza e le sue applicazioni avevano sulla vita quotidiana, perlomeno su quella delle grandi città: basti pensare ai progressi nell'illuminazione artificiale e all'applicazione di principî igienici e panottici all'urbanistica.

In un secolo che è dominato dai paradigmi visivi, l'ottica, le tecnologie della visione, le tecniche d'osservazione ebbero un'influenza enorme sull'immaginario letterario: dalla dagherrotipia fino ai dispositivi immateriali di potenziamento dello sguardo. Stiamo pensando all'osservazione (e alla descrizione) clinica di cui ha parlato

⁸³ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 1974, cap. I.

⁸⁴ E. GOMBRICH, *Arte e illusione*, cit., pp. 149 sgg.; S. ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

⁸⁵ E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 52.

Foucault, anche nella versione eccessiva e *aberrante*⁸⁶ di un Lavater. Il «paradigma indiziario» (Ginzburg), che i Cuvier, i Bichat e anche i Gall e i Lombroso contribuirono a riportare nelle parti alte dell'edificio della cultura, può essere inteso senz'altro come uno strumento ottico vero e proprio, visto che, come scrive Foucault, attraverso di esso la pratica medica trasformava il mondo in un «*analogon del linguaggio*» e ridisegnava i «limiti del visibile e dell'invisibile»⁸⁷. Se ciò è vero, allora anche il rapporto tra soggetto e oggetto deve trovare un nuovo assetto. L'influenza dell'ottica è multivalente, e non ha un ruolo marginale nella storia del progressivo decentramento del soggetto, del crollo modernista del miraggio dell'oggettività. Però di certo il dato visivo, la notazione del dettaglio, sono stati usati in letteratura anche per accrescere la verosimiglianza della rappresentazione, e il minuzioso rilievo topografico è servito per mascherare il *topos*.

È possibile dire che l'idea di una letteratura realistica non è falsa, a patto di specificare che con “letteratura realistica” si intende fare riferimento a quella letteratura che persegue, quasi scientificamente, l'intento illusionistico; e che prevede, inoltre, che il mondo rappresentato (per convenzione) sia omologo al mondo-della-vita della concezione materialistico-positivistica. È possibile affermarlo, non tanto perché tale letteratura sappia suscitare una più forte impressione di realismo, quanto perché essa è *storicamente* una «figura», un modello concettuale, un genere. La narrativa realistica,

⁸⁶ Così le chiamerebbe JURGIS BALTRUŠAITIS. Si legga il suo *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1995².

⁸⁷ M. FOUCAULT, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi, 1998², pp. 109, 208.

come tutti i generi, ha avuto un'origine, ha conosciuto una fase di grande espansione, ha esaurito la propria energia propulsiva.

Anche se il suo successo ha subito un drastico declino nella prima parte del Novecento, ciò non vuol dire che gli autori novecenteschi abbiano rinunciato a costruire mondi finzionali fisicamente esemplati su *questo* mondo, che abbiano rinunciato a simulare la trasparenza del testo. Come ha scritto non senza ragione Tomaševskij, «toute école littéraire s'opposant à la manière précédente inclut toujours dans ses manifestes sous quelque forme que ce soit une déclaration de fidélité envers la vie, envers la réalité»⁸⁸. Pur non venendo meno l'intento illusionistico, le tecniche usate dal realismo ottocentesco sono diventate complessivamente (quando non singolarmente) inefficaci, o inadatte a dare forma a una mutata concezione del mondo; alcune di esse, tuttavia, hanno continuato a essere usate in modo anomalo o isolato o per fini per cui non erano state concepite, così come era avvenuto nel corso dello stesso Ottocento.

6. Da Hoffmann a Henry James, passando per Mérimée, per Maupassant, per il Puškin della *Donna di picche*, la narrativa fantastica dell'Ottocento è fortemente marcata dall'intento illusionistico. Francesco Orlando ha parlato di essa come di un «paradosso»: una definizione nient'affatto originale, è vero, ma che è

⁸⁸ B. TOMACHEVSKI, *Thématique*, in T. TODOROV (a cura di), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p. 286. Forse la generalizzazione di Tomaševskij è un po' troppo assiomatica («toute école», «toujours»), ma non è priva di validità, e la sua argomentazione per certi aspetti richiama alla mente il saggio sul naturalismo di Simmel. [«ogni scuola letteraria che si oppone alla maniera precedente include sempre nei suoi manifesti, in una forma qualunque, una dichiarazione di fedeltà verso la vita, verso la realtà»]

interessante nella misura in cui Orlando vi giunge percorrendo una strada diversa da quella comunemente intrapresa dalla critica di genere. Avverrebbe nel fantastico ciò che avviene, paradigmaticamente, nella *Donna di picche*: qui 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»⁸⁹.

Orlando ha certamente ragione (anche nella scelta del testo-paradigma), e nella sinistra preparazione di cui parla va riconosciuta la più tipica postura narrativa del fantastico ottocentesco. Infatti esso è anche una *maniera* di organizzare retoricamente la diegesi in funzione di un *eventum*, di fronte al quale il lettore è invitato ad assumere un atteggiamento giudicante: si riferiscono accuratamente fatti e circostanze, si elencano le eventuali attenuanti, si producono documenti.

Forse tale organizzazione retorica oggi ci pare invecchiata, e invecchiando ci pare diventata troppo visibile per “fare realtà”. Tuttavia nel XIX secolo gli espedienti illusionistici di cui la postura narrativa fantastica faceva largo uso (e la postura stessa) dovevano essere piuttosto trasparenti. In caso contrario gli scrittori non ne

⁸⁹ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 40, 41. Solo successivamente alla pubblicazione degli *Oggetti desueti* Orlando comincerà a occuparsi assiduamente non tanto di fantastico, quanto di letteratura del soprannaturale. Un impegno che sfocerà nella pubblicazione di *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. I (*La cultura del romanzo*), Torino, Einaudi, 2001.

avrebbero fatto uso, perché l'ottenimento dell'attendibilità referenziale da parte del racconto fantastico, ovvero la sua capacità di convincere il lettore a stipulare il patto finzionale realistico, è un momento fondamentale della sua riuscita estetica. L'impressione suscitata dall'*eventum* viene amplificata se siamo stati preliminarmente convinti che il mondo in cui il fatto avviene è omologo al mondo-della-vita.

In certi casi – stiamo pensando ad alcuni testi di Hoffmann, di Hawthorne, di Maupassant, di Dostoevskij – non si tratta solo di riuscita estetica: l'attendibilità referenziale è perseguita al fine di sollevare problemi epistemologici o filosofici, o per rappresentare una concezione del mondo diversa da quella materialistico-positivista. È solo l'anomalia referenziale dell'evento attorno a cui ruota la narrazione che ci fa ribellare al pensiero di chiamare “realistici” alcuni racconti di Maupassant, racconti che Todorov ascriverebbe allo «strano». Più precisamente, l'anomalia ci *farebbe* ribellare a tale pensiero, se non ci accorgessimo che Maupassant assume una postura narrativa che è tipica del racconto fantastico, ovvero se non sapessimo riconoscere l'artificiosità retorica della composizione di genere.

Un caso estremo di illusionismo intenzionale è rappresentato da *The Facts in the Case of M. Valdemar*. Da un punto di vista ontologico, l'oggetto cardine del racconto è del tutto simile alla pelle di zigrino dell'omonimo romanzo di Balzac – salvo per il fatto che non vi è modo di interpretare allegoricamente il cadavere parlante di Mr. Valdemar. Come Balzac, Poe invita il lettore ad avere fiducia nell'attendibilità referenziale del testo e poi fa comparire all'interno

dell'omologo di *questo* mondo un ente che è dato allo stesso tempo come reale e inspiegabile.

Nonostante l'assurdità dell'evento, il mondo ipotizzato da Poe è del tutto coerente e privo di fratture. Egli non avrebbe potuto narrare la storia di Mr. Valdemar e descriverne il corpo in modo più realistico: il narratore è un uomo di scienza sano di mente, e ciò che abbiamo sotto gli occhi vuole sembrare il resoconto di un esperimento. Eccone il risultato: il cadavere di un uomo magnetizzato in punto di morte non si decompone e sa mettere in comunicazione il mondo dei vivi e l'aldilà. Valdemar è insomma una specie di *revenant*, trasformato dalla tecnologia mesmeriana.

Poiché non vi è dubbio alcuno che il cadavere parlante è reale nel mondo rappresentato, allora l'orizzonte immaginativo che esso concreta è il medesimo a cui appartengono gli enti finzionali tra cui compare. Ciò vuol dire che le relazioni che legano il cadavere al corpo dei medici e degli infermieri da cui è attorniato sono dotate di senso – anche se nel racconto tale senso rimane largamente ignoto. Per mezzo dell'estrema visibilità di un cadavere che non si decompone, Poe non ottiene di accomodare il fatto a un mondo che non lo prevede, ma *obbliga* il mondo ad adeguarsi a esso: chiunque si rifiuti di ammettere che un cadavere parlante possa esistere, deve rifiutare non solo il cadavere, ma anche l'orizzonte che lo ospita, un orizzonte di cui si avverte la costrizione soffocante.

Non si può negare che il mondo rappresentato sia intimamente duplice: lo stesso binomio ossimorico “cadavere parlante” è testimonianza inequivoca di ciò. Ma quel che si pensava non potesse esistere – ad esempio la voce che giunge dalle viscere del cadavere

come da «qualche profonda caverna sotterranea»⁹⁰ – emerge perfettamente, concreto e reale, contraddistinto da quella «minuteness of detail» che già notava il Lowell⁹¹. L’ostensione dell’ente finzionale non può che risolvere la duplicità in un’unità d’ordine superiore, essere il tramite di una fusione, generare *un* mondo in cui il corpo di Mr. Valdemar esiste come qualsiasi altro elemento mimetico-rappresentativo dato come reale.

Anche se il modello di relazioni su cui quel mondo è costruito, in definitiva, ci è ignoto, Poe non sembra curarsi delle implicazioni epistemologiche o metafisiche dei fatti raccontati; neppure sembra domandarci di prendere posizione in merito ai fatti raccontati, o voler insinuare un «dubbio soprannaturale». Egli sembra servirsi di una prosa che simula la massima neutralità e trasparenza solo per aumentare la forza d’impatto dell’*eventum*. Ovvio il rimando a quella poetica dell’«effetto» per cui una parte dell’opera di Poe andrebbe accostata a quella di Sade, e soprattutto al gotico e al melodramma, giacché l’autore del *Gordon Pym* condivide con chi pratica tali modi narrativi il desiderio di essere «*universalmente* apprezzabile [*universally* appreciable]»⁹². 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 oscena dell’illusionismo, con un testo che fa uso

⁹⁰ E.A. POE, *La verità sul caso di Mister Valdemar*, in ID., *op. cit.*, p. 896.

⁹¹ Cit. in P. COBB, *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, in «*Studies in Philology*», 3, 1908, p. 3. [«minuziosità di dettaglio»]

⁹² E.A. POE, *Filosofia della composizione*, in ID., *op. cit.*, p. 1311. Sulla ricerca dell’effetto in Sade, nel gotico e nel melodramma vedi M. FOUCAULT, *Il linguaggio all’infinito*, in ID., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004³.

delle convenzioni del realismo in modo fraudolento, per descrivere un incubo.

Se cercassimo in Hoffmann una compattezza del mondo finzionale paragonabile a quella del *Valdemar*, la troveremmo solo nelle fiabe. Nei racconti il cui mondo finzionale è modellato sul mondo-della-vita, è raro che un ente che contraddice la concezione razionalistico-materialistica si inscriba perfettamente nel reale. E ciò è specialmente vero per i testi d'ambientazione urbana e contemporanea⁹³. Mettiamo di aver acconsentito a stipulare il patto finzionale realistico con un testo come *L'orco insabbia* oppure come *L'automa*: in fondo, qui non accade nulla per cui siamo costretti a revocare la nostra adesione alla trasparenza; solo che proprio tale *nulla* sembra essere *qualcosa*.

Nel XIX secolo, ha scritto Hillis Miller, la vita quotidiana delle metropoli «is the way in which many men have experienced most directly what it means to live without God in the world»⁹⁴. Tra questi uomini ci sono anche Teodoro e Bertoldo, Traugott e il Maltese. Costoro sono irresistibilmente attratti dal vuoto apertosi per l'assenza di Dio e cercano di riannodare, senza riuscirci, il legame spezzato «between man and the divine power»⁹⁵. In Hoffmann l'assenza del

⁹³ Si ricordi che WALTER BENJAMIN ha parlato di Hoffmann come del «prototipo del *flâneur*» (*I «passages» di Parigi*, cit., vol. I, p. 476). CHARLES PASSAGE (*op. cit.*, pp. 158-159) ha proposto di considerare lo spostamento dell'azione narrativa a San Pietroburgo – dalla provincia ucraina e dal mondo contadino delle *Veglie alla masseria presso Dikan'ka* e di *Mirgorod* – come la prova dell'accoglimento da parte di Gogol' del modello hoffmanniano.

⁹⁴ J.H. MILLER, *The Disappearance of God. Five Nineteenth-century Writers*, Cambridge Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1963, p. 5. [«è il modo in cui molti uomini hanno fatto l'esperienza più diretta di cosa significa vivere senza Dio nel mondo»]

⁹⁵ Ivi, p. 14. [«tra l'uomo e la potenza divina»]

divino è quasi tangibile: essa è il luogo dell'esperienza di un mistero. È come se nel vuoto ci fosse qualcosa che non riesce a iscriversi perfettamente nel visibile, e che rimane sospeso tra presenza e assenza. Tale manifestazione mancata è più un bene che un male, in quanto il divino, per parafrasare Freud, spesso fa ritorno dall'oblio trasformato in demoniaco⁹⁶. Il mistero sa annidarsi in una casa disabitata del viale più alla moda di Berlino (*Das öde Haus*); può palesarsi e sconvolgere la vita di un giovane mercante, intento a occuparsi dei propri affari nella Sala della Borsa di Danzica (*Der Artushof*); può essere inseguito, con l'ausilio di un semplice cannocchiale, nella miriade di piccoli dettagli che uno sguardo attento – spesso eccessivamente attento, spesso «prevaricatorio»⁹⁷ – sa scoprire in un mercato affollato (*Des Vettlers Eckfenester*).

Il soprannaturale di Hoffmann sta più nell'occhio e negli strumenti visivi, nella capacità di vedere oltre le apparenze, e meno nell'oggetto della visione; esso si situa nel punto di contatto tra un'esteriorità e un'interiorità che trascolorano indistintamente l'una nell'altra. Quell'«abisso pauroso»⁹⁸ che il sonnambulismo artificiale di Mesmer ha svelato esistere 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.

⁹⁶ Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977, p. 97.

⁹⁷ Così lo ha definito F. MASINI, *La prevaricazione dello sguardo*, in ID., *La via eccentrica. Figure e miti dell'anima tedesca da Kleist a Kafka*, Casale Monferrato, Marietti, 1986.

⁹⁸ E.T.H.A. HOFFMANN, *I confratelli di san Serapione*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, Torino, Einaudi, 1969, p. 249.

La letteratura di Hoffmann è incomprendibile se non si guarda contestualmente alla filosofia romantica, soprattutto a Fichte e a Schelling. Di Schelling, tra l'altro, lo scrittore fa proprie l'idea della natura come Assoluto (cioè come superamento del dualismo soggetto/oggetto) e l'idea del reale come produzione inconsapevole dell'io. Sono idee che l'autore di *Der Magnetiseur* corroborava con la lettura di Schubert, di Mesmer, di Kluge, di Pinel e di altri uomini di scienza (o pseudo-scienza). Peraltro i fenomeni di natura elettrica e magnetica, oltre a quelli di natura chimica (le scoperte di Lavoisier), confermavano nella sua concezione il medesimo Schelling, il quale trovava in essi la dimostrazione del legame, che egli postulava esistesse, tra il mondo inanimato e gli organismi viventi.

Come avviene in Schelling e in Schubert, in Hoffmann il mistero della psiche e il mistero della natura formano un solo corpo, e rimandano a una struttura del mondo in cui la separazione tra io e non-io non sussiste. Ma le apparenze mascherano questa 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. In un racconto come la *Chiesa dei gesuiti di G.*, che è fittamente intessuto di reminiscenze novalisiane e schellinghiane, appare con chiarezza come Hoffmann abbia un'«attitudine orfica»⁹⁹ nei confronti dei segreti della natura. Solo il visionario, l'artista ipersensibile attratto dall'abisso è in grado di presentire (*Ahnen*), scorgendo segni invisibili per l'uomo comune, la dimensione profonda e sublime da cui sgorga la vera ispirazione.

⁹⁹ Cfr. P. HADOT, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004, cap. VI.

Ma i segni dell'invisibile sono anche, e per lo più, tremendi e angoscianti. In ogni caso la loro decifrazione è impossibile e non porta mai alla fusione armonica dell'uomo con se stesso e con il mondo. La «sintesi trascendentale delle contraddizioni»¹⁰⁰ che si verifica nel *Märchen* non può avvenire nei racconti i cui fatti si svolgono in un mondo isomorfo al mondo-della-vita.

Poiché l'essere non è solo sommerso ma anche irraggiungibile, l'apparire in cui l'uomo è esule è declassato a illusorio gioco ottico. La parte emersa del mondo-della-vita – non a caso sono stati fatti i nomi di Jean-Paul e di Sterne – è un'apparenza caotica, plurivoca, pluriprospettica, è un mondo per-il-soggetto sospeso sopra il baratro dell'ignoto. Ma se il naturale è naturale solo per-il-soggetto, 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: anch'esso non è altro che un imperfetto tentativo di afferrare ciò che sfugge.

Poiché l'autore della *Casa disabitata* 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 fatti 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

¹⁰⁰ C. MAGRIS, *Tre studi su Hoffmann*, Milano-Varese, Cisalpino, 1969, p. 84.

ogni mezzo di istituire un rapporto razionale con ciò che lo circonda»¹⁰¹.

Dopo quanto detto nel paragrafo precedente possiamo cogliere tutto lo spessore di tale affermazione. Bisogna solo sforzarsi di riconoscere le deformazioni alle quali ci condanna la nostra prospettiva avanzata, e osservare nel suo proprio contesto la messa in opera di una concezione del mondo, ispirata alla filosofia romantica, all'interno della quale trovano posto non tanto le dottrine dei magnetizzatori e dei primi alienisti, quanto l'«abisso» psichico verso cui tali dottrine si sono rivolte. Un abisso che certamente non è senza rapporto con il vuoto lasciato dal ritirarsi di Dio dal mondo.

Gli eventi anomali di cui è questione in Hoffmann sono spesso la misura dell'incapacità dell'uomo di ricomporre la frattura tra essere e apparire; o per lo meno mostrano che tale frattura non può essere ricomposta intellettualmente, attraverso un incremento di conoscenza. In ciò lo scrittore tedesco è simile a Hawthorne, e anche se da qui in poi le strade dei due si separano, in Hoffmann non mancano oggetti simili al velo nero: oggetti sospesi tra immaginario e reale che nessun discorso può pretendere di esaurire. La tela bianca di Berklinger in *Der Artushof* ha valore di paradigma, perché indica icasticamente quella «barriera resistente alla significazione» cui abbiamo accennato nel primo capitolo, ovvero indica l'incapacità del linguaggio di esaurire l'esperienza vissuta. Hanno ragione Bessière e Lugnani, in special modo 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,

¹⁰¹ Ivi, p. 98.

dall'insufficienza di ogni cognizione umana a risolvere l'enigma del racconto fantastico.

Solo se teniamo conto del fatto che nella concezione del mondo hoffmanniana ogni concezione del mondo è inadeguata a comprendere il reale, possiamo cogliere lo sforzo dello scrittore di ripercorrere razionalmente 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 occupazioni. 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-della-vita.

7. Che il fantastico ottocentesco sia una tipologia narrativa che prevede una coesistenza contraddittoria, un'ambiguità, un ossimoro o un paradosso, è un'affermazione sulla quale si otterrebbe l'accordo unanime degli studiosi "esclusivisti". Sarebbe vano tentare di riassumere tutte le forme in cui la duplicità ha trovato espressione nei testi, così come sarebbe noioso riportare e discutere le parole dei critici che in vario modo e secondo i propri termini hanno reso conto di essa. Si parli di «isotopie» incompatibili (Campra), di catene causali contrapposte ed equivalenti (Todorov) o di «direct contradiction of perspectives»¹⁰² (Rabkin), a tali definizioni è sottesa una struttura binaria di fondo. Nonostante possa complicarsi di elementi intermedi, e ogni studioso attribuisca maggior valore a questo o quell'elemento

¹⁰² [«completa contraddizione di prospettive»]

strutturale, essa continua a rimanere visibile, in trasparenza, attraverso le teorie di ciascuno.

In questo momento non importa quali siano le categorie messe in campo (naturale/soprannaturale, io/non-io, realistico/meraviglioso ecc.); va però rilevato che non è la separazione di due elementi a caratterizzare il fantastico, ma il fatto che la barriera abbia un cedimento. In tale narrativa compare qualcosa che è fuori posto, un pericoloso «sottoprodotto dell'ordine», qualcosa che Mary Douglas direbbe «sporcizia»¹⁰³. Anzi, come in parte si è visto e come verrà osservato ancora meglio più avanti, la presenza di almeno un ente residuale, che si sottrae alla logica per scarti differenziali (Lévi-Strauss) su cui si basa il sistema linguistico, è necessaria perché un medesimo orizzonte immaginativo sia effettivamente duplice.

Abbiamo anticipato che la struttura binaria che è alla base della narrativa fantastica non è affatto di nuovo conio, ma è stata desunta dai testi già nell'Ottocento. Forse non è un caso – quantunque non si possa certo pensare a un rapporto di causa-effetto – che tale estrazione sia avvenuta prima e più coerentemente che altrove proprio nella patria del melodramma, della quale Brooks ha mostrato l'identico «manicheismo» strutturale.

Per comprendere appieno il significato di tale impalcatura concettuale, bisognerebbe ricostruire un complesso intreccio di fattori storico-culturali, oltre che letterari ed estetici. Bisognerebbe

¹⁰³ Cfr. M. DOUGLAS, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, il Mulino, 1993². «Guarda un po' quello strano [*sonderbaren*] ciuffo grigio [*grauen Busch*] che sembra venire direttamente addosso a noi!», dice Clara a Nataniele prima che costui impazzisca e si getti dall'alto della torre del municipio (E.T.H.A. HOFFMANN, *L'orco insabbia*, in ID., *Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1994², p. 35).

soprattutto ricordare che tra Sette e Ottocento tutta una sfera dell'esperienza umana, il cui senso era stato per secoli definito dalle istituzioni religiose, si è affrancata dalla tutela di queste ultime. Nei confronti di un sentimento del sacro che diventava sempre più privato e incomunicabile, e che s'inabissava nelle profondità dell'io, convivevano impulsi contraddittori: esso era sconfessato dal razionalismo illuministico e dal nascente positivismo presso la popolazione istruita delle metropoli; e tuttavia la sua resistenza può essere misurata tenendo conto del consenso di cui godevano, in quel medesimo gruppo sociale, non solo la *Naturphilosophie* o il trascendentalismo, ma anche Swedenborg e gli altri "illuminati". Il successo della narrativa fantastica, d'altra parte, è testimonianza inequivoca di tale resistenza, che è contraddistinta anche dalla regressione del numinoso verso momenti più arcaici e disforici, verso ciò che Rudolf Otto ha chiamato «*tremendum*»¹⁰⁴. Abbiamo accennato a questi argomenti parlando di Hoffmann, la cui sensibilità per fenomeni diffusi nell'intero Occidente non è causa secondaria della fama internazionale che ebbe: una fama che tra Goethe e la *fin de siècle* nessuno scrittore tedesco, eccetto Heine, avrebbe ottenuto¹⁰⁵. È superfluo ricordare che il processo di desacralizzazione avviene in Italia con maggiore lentezza rispetto ai Paesi del Nord Europa, e più lentamente quanto più si scende lungo la penisola. Se lo ripetiamo è perché ciò ha sicuramente avuto un peso non trascurabile nella storia

¹⁰⁴ Cfr. R. OTTO, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1976.

¹⁰⁵ Cfr. C. MAGRIS, *op. cit.*

del nostro fantastico, il quale inizia a essere frequentato allorché il canone del genere è già ben consolidato.

Quando Tarchetti e i fratelli Boito cominciarono a scrivere racconti ispirati alla narrativa di Hoffmann, di Poe, di Gautier, avevano alle spalle non solo delle opere che potevano essere imitate, ma anche una grande quantità di considerazioni teoriche: la struttura formale del genere era già stata isolata, e poteva essere facilmente riconosciuta e reimpiegata. Va ricordato che l'autocoscienza è costitutiva del fantastico, il quale ha cercato di affermarsi come genere a sé stante, e di prendere le distanze dalla fiaba e dalla leggenda profana, anche attraverso la giustificazione, letteraria e metaletteraria, del proprio operato¹⁰⁶. Tuttavia la formazione di un genere, lo abbiamo ricordato con Guillén, non può prescindere dal successo di pubblico; e uno dei momenti più importanti – per non dire il più importante – nella genesi del fantastico è rappresentato dalla straordinaria fortuna che l'opera di Hoffmann ebbe in Francia¹⁰⁷.

“Racconto fantastico” è sinonimo di racconto “alla maniera di Hoffmann” da quando, siamo nel 1829, Loève-Veimars traduce liberamente *Fantasiestücke* (letteralmente *Pezzi di fantasia*) con *Contes fantastiques*, pare su suggerimento di Jean-Jacques Ampère.

¹⁰⁶ Come CESERANI ha notato in più di un'occasione, «fra gli altri modi o generi letterari, [il fantastico] è uno dei più chiaramente autocoscianti» (*Le radici storiche di un modo narrativo*, in ID., L. LUGNANI *et alii*, *op. cit.*, pp. 7-8; ID., *Il fantastico*, *cit.*, p. 70).

¹⁰⁷ ROMOLO RUNCINI ha scritto che il *gothic romance* provocò il «primo boom nella storia di un'attività editoriale soggetta alle regole di mercato» (*La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. I. Il gothic romance*, Napoli, Liguori, 1984, p. 67). Poiché anche il fantastico francese è sin dalla nascita strettamente legato all'espansione del mercato librario, sarebbe degna d'interesse una ricerca che s'interrogasse su fantastico e industrializzazione dell'editoria nell'Italia del periodo postunitario.

Anche quando Henry Egmont intraprese una nuova traduzione delle opere di Hoffmann, completata nel 1836, conservò ai *Fantasiestücke in Callots Manier* il vecchio titolo, pur rilevando l'incongruenza tra originale tedesco e traduzione: un aneddoto che rende bene l'idea di quanto il sintagma *conte fantastique* si fosse diffuso.

La domanda di composizioni “alla Hoffmann” fu così vasta che a fini pubblicitari venivano detti “fantastici” anche racconti che gli operatori culturali dell'epoca non ritenevano affatto tali. Autori ed editori cavalcavano la moda, e il termine “fantastico” venne adoperato moltissimo tra il 1829 e il 1833, tanto che provocò reazioni di disgusto da saturazione. Nel 1832 Balzac si congratula con gli autori dei *Contes bruns* – tra i quali peraltro figura, insieme a Philarète Chasles e a Charles Rabou – per non aver fatto scivolare «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»¹⁰⁸. Malgrado la momentanea flessione, la moda del fantastico saprà resistere fino al volgere del secolo, trovando un nuovo impulso editoriale negli anni Cinquanta, per merito della traduzione baudelairiana dell'opera di Poe.

Al problema del costituirsi e della diffusione di una forma compositiva e di un canone si è interessato, più direttamente di Guillén, Franco Moretti; e anche costui ha ritenuto essenziale il consenso del pubblico, o per meglio dire l'affermazione sul mercato librario (si sta parlando dell'epoca industriale). Il successo di

¹⁰⁸ Cit. in P.-G. CASTEX, *op. cit.*, p. 84. Da quest'opera preziosa è stata attinta la maggior parte delle informazioni riguardanti la storia del fantastico in Francia. [«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»]

un'opera, spiega Moretti, sollecita all'imitazione; ma affinché quest'ultima riesca bene (abbia successo), deve anche comportare un certo allontanamento dal modello: un allontanamento non privo di rischi, che potrebbe essere compiuto nella direzione sbagliata. L'imitazione dà frutti, insomma, se l'originale è correttamente sgrossato della sua *unicità* o *evenemenzialità*. Da esso va estratta una struttura, una forma che sappia far apprezzare le opere capaci di usarla, e che in questo modo riesca a sopravvivere indipendentemente dai testi che la attualizzano. «Form», scrive ancora Moretti, «is precisely the repeatable element of literature: what returns fundamentally unchanged over many cases and many years»¹⁰⁹.

Senza dubbio il nostro riassunto è eccessivamente schematico, ed esistono importanti variabili che abbiamo trascurato di menzionare. Soprattutto vi è l'imponderabilità del caso, il disordine della storia cui Moretti non manca di fare riferimento (specie nella *Letteratura vista da lontano*). *On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of E.T.A. Hoffmann* – un saggio che all'epoca della sua pubblicazione fu molto diffuso¹¹⁰ – sembra essere un esempio particolarmente probante dell'efficacia del modello elaborato da Moretti. Pare infatti che il nocciolo dell'argomentazione scottiana *contra* Hoffmann risieda proprio nella pretesa inimitabilità

¹⁰⁹ F. MORETTI, *art. cit.*, p. 225. [«è precisamente l'elemento ripetibile della letteratura: ciò che ritorna sostanzialmente immutato in molti casi e per molti anni»]

¹¹⁰ Il saggio apparve inizialmente sulla «Foreign Quarterly Review» nel 1827. Con il titolo *Du Merveilleux dans le roman*, esso fu pubblicato sulla «Revue de Paris» nell'aprile del 1829, e nello stesso anno, ma con un titolo diverso (*Sur Hoffmann e les compositions fantastiques*), a introduzione delle opere complete di Hoffmann nella versione di Loève-Veimars. Nel medesimo 1829 esso fu pubblicato anche in Russia.

dell'opera di costui. L'ostracismo da parte di Scott (ecco l'imponderabile) sortisce però un effetto opposto rispetto a quello preventivato, e l'autorità dell'illustre scrittore declina di fronte all'avanzare dei tempi nuovi. A nostra conoscenza, egli è il primo a usare il termine fantastico per indicare una tipologia narrativa; e a giudicare dalla cronologia è verosimile che Ampère o chi per lui abbia mutuato l'appellativo proprio dallo scritto di Scott: il significante, non il significato.

Se si guardasse alle occorrenze di «fantastic» nel saggio scottiano, ci si accorgerebbe facilmente del fatto che esso finisce per essere sinonimo di gratuito, di solipsistico, di deviato, di falso: epiteti non proprio adeguati per descrivere, come Scott si prefigge di fare, una nuova forma compositiva. Dopo aver indicato i modi in cui è lecito 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 «FANTASTIC mode of writing» o «fantastic style of composition»¹¹¹: un modo di scrivere che non porrebbe vincoli alla fantasia («imagination») dell'autore, e di cui Hoffmann sarebbe il massimo rappresentante.

Scott ritiene che lo stile fantastico non possa esistere al di fuori della Germania, e ciò nel suo concetto è estremamente devalorizzante. A parte il breve stralcio di un racconto di Irving, non vi sarebbe alcunché nella letteratura di lingua inglese che esemplifichi tale stile.

¹¹¹ Citiamo da W. SCOTT, *Critical and Miscellaneous Essays* (Philadelphia, Carey & Hart, 1841, p. 24), dove il saggio di Scott compare con il titolo di *Novels of Ernest Theodore Hoffmann*. [«modo di scrittura FANTASTICO»; «stile compositivo fantastico»]

In verità, anche l'episodio della creazione del mostro di *Frankenstein* sarebbe di carattere fantastico («fantastic character»), ma Mary Shelley saprebbe riscattarne la spiacevolezza grazie alla verità e alla naturalezza che sa infondere nei sentimenti di quell'essere.

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 di sentimenti. Pur non essendo vere oggettivamente, dice lo scrittore, le figure tradizionali e codificate del soprannaturale lo sono moralmente, e parlano del cuore dell'uomo. Di siffatta autenticità morale sarebbero testimonianza l'universalità di certe credenze e la diffusione internazionale di certe fiabe¹¹². Perciò, al fine di mostrare come Hoffmann non sia in grado di mettere del vero nella sua opera – se non quando si discosta dalla sua vena creativa più personale –, Scott ne traccia lungamente un quadro psicologico, con cui si prefigge di far emergere l'eccezionalità e il delirio della mente di lui. Tanto che, a proposito del *Sandmann*, giunge persino a scrivere:

It is impossible to subject tales of this nature to criticism. [...] In fact, the inspirations of Hoffmann so often resemble the ideas produced by

¹¹² L'argomentazione di Scott fa pensare, tra l'altro, a quel passo di *Witches, and Other Night Fears* (1821), dove CH. LAMB scrive: «Gorgons and Hydras, and Chimaeras dire – stories of Celaeno 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» (*The Complete Correspondence and Works*, vol. II, London, Moxon, 1870, p. 256). [«Le Gorgoni e le Idre, e le terribili Chimere – le storie di Celeno e delle Arpie – possono riprodursi nella mente della superstizione; ma esse vi si trovavano già in precedenza. Sono copie, tipi, – gli archetipi sono in noi, e sono eterni»]

the immoderate use of opium, that we cannot help considering his case as one requiring the assistance of medicine rather than criticism¹¹³.

Senza dubbio l'autore di *Ivanhoe* sta difendendo, con tono oltremodo polemico, la propria poetica; tuttavia è come se volesse al contempo dimostrare che non vi è nessuna struttura nell'opera di Hoffmann, e che dunque lo «stile compositivo fantastico» non potrebbe mai essere imitato. Solo che per riuscire nel proprio intento Scott è costretto a censurare l'autore degli *Elixiere des Teufels*: basta pensare alle meditazioni filosofiche e metanarrative nello stesso *Orco insabbia*, al fondamentale passaggio della *Casa disabitata* in cui Teodoro parla della differenza intercorrente tra *Wunderliche* e *Wunderbare*¹¹⁴, alle riflessioni che si leggono nei *Confratelli di san Serapione* (sul teatro, sulla scrittura, sul magnetismo animale, sulla musica, sulla stregoneria, sulla conversazione mondana), per valutare il peso effettivo delle accuse d'irrazionalismo e di gratuità capricciosa che vengono mosse contro di lui. Scott si rifiuta persino di ammettere che alcune delle norme estetiche difese da lui stesso sono riscontrabili con grande chiarezza in Hoffmann. Si legga per esempio la frase seguente: «The marvellous, more than any other attribute of fictitious narrative,

¹¹³ W. SCOTT, *op. cit.*, p. 51. [«È impossibile sottoporre racconti di questo tipo al giudizio critico. [...] 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»]

¹¹⁴ Per inciso, la distinzione tracciata da Hoffmann tra *Wunderliche* e *Wunderbare* (che Carlo Pinelli traduce rispettivamente con «straordinario» e «prodigioso» [E.TH.A. HOFFMANN, *La casa disabitata*, in ID., *Racconti notturni*, cit., p. 120]) è molto simile a quella tra preternaturale e soprannaturale che abbiamo incontrato in Hawthorne.

loses its effect by being brought much into view. The imagination of reader is to be excited if possible, without being gratified»; oppure:

[...] 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 attribute we can have no regular or distinct perception¹¹⁵.

Con 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 nell'autore della *Chiesa dei gesuiti di G*. Possiamo confrontare i passi appena riportati con certe affermazioni del Teodoro dei *Confratelli di san Serapione*, le cui parti dialogate vanno considerate come il più completo breviario della poetica hoffmanniana. Prima di accingersi a raccontare la storia del «turco parlante» (*L'automa*), Teodoro – come al solito il principale portavoce dell'autore – commenta il racconto che ha appena ascoltato: «Posso credere che riuscirei a sopportare l'improvviso spavento di un'apparizione terrificante... Ma se dovessi percepire con i sensi fisici la presenza sinistra di un essere invisibile impazzirei indubbiamente»¹¹⁶. Peraltro *L'automa* è un racconto in gran parte

¹¹⁵ Ivi, pp. 11-12, 13. [«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»; «È evidente 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»]

¹¹⁶ E.TH.A. HOFFMANN, *I confratelli di san Serapione*, cit., p. 296.

irrisolto, che lascia perplesso il suo uditorio: «– Be’?... – fece Ottomaro. – Tutto qui?... E la spiegazione?... E Ferdinando?, il professor X..., la cantante, l’ufficiale russo, che fine hanno fatto?...». Al che Teodoro risponde: «Io ho inteso soltanto dare un paio di energiche spinte alla fantasia del lettore o dell’ascoltatore e poi lasciarla volare a proprio piacere»¹¹⁷.

La traduzione di *On the Supernatural in Fictitious Composition* suscitò un intenso dibattito in Francia, e Scott fu contestato da quella nuova generazione di cui i Gautier, i Sainte-Beuve e i Nerval sono i rappresentanti più celebri. Basta sfogliare la prima parte del volume di Castex per rendersi conto di quante voci, e con quale accordo reciproco, si sollevarono a difesa e a gloria di Hoffmann e del suo «modo di scrivere». Salvo divergenze inessenziali, dagli scritti militanti di Saint-Marc Girardin, Edouard Hitzig, Duvergier de Hauranne – per citare alcuni di questi nomi ormai dimenticati – emergono chiaramente due costanti: gli scritti di Hoffmann inaugurano un genere; il genere si distingue dagli altri perché è al contempo verisimile e straordinario.

Come ha rilevato Rabkin, anche il romanzo gotico di Radcliffe e Shelley si era mosso in direzione del verisimile e aveva cercato di “naturalizzare” («naturalize») il soprannaturale¹¹⁸. Tuttavia, quando Hoffmann approdò in Francia, il gotico aveva da tempo esaurito il proprio impulso: Jean-Jacques Ampère e altri osteggiavano l’ingenuità e il convenzionalismo delle sue tecniche narrative. Pur ammirando l’opera di Lewis, già Sade, nel 1799, aveva espresso delle riserve circa

¹¹⁷ Ivi, p. 320.

¹¹⁸ E.S. RABKIN, *op. cit.*, pp. 184 sgg.

i risultati ottenuti da un genere che ricorreva all'«inverosimile» e all'«aiuto dell'inferno», per suscitare l'interesse di un lettore reso insensibile da un'epoca turbolenta.

Quali inconvenienti presentava tale modo di scrivere? L'autore di *The Monk* non li ha saputi evitare più di quanto non vi riuscisse la Radcliffe; ora, necessariamente, delle due cose l'una: o si sviluppa il magico, e allora si è sempre meno interessanti, o si è realistici e allora si rischia di apparire inverosimili. Che compaia in questo campo un'opera abbastanza buona, capace di raggiungere lo scopo senza sfasciarsi contro uno o l'altro di questi due scogli, e noi, lungi dal rimproverarle i mezzi scelti, la proporremo come modello¹¹⁹.

Sorvolando su un breve articolo giovanile dove, nonostante alcune sporadiche intuizioni, Gautier si lascia andare all'entusiasmo per gli eccessi dell'immaginazione hoffmanniana, si legga un testo che il medesimo pubblicò sulla «Chronique de Paris» il 14 agosto 1836. Qui l'autore di *Mademoiselle de Maupin* demolisce l'immagine di uno scrittore che deve tutto all'alcol e alla malattia nervosa. Il motivo della popolarità di Hoffmann starebbe viceversa nella misurata applicazione di una precisa strategia narrativa. Come è possibile, si chiede Gautier, che una fantasia che si vuole tanto sregolata abbia potuto essere apprezzata nella patria di Voltaire? Di certo la reputazione di Hoffmann deve essere «fausse comme toutes les idées reçues»¹²⁰, altrimenti non si spiegherebbe come mai i suoi racconti siano stati letti «par tout le monde»: «la portière et la grande dame, l'artiste et

¹¹⁹ D.A.F. DE SADE, *Considerazioni sui romanzi*, in ID., *Opere*, Milano, Mondadori, 1976, p. 825.

¹²⁰ TH. GAUTIER, *Contes d'Hoffmann*, in ID., *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981, p. 456. [«falsa come tutti i luoghi comuni»]

l'épiciere», sostiene l'estensore dell'articolo, «en ont été contents»¹²¹. Gautier non ha dubbi, e ribadisce quello che è già diventato un *refrain*: il segreto sta nella capacità di far sembrare la narrazione tanto più verosimile quanto più si avvicina all'evento straordinario.

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 nuit* 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 [...] ¹²².

I racconti in cui l'elemento meraviglioso è spiegabile con le leggi della natura sono i più riusciti, a detta dell'autore di *Arria Marcella*, il quale non esita ad affermare che «la plupart des œuvres d'Hoffmann n'ont rien de fantastique»¹²³. Qui “fantastico” è pronunciato alla maniera di Scott, e *Contes d'Hoffmann* va letto anche come una risposta alle opinioni espresse dallo scrittore inglese. Per comprendere il senso dell'asserzione di Gautier torna utile, inoltre, il concetto

¹²¹ *Ibidem*. [«da tutti»; «la portinaia e la gran dama, l'artista e il droghiere ne sono stati contenti»]

¹²² Ivi, pp. 457, 459. [«Del resto il meraviglioso di Hoffmann non è il meraviglioso delle fiabe; ha sempre un piede nel mondo reale, e non vi si vedono molti palazzi di carbuncoli con torrette di diamanti. – Talismani e bacchette 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»]

¹²³ *Ibidem*. [«la maggior parte delle opere di Hoffmann non ha nulla di fantastico»]

tomaševskiano di «*motivation réaliste*» che abbiamo ricordato sopra. Infatti non c'è dubbio che quella dell'autore francese sia una sorta di reazione immunitaria, dal momento che egli ha appena pubblicato (nel mese di giugno) *La Morte amoureuse*, uno dei suoi più riusciti racconti d'ispirazione hoffmanniana. Per lo scrittore 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. Gautier difende un principio estetico secondo cui il soprannaturale deve innestarsi su un massiccio tronco realistico – cioè rispettoso sia della concezione materialistico-positivista del mondo sia delle convenzioni del realismo letterario della sua epoca e della sua area culturale.

La gran parte delle idee di Gautier è presente in un articolo di Sainte-Beuve del 1830. «Aux limites des choses visibles et sur la lisière de l'univers réel», scrive Sainte-Beuve, «[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 [...]»¹²⁴.

Probabilmente nessuno ha mai espresso con tanta efficacia, se non di recente, dei concetti che ritroviamo in quei Solov'ëv e Montague Rhodes James da cui Todorov scrive di aver derivato la propria definizione. È strano che quest'ultimo non citi Sainte-Beuve, del cui testo certamente era a conoscenza; così com'è strano che non faccia menzione di un testo di Maupassant in cui, tra le altre cose, figura proprio la parola «hésitation»¹²⁵. In generale si ha l'impressione che lo

¹²⁴ CH.AU. DE SAINTE-BEUVE, *Hoffmann. Contes Nocturnes*, in ID., *Premiers lundis*, vol. I, Paris, Lévy, 1882, pp. 416, 417. [«Ai confini delle cose visibili e sul limitare dell'universo reale, [Hoffmann] ha trovato non so quale angolo oscuro, misterioso e fino 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 le inclinazioni del nostro spirito alla superstizione, senza urtare troppo violentemente il nostro ostinato buon senso; ciò che allora ci racconta 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 è offerta da lontano come dietro una nuvola. È in quest'abile mescolanza, in questa discreta misura di meraviglioso e di reale che consiste gran parte del segreto di Hoffmann per scuotere e commuovere»]

¹²⁵ Nell'epoca in cui il dubbio si è insinuato nello spirito umano, scrive GUY DE MAUPASSANT – che dal suo avamposto temporale, siamo nel 1883, domina quasi tutto il panorama letterario ottocentesco –, l'arte del fantastico è diventata più sottile rispetto al passato: «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 d'Hoffmann et d'Edgar

studioso voglia tutelare l'universalità della propria ricerca, ritenendola valida a prescindere da ogni limite storico-culturale. Darko Suvin ha perfettamente ragione quando rileva che la teoria di Todorov si attaglia in prevalenza a opere francesi, e che la «validità della sua categorizzazione [...] è [...] molto scarsa se riferita alla tradizione anglofona e anche tedesca: è cioè limitata ai casi in cui alcuni testi (ad es. *Giro di vite* di James) operano all'interno di convenzioni ideologiche simili a quelle francesi»¹²⁶.

Non è accidentale che Todorov trovi nella *Vénus d'Ille* una delle incarnazioni più pure della propria idea di fantastico, perché Mérimée – al di là delle sue specificità individuali e del suo rapporto con la letteratura russa – ha saputo esprimere nel modo più misurato il

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» (*Le fantastique*, in ID., *Chroniques*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 1367). [«Lo scrittore ha cercato le sfumature, si è aggirato nei pressi del soprannaturale piuttosto che penetrarvi. Ha trovato degli effetti terribili rimanendo sul limite del possibile, abbandonando le anime nell'esitazione, nello sgomento. Il lettore indeciso non sapeva più, s'inabissava come in uno specchio d'acqua il cui fondo manca a ogni momento, si riaggrappava bruscamente al reale per riaffondare immediatamente dopo, e dibattersi di nuovo in una confusione angosciata e febbrile come un incubo. La straordinaria potenza 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»] Inoltre Maupassant parla, come Todorov, della fine del fantastico (anche se lo scrittore, come si è potuto vedere, intende tale categoria in senso inclusivo). Vero è che quella dell'autore dell'*Horla* è più che altro una sorta di profezia nostalgica, ma lascia un po' perplessi il fatto che Todorov se ne dimentichi e allo stesso tempo indichi nelle novelle di Maupassant gli «ultimi esempi soddisfacenti del genere» (T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 170).

¹²⁶ D. SUVIN, *Discorrendo del significato di Fantasy o 'narrativa fantastica'*, in «Contemporanea», 7, 2009, p. 22.

nucleo della codificazione francese: una commistione di rappresentazione del quotidiano, di prolungato suggerimento dell'esistenza dell'Altrove e di *bon sens* illuministico e borghese, spesso incarnato in personaggi che *rappresentano l'hésitation* todoroviana¹²⁷. 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 *Aurélia* e *Sylvie* di Nerval, *Il capolavoro sconosciuto* di Balzac), 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

¹²⁷ Todorov scrive che ad essere fondamentale per il 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 tema dell'opera (*La letteratura fantastica*, cit., pp. 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 la autorizzi; che insinui un dubbio attraverso una particolare configurazione narrativa che il lettore interpreta come ambigua. Perché il lettore esiti, dunque, tale configurazione deve necessariamente attualizzare due o più concezioni del mondo, e una di queste non può che essere la concezione che ha influenzato i testi realistici ottocenteschi; la quale può semplicemente prendere corpo in quei segmenti narrativi che stabiliscono l'illusione della realtà effettuale. Senza questi segmenti, infatti, ovvero senza la resistenza della convenzione letteraria che instaurano e senza l'insieme di attese che la convenzione suscita nel lettore, non potrebbe esserci da parte di costui alcuna incertezza intellettuale simile a quella descritta da Todorov. Si tratta di una ragione necessaria e non sufficiente, è vero, ma in ogni caso il razionalismo è presente, anche quando un personaggio non ne è portavoce, nella forma stessa del mondo rappresentato. Perché funzioni, la teoria di Todorov ha bisogno che l'istanza razionalistica abbia un ruolo di primo piano, e in Francia il retroterra ideologico del razionalismo è più forte che altrove.

e Novecento, dove abbondano in special modo i medici¹²⁸) o quei normali borghesi di cui Hoffmann ha orrore¹²⁹.

Il fantastico nasce in un certo senso da un impoverimento e da un'incomprensione 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. È lecito dire che proprio in virtù di un simile fraintendimento la struttura abbia potuto essere riconosciuta, e si sia affermata in quanto «modello concettuale» o «forma ripetibile». D'altra parte, è impossibile che una forma non subisca una particolare curvatura entrando in un campo di forze, in un'area culturale diversa da quella in cui è stata elaborata. Per usare la metafora evoluzionistica di Moretti, quando una forma si sposta in un nuovo territorio, «sopravvive solo se [...] impara a cambiare molto e molto in fretta»¹³⁰.

Bisognerebbe anche dire qualcosa sull'enorme influenza che l'opera e la poetica di Poe hanno avuto sul fantastico e sulla sua

¹²⁸ Cfr. P. IHRING, F. WOLFZETTEL (a cura di), *La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e 1920*, Perugia, Guerra, 2003.

¹²⁹ 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, si potrebbe dire che nella letteratura francese si assiste – ma solo in senso "spirituale" – a una democratizzazione dell'esperienza ontofantica. Si pensi a un testo come *Spirite*, dove chi entra in contatto con il fantasma cui allude il titolo è Guy de Malivert: un giovane «racchiuso nel cerchio delle cose visibili», che «non si era mai dato la pena di sapere se il nostro pianeta, girando attorno al sole, portasse realmente con sé un'atmosfera animata da miriadi di esseri invisibili e impalpabili» (TH. GAUTIER, *Spirite. Novella fantastica*, Torino, Einaudi, 1982, p. 33). 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 psicopompo.

¹³⁰ F. MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005, p. 115.

evoluzione, ma l'argomento ci porterebbe troppo lontano. Ora dobbiamo rivolgerci ad altro, e affermare che quel che è valido per la Francia è valido anche per l'Italia, tanto più che il fantastico giunge da noi quasi alle soglie di una nuova epoca. Ciò che subisce variazioni, almeno inizialmente, non è tanto la struttura, quanto i contenuti da essa organizzati; parlando della diffusione del romanzo europeo, Moretti ha scritto che una delle leggi dell'evoluzione letteraria risiede nel compromesso «between foreign form and local materials»:

In cultures that belong to the periphery of the literary system (which means: almost all cultures, inside and outside Europe), the modern novel first arises not as an autonomous development but as a compromise between a western formal influence (usually French or English) and local materials¹³¹.

Queste parole sono del tutto adeguate a descrivere il primo acclimatemento del fantastico in Italia. La forma importata implica principalmente che la narrazione si articola in una struttura binaria, che preveda l'affrontarsi di due elementi contrapposti. Le prove testuali della ricezione dell'architettura duale da parte degli scapigliati sono numerose ed evidenti; basti porre mente, per fare un esempio particolarmente esplicito, all'*Alfieri nero* di Arrigo Boito. A conclusione di questa ricostruzione sommaria, che potrebbe essere proseguita a lungo e coinvolgere altre voci e altre culture, si legga la

¹³¹ ID., *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1, 2000, p. 58. [«tra forme estere e materiali locali»; «In culture che appartengono alla periferia del sistema letterario (il che vuol dire: quasi tutte le culture, dentro e fuori dall'Europa), il romanzo moderno sorge inizialmente non come uno sviluppo autonomo ma come un compromesso tra un'influenza formale occidentale (di solito francese o inglese) e materiali locali»]

sintesi di Ceserani, il quale dopo aver riportato le parole di alcuni autori ottocenteschi, francesi e non francesi, scrive:

Sebbene i presupposti culturali e filosofici di questi scrittori siano spesso assai diversi tra loro [...], in quasi tutti i casi il loro discorso sembra essere basato su due concetti contrastanti, posti chiaramente sullo stesso livello, che possono soltanto operare uno contro l'altro, ed eventualmente produrre combinazioni o mescolanze delle loro parti¹³².

8. Non resta che osservare come tale struttura si esprima in immagini e informi il mondo rappresentato. Abbiamo potuto verificare che, per quanto concerne la rappresentazione, un concetto che invariabilmente compare nelle definizioni del fantastico ottocentesco è quello di realismo – seppure declinato in modo non uniforme e talvolta inteso ingenuamente. In effetti i procedimenti formali usati dalla narrativa illusionistica incidono in tale misura sul fantastico che alcuni testi generalmente ascritti a tale genere potrebbero essere detti senz'altro realistici, per lo meno da un punto di vista intenzionale. Il testo assicura il lettore della verità referenziale di quello che racconta, e cerca di stabilire il medesimo accordo che un qualsiasi testo realistico prova a instaurare.

Abbiamo parlato di questi aspetti, ma abbiamo detto poco o nulla circa l'*eventum* attorno a cui sono organizzate le narrazioni fantastiche. Non sempre tale *eventum* s'incarna in una *cosa*, ma la configurazione di un testo in cui ciò accade potrebbe essere descritta in questi termini: in un mondo rappresentato che è omologo al mondo-della-vita presupposto dalla letteratura realistica, compare un ente finzionale che sembra non poter appartenere – almeno non

¹³² R. CESERANI, *Le radici storiche di un modo narrativo*, cit., pp. 12-13.

completamente – allo stesso orizzonte immaginativo degli enti finzionali da cui è circondato.

Con “sembra” intendiamo dire che l’ente *appare* sempre attraverso una particolare prospettiva e che esso indica, prima di ogni cosa, una *relazione*. Infatti, ogni immagine letteraria è mediata da una soggettività che narra e da ciò che Iser chiama il «punto di vista errante» del lettore. Pur essendo «situato in una prospettiva particolare durante ogni momento della lettura», il lettore «non è confinato in questa prospettiva». Al contrario, il suo punto di vista errante «si sposta costantemente tra le prospettive testuali, e ciascuno degli spostamenti rappresenta un momento di lettura articolato; esso continuamente oppone e mette in rapporto le prospettive»¹³³. Quando si considera l’immagine secondo il suo apparire, ne viene altresì salvaguardato l’orizzonte temporale.

Ogni momento della lettura è una dialettica di protensione e ritensione (sic), che trasmette un orizzonte futuro ancora da occupare, insieme ad un orizzonte passato già compiuto (e continuamente in dissolvenza); il punto di vista errante si apre la strada attraverso entrambi contemporaneamente e li porta ad immergersi insieme nella sua scia¹³⁴.

Durante la prima lettura di un’opera ogni elemento mimetico-rappresentativo è in attesa di ricevere una collocazione all’interno della struttura relazionale del mondo rappresentato. L’orizzonte immaginativo di un testo assume una configurazione stabile solo in

¹³³ W. ISER, *op. cit.*, p. 178.

¹³⁴ Ivi, p. 175.

seguito alla lettura dell'*explicit*¹³⁵, e a rigor di logica solo se il testo *non è incompiuto*. Ma ciò non vuol dire che le configurazioni immaginative intermedie debbano essere rimosse o non abbiano alcun peso per la critica. Un orizzonte immaginativo è costituito temporalmente dalle fasi intermedie attraverso cui è pervenuto alla propria forma epilogale, la quale può apparire immobile esclusivamente a uno sguardo retrospettivo. Mentre la lettura avanza, la costruzione di tale forma 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 testo¹³⁶.

Per questa serie di ragioni, che sono analoghe a quelle che ci hanno spinto a divergere da Lotman, non dovremo valutare gli enti finzionali solo in quanto concrezioni di orizzonti immaginativi *immobilizzati*, ma dovremo anche considerarli quali forme in formazione. Come Lotman, anche Todorov fa astrazione dal tempo, e decide della fantasticità di un testo solo dopo averlo irrigidito in uno schema mentale¹³⁷. Ma una forma compiuta non è immobile; essa è ben più l'avvenuta *modulazione di un flusso di possibilità* che non uno schema mentale.

¹³⁵ Quanto detto non è completamente esatto, perché un medesimo lettore, che rilegge il testo o lo riporta alla mente dopo aver arricchito il proprio bagaglio di conoscenze, può percepire diversamente lo stesso contenuto immaginativo, e può in parte modificare la propria realizzazione individuale di quel contenuto.

¹³⁶ Si tratta di argomenti già adombrati dal SARTRE di *Che cos'è la letteratura?* (Milano, il Saggiatore, 2004, p. 33).

¹³⁷ A riprova di ciò, si ricordi quel passo dell'*Introduction* in cui TODOROV paragona il fantastico al presente della «definizione classica», ossia a un presente inteso come «puro limite tra passato e futuro» (*La letteratura fantastica*, cit., p. 46).

Ci stavamo dunque chiedendo che cosa può accadere quando in un'opera realistica compare un ente finzionale che dà l'impressione di non poter appartenere al proprio livello ontologico. È come se in un mondo rappresentato modellato su *questo* mondo, si manifestasse qualcosa che appartiene a un *altro* mondo. Il testo afferma che il mondo-della-vita non è che una realtà *parziale*, facente parte di una realtà più ampia o, per dirla con Merleau-Ponty, «inglobante»¹³⁸.

Pensiamo a *Flatland*: in un mondo a due dimensioni, il quadrato protagonista del racconto di Abbott vede manifestarsi una sfera, o meglio vede ciò che di una sfera può apparire su un piano. Inizialmente il quadrato non riesce a capire quel che sta avvenendo, perché per lui la terza dimensione non può esistere. Sebbene lo spazio tridimensionale sia propriamente *invisibile* per il quadrato (in seguito le cose cambiano, ma non curiamocene), costui scopre che il piano sul quale si trova è nel medesimo spazio all'interno del quale è situata la sfera. Se può scoprirlo è perché la manifestazione della sfera sul piano è reale, è il *centro* a partire dal quale si dispiega uno spazio a tre dimensioni che il quadrato non immaginava esistesse.

Prima dell'incontro con la sfera, la *Umwelt* del quadrato è paragonabile allo «spazio geografico» di cui parla Erwin Straus. Lo spazio geografico è uno spazio oggettivato e sistematico, che come il piano del quadrato è esclusivamente *orizzontale*. Infatti nello spazio geografico anche il centro, ossia quel punto che orienta lo spazio rendendolo disomogeneo¹³⁹, è stabilito secondo criteri orizzontali,

¹³⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2003⁴, p. 211.

¹³⁹ Cfr. ad esempio R. ARNHEIM, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1984. Va da sé che i centri possono essere più di uno.

interni al sistema. Si badi bene, se in *Flatland* il protagonista fosse un cubo, e se si manifestasse davanti al cubo – per intenderci – una sfera quadrimensionale, lo spazio del cubo non sarebbe meno *orizzontale* del piano del quadrato.

Von Uexküll ha scritto che l'«ambiente [*Umwelt*] di un animale [...] costituisce solo un frammento dei dintorni [*Umgebung*] che vediamo estendersi attorno a lui»¹⁴⁰. Ebbene, come la *Umwelt* di un animale è una selezione della sua *Umgebung*, come il mondo del quadrato è una selezione del mondo della sfera, così lo spazio geografico – che in definitiva è ciò di cui possiamo fare esperienza attraverso i nostri «*misuranti*» sensoriali e culturali¹⁴¹ – è una parte dello «spazio del paesaggio»: lo spazio del paesaggio cioè, pur essendo invisibile all'interno dello spazio geografico, ingloba quest'ultimo.

Le paysage est invisible parce que plus nous le conquérons, plus nous nous perdons en lui. Pour arriver au paysage, nous devons sacrifier autant que possible toute détermination temporelle, spatiale, objective; mais cet abandon n'atteint pas seulement l'objectif, il nous affecte nous-même dans la même mesure. Dans le paysage, nous cessons

¹⁴⁰ Cfr. J. VON UEXKÜLL, *Ambienti animali e ambienti umani*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 54-55.

¹⁴¹ «Noi abbiamo non già una coscienza costituente delle cose, come crede l'idealismo, o una preordinazione delle cose alla coscienza, come crede il realismo (in ciò che qui ci interessa essi sono indiscernibili, in quanto affermano entrambi l'adequazione della cosa e dello spirito), – ma, con il nostro corpo, i nostri sensi, il nostro sguardo, il nostro potere di comprendere la parola e di parlare, abbiamo dei *misuranti* per l'Essere, delle dimensioni in cui possiamo riportarlo: non un rapporto di adeguazione o di immanenza» (M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 123).

d'être des êtres historiques, c'est-à-dire des êtres eux-mêmes objectivables¹⁴².

Per inciso, la descrizione strausiana dello spazio del paesaggio fa pensare a quella dello «spazio nero» di Minkowski: neppure nello «spazio nero» vi sono oggetti dai contorni netti e precisi, contrapposti a un soggetto il cui corpo è oggettivato a sua volta. Come il paesaggio, lo «spazio nero» è uno spazio osmotico, in cui l'io «si confonde» con il non-io e «fa tutt'uno con esso»¹⁴³. Ciò che ora interessa è che il paesaggio deve essere represso affinché lo spazio geografico possa esistere. Lo spazio geografico è costruito su una negazione del paesaggio che è incapace di annientare quest'ultimo, e che va costantemente rinnovata nel corso dell'esperienza vissuta. «Ce qui a été nié», scrive Straus, «continue à exister comme quelque chose à nier»¹⁴⁴.

Anche la concezione materialistico-positivistica è pensabile in termini repressivi, come un «insieme di divieti»¹⁴⁵; e anch'essa, come

¹⁴² E. STRAUS, *Du Sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Millon, 2000, p. 382. [«Il paesaggio è invisibile perché più lo conquistiamo, più ci perdiamo in esso. Per arrivare al paesaggio, dobbiamo sacrificare per quanto possibile ogni determinazione temporale, spaziale, oggettiva; ma questo abbandono non colpisce solo l'oggettivo, tocca anche noi nella medesima misura. Nel paesaggio, cessiamo di essere degli esseri storici, cioè degli esseri essi stessi oggettivabili»]

¹⁴³ EU. MINKOWSKI, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 436. Straus cita solo di sfuggita lo studio di Minkowski, che precede di due anni la pubblicazione di *Vom Sinn der Sinne* (1935). Per quanto riguarda i concetti di «spazio nero» e «spazio chiaro» si veda anche ID., *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*, Paris, Aubier, 1936: soprattutto i capp. 9 (*Retentir*) e 14 (*«J'allume la lampe»*).

¹⁴⁴ E. STRAUS, *op. cit.*, p. 388. [«Ciò che è stato negato continua a esistere come qualcosa da negare»]

¹⁴⁵ Cfr. L. KOŁAKOWSKI, *La filosofia del positivismo*, Bari, Laterza, 1974.

lo spazio geografico, nega la realtà di ciò che giudica irreali. Qui la tautologia è voluta, perché è la base su cui una concezione autoritaria come quella di cui stiamo parlando fonda il proprio potere, è il simbolo dell'esercizio di ciò che Bourdieu e Passeron chiamano «violenza simbolica». Attraverso la dissimulazione della tautologia, una concezione afferma di non essere un «arbitrario culturale»¹⁴⁶, di non essere il prodotto del consenso. In una parola: afferma di non esistere, e che il mondo per-sé è il mondo in-sé.

Nella narrativa fantastica accade qualcosa che paventando l'esistenza di un *fuori* (lo spazio del paesaggio) rende evidente l'esistenza di un *dentro* (lo spazio geografico); qualcosa mostra che il mondo geografico non è *il* mondo, ma solo una parte del mondo. In un certo senso l'*eventum* fantastico è una manifestazione di *verticalità* in seno allo spazio orizzontale, la rivelazione di un *axis mundi* attorno a cui iniziano a gravitare narrazione e mondo rappresentato.

Come scrive de Certeau a proposito dell'evento («événement») mistico, lo spazio che si apre nel luogo della ierofania, pur essendo legato a quella contrada, non vi rimane confinato, ma si estende nel tempo e nello spazio. Cioè la manifestazione dischiude un mondo: Heidegger direbbe che è un accadere che fa-spazio. Il dispiegamento spazio-temporale può anche avvenire solo agli occhi di un individuo privato, certo; in questo caso diremmo che delira, che è pazzo. Ma se la mistica va distinta dalla follia, scrive de Certeau, è perché l'esperienza di un indicibile («indicible») da parte del mistico è *socializzata*: paradossalmente il qui-ora della rivelazione dell'Altro –

¹⁴⁶ Cfr. P. BOURDIEU, J.-C. PASSERON, *La riproduzione. Elementi per una teoria del sistema scolastico*, Rimini, Guaraldi, 1972.

quando non è delirio e quando non ha valore di fondazione – ricapitola una storia collettiva. Per de Certeau l'indicibile diventa dicibile attraverso il già detto, e dischiude un itinerario («itinéraire») futuro che è determinato dalla storia passata¹⁴⁷.

Poiché Hillman ha mostrato che anche la follia ha la sua «sorgente nel collettivo»¹⁴⁸, sarebbe forse meno equivocabile dire che, a differenza del delirio, la rivelazione è riconosciuta come rivelazione in virtù della sua *posizione sistematica* in una concezione del mondo per cui la rivelazione esiste. In ogni caso, quando in un mondo rappresentato appare qualcosa che per definizione è *invisibile*, lo spazio-tempo che si propaga a partire dal luogo della manifestazione deve forzatamente inglobare il visibile. È come se lo spazio geografico si allargasse, per comprendere un ente finzionale che era dato come impossibile in esso. Ma in realtà l'invisibile rimane invisibile, e la manifestazione ha invece l'effetto di trasformare la geografia in cui avviene: dopo la manifestazione lo spazio geografico non è più lo *stesso* spazio geografico, il visibile non è più lo *stesso* visibile: è un sistema di ordine superiore che inquadra l'ordine precedente.

Il modello spaziale di Toporov è particolarmente adeguato a descrivere l'orizzonte spazio-temporale della narrativa fantastica, perché essa, come la leggenda e diversamente dalla fiaba, è profondamente legata al *luogo* del manifestarsi di una non-immanenza. Però, a differenza di quanto avviene nella leggenda e

¹⁴⁷ Cfr. M. DE CERTEAU, *Le Lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, Paris, Seuil/Gallimard, 2005: soprattutto cap. XIV.

¹⁴⁸ J. HILLMAN, *La vana fuga dagli dèi*, Milano, Adelphi, 2005⁶, p. 63.

nella mistica, nella narrativa fantastica l'epifania della verticalità può essere l'epifania di una *cosa* che non riesce a dispiegare un orizzonte spazio-temporale ordinato, capace di sostituirsi a quello che ha messo in crisi.

Se una *cosa* apparisse nel luogo in cui lo spazio geografico e lo spazio del paesaggio si toccano, ma rimanesse tra i due spazi senza che uno dei due potesse essere negato, allora nessun tipo di geografia potrebbe dispiegarsi a partire da essa. Una simile *cosa*, non potendo né essere affermata né essere negata, non potrebbe né essere esclusa dallo spazio geografico né essere inclusa in esso; in poche parole sarebbe *un centro a cui è impossibile attribuire una posizione sistematica*.

Andiamo con ordine. La concezione materialistico-positivistica non può ammettere tra gli oggetti del mondo-della-vita *qualcosa* che non è oggettivo o che non è naturale, perché poggia sul postulato tautologico che l'oggettività del soggettivo e la naturalità del non-naturale sono irreali. L'ente che manifestasse la verticalità (psichica, paradigmatica) in quel mondo – che per semplicità possiamo chiamare mondo della *natura oggettiva* – sarebbe contaminante, diffonderebbe il disordine in seno alla realtà, anzitutto perché mostrerebbe che la realtà non è *la* realtà. Come lo «sporco», tale *qualcosa* è «ciò che non si deve includere» nel mondo della natura oggettiva se «quest'ultimo deve essere mantenuto»¹⁴⁹. Da ciò si deduce che il soggettivo e il non-naturale sono inammissibili anche tra gli enti che sono dati come reali in un orizzonte immaginativo isomorfo a quel mondo: perché il patto

¹⁴⁹ M. DOUGLAS, *op. cit.*, p. 83.

finzionale del realismo non venga rotto, l'oggetto soggettivo e l'oggetto non-naturale devono essere dichiarati (o dichiarabili) irreali.

Ma è molto più facile mettere ordine nei mondi finzionali che non in *questo* mondo, e si fa presto a far diventare lo «sporco» un *axis mundi*, un principio cosmizzante. Basta che la verticalità si manifesti nel reale perché il lettore revochi la propria adesione all'attendibilità referenziale del testo e costruisca un'*altra orizzontalità*. Insomma, è sufficiente che uno dei due mondi (naturale/non-naturale, soggettivo/oggettivo) soccomba perché l'orizzontalità geografica venga ristabilita e il cosmo non sprofondi nel caos. Ovviamente non bisogna dimenticare che a queste forme di verticalità immaginativa va aggiunta la verticalità verbale, la profondità del senso secondo. Ma osserviamo più da vicino i modi in cui l'ordine può essere ristabilito.

Il primo modo è la «sintesi trascendentale delle contraddizioni» cui abbiamo assistito quando ci siamo occupati del *Valdemar*. Si è detto che il cadavere parlante si iscrive perfettamente nel visibile, concretando così un orizzonte immaginativo che ingloba quello realistico che Poe sembrava invitarci a costruire. Dunque, l'aspetto repellente del corpo di Valdemar non deve trarre in inganno: esso non ha niente a che fare con lo «sporco»: il cadavere è un elemento sistematico, che fa parte della geografia del mondo rappresentato. Se il lettore ha creduto che l'orizzonte immaginativo del racconto fosse esemplato su quello del mondo-della-vita, allora deve ammettere di essersi sbagliato – a meno che non creda che nel mondo-della-vita un cadavere possa parlare, ma in ogni caso la compattezza e l'universalità di quel mondo finzionale rimangono intatte. La voce che proviene dalle viscere di Valdemar, come la sfera in *Flatland*, dice: “Io sono

reale”. Così come in *Flatland* il piano si trova nello spazio, nel *Valdemar* la geografia della natura oggettiva fa parte di un ordine più vasto. L’unica differenza sta nel fatto che l’evento del racconto di Poe, pur rimandando a un sapere precedente (al magnetismo), ha valore di fondazione: dischiude un cosmo gravido di possibilità.

La seconda maniera per ristabilire l’ordine è la tecnica del “risveglio di Alice”: l’oggetto impossibile 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. Come aveva in parte notato Nodier¹⁵⁰, per insinuare il dubbio che un ente dato come reale sia immaginario, è sufficiente che esso sia esperito da un unico individuo. Se un racconto come *The Secret Sharer* riesce a instillare nella mente del lettore il dubbio che Leggatt non esista, è proprio perché costui non concreta mai una spazio-temporalità condivisa, ma compare solo all’interno dell’orizzonte umano del capitano. Qualora un fantasma fosse l’allucinazione di un folle, 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 profondità del senso secondo: rotta l’illusione referenziale, il dubbio ontologico è sfumato con essa.

Una volta che l’orizzonte immaginativo si è rivelato essere duplice solo in apparenza o momentaneamente, vi è un acquietamento della

¹⁵⁰ Cfr. CH. NODIER, *Histoire d’Hélène Gillet*, in *Contes: avec des textes et des documents inédits*, Paris, Garnier, 1961, pp. 330-331.

tensione scatenata dal manifestarsi della cosa anomala: essa acquista una forma insieme all'orizzonte immaginativo che concretizza. Ma poniamo che ogni possibile riduzione della *cosa* all'uno o all'altro mondo fallisca, perché gli argomenti di cui disponiamo al termine del racconto, a suffragio di una decisione che vada nell'uno o nell'altro senso, si equivalgono; oppure, se tali argomenti non si equivalgono, poniamo che rimanga un'apertura, un movimento nell'immobilità. In entrambi i casi la doppiezza del mondo rappresentato non viene risolta, perché l'immagine della cosa rimane sospesa. Siccome il fantastico ottocentesco prevede che il mondo rappresentato si articoli in una struttura duale, allora l'immagine sospesa può essere considerata come il «gesto verbale» più caratteristico di quella forma.

Va ripetuto che l'essenziale delle immagini sospese è paradossalmente quella parte dell'immagine che non è immagine: un che d'invisibile, d'irrappresentabile. La prossimità di tali immagini alle figurazioni apofatiche del numinoso – proprie, tra l'altro, dei racconti leggendari descritti da Lüthi – è evidente: tra i due tipi di immagine è riconoscibile una continuità storica che si esprime in un'altrettanto riconoscibile divergenza. D'altronde, la continuità e la divergenza sono visibili anche a livello intratestuale: la verticalità deve essere affermata per poter essere preclusa, e il movimento della lettura rende fluida la differenza che sussiste tra un'immagine che rimane sospesa e un'immagine la cui contraddittorietà viene risolta: la differenza appare netta solo allo sguardo retrospettivo di chi osserva dietro di sé una struttura ormai consolidata.

Per non dare adito a fraintendimenti, è il caso di richiamare ancora una volta l'attenzione sull'effetto di *en abîme* generato da queste

immagini. Adorno ha scritto che un'opera, «in quanto *apparition*, in quanto manifestazione e non copia», è di per sé un'immagine:

Se l'*apparition* è lo sfavillante, l'esser-toccato, allora l'immagine è il tentativo paradossale di avvicinare questo qualcosa di assolutamente fuggevole. Nelle opere d'arte qualcosa di momentaneo si fa trascendente; l'obiettivazione rende l'opera d'arte attimo¹⁵¹.

Ma un'opera d'arte non è «mistero» (in senso proprio) bensì «enigma», perché in essa la «trascendenza» è «interrotta». «Solo nel passato più recente», continua Adorno, «ciò [l'enigma, l'interruzione della trascendenza] è diventato tematico per l'arte, nelle parabole mutilate di Kafka»¹⁵². Se è vero che prima di Kafka la mutilazione dell'immagine non può dirsi completa, è altrettanto vero che la storia del fantastico ottocentesco è anche la storia di una simile mutilazione. Infatti le immagini sospese sono già, almeno in parte, una raffigurazione dell'enigmaticità dell'immagine; sono cioè enigmi di secondo grado, nel senso in cui Umberto Eco dice di alcune opere che in esse vi è un'«apertura di secondo grado»¹⁵³.

Molto spesso racconti in cui compare un'immagine sospesa sono stati eletti dalla critica a paradigmi del genere. Bessière, tra gli altri, scrive che nella narrativa fantastica «la totalisation reste contradictoire – paradoxale».

¹⁵¹ TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 114, 115. Qui Adorno intende l'immagine proprio nel senso che dicevamo sopra (§ 2): si legga la frase che immediatamente segue il brano citato: «Si può pensare alla definizione di Benjamin della dialettica in stato di quiete, delineata nel contesto della sua concezione dell'immagine dialettica».

¹⁵² Ivi, p. 170.

¹⁵³ Cfr. U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

Le paradoxe marque l'unité formelle ultime, mais, par la contradiction qu'il porte, il exclut l'unité des significations; aussi la cohésion n'a-t-elle pas de fonction intégratoire. Le paradoxe confirme l'ambivalence du texte et réactive l'ambiguïté. Dans le récit fantastique, l'équilibre de la structure est au prix du sens¹⁵⁴.

Nel concetto di Bessière, i giudizi del lettore si oppongono diametralmente, le concezioni del mondo *representate* si annullano a vicenda e non riescono a prevalere, perché si confrontano con un evento la cui natura è indecidibile. E abbiamo visto come nei racconti fantastici di Hoffmann un'*impasse* concettuale di questo tipo sia quasi la norma.

Non è raro che l'evento indecidibile si condensi nell'immagine di un oggetto, il quale formalmente parlando può essere di due tipi: può essere neutro (né... né...) o complesso (e... e...). Tale oggetto sarebbe dunque situato nel punto di contatto paradossale o di una doppia negazione o dell'affermazione congiuntiva di due termini contraddittori. Secondo Gianluigi Goggi la differenza tra termine neutro e termine complesso è in larga misura solo apparente, in quanto la neutralità implica una congiunzione e la complessità una neutralizzazione¹⁵⁵.

¹⁵⁴ I. BESSIÈRE, *op. cit.*, p. 196. [«la totalizzazione resta contraddittoria – paradossale»; «Il paradosso segna l'unità formale definitiva, ma, attraverso la contraddizione che porta con sé, esclude l'unità delle significazioni; così la coesione non ha funzione integratoria. Il paradosso conferma l'ambivalenza del testo e riattiva l'ambiguità. Nel racconto fantastico, l'equilibrio della struttura si ottiene a prezzo del senso»]

¹⁵⁵ Cfr. G. GOGGI, *Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico*, in R. CESERANI, L. LUGNANI *et alii*, *op. cit.*, pp. 135 sgg.

Posto che non ha alcun valore formale, tra l'immagine di un termine neutro e l'immagine di un termine complesso vi potrebbe essere comunque una differenza: una differenza, per dire così, di tipo *quantitativo*. Da un lato vi sarebbe un'ambiguità per difetto, dall'altro lato un'ambiguità per eccesso: da una parte un oggetto presente, concreto, da cui però qualcosa *sporge*, un oggetto che travalica i propri confini oggettuali, un po' come il velo nero di Hooper; dall'altra parte un ente finzionale *fantasmatico*, quasi privo di corpo, la cui effettiva presenza è dubbia: il suo paradigma ottocentesco potrebbe essere l'*Horla*.

Entrambi questi oggetti, pur essendo caratterizzati rispettivamente da un eccesso di presenza e da una quasi-assenza, hanno un medesimo valore *posizionale*. Infatti, proprio come l'indizio nella *detective story* – la cui struttura sarebbe ugualmente binaria («crime and investigation, past and present, *fabula* and *sjuzhet*») – l'apparizione di tali enti ha una «incredibly central position»¹⁵⁶. Se è vero che l'indizio è un dispositivo che in virtù della propria centralità strutturale è in grado di fungere da principio classificatorio nell'ambito del genere poliziesco, allora anche l'oggetto non-inerte e l'oggetto fantasmatico possono svolgere il medesimo ufficio, ed essere ciò a partire dalle cui variazioni è lecito distribuire i testi in questo o quel ramo del modo fantastico. È inutile dire che la struttura di un racconto fantastico è qualitativamente molto diversa da quella di una *detective story*, e che la verticalità cui alludono gli enti finzionali che concretizzano il suo orizzonte è di tutt'altro tipo: sembra accennare al subconscio e al

¹⁵⁶ F. MORETTI, *The Slaughterhouse of Literature*, cit., p. 218 [«crimine e indagine, passato e presente, *fabula* e *sjuzhet*»; «posizione incredibilmente centrale»]

numinoso, al luogo dove il sistema di scarti differenziali che è alla base del linguaggio viene meno.

Un'ultima nota: abbiamo detto che il non-inerte e il fantasmatico si rivelano essere un punto di contatto paradossale tra due orizzonti immaginativi ugualmente capaci, e ugualmente incapaci, di comprenderli; ma come ha notato Lukács, in un saggio che gli studiosi del fantastico hanno raramente preso in esame, 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».

Da questo punto di vista, la leggenda si distingue dallo spettrale per la presenza di una tale immanenza omnicomprensiva [...]. La mancanza di quest'immanenza omnicomprensiva è un elemento costitutivo dello spettrale, ma all'interno del rapporto costitutivo è altrettanto necessariamente previsto che questa mancanza possa venir meno. Ciò che rende terrificante lo spettrale, infatti, è appunto il fatto che ci troviamo di fronte a un fenomeno che non possiamo (empiricamente) né comprendere né illuminare, mentre sappiamo invece che dovremmo – in sostanza – comprenderlo, e che quindi esso deve essere – in definitiva – comprensibile, per quanto possa risultarci incomprensibile sul piano dell'empiria¹⁵⁷.

Forse stiamo in parte estorcendo a questo passo ciò che intendiamo dire. Qualcosa che però Lukács sembra adombrare, sia nel riferimento al «terrificante» sia quando parla di quell'impulso conoscitivo per cui l'uomo si getta nell'abisso dell'incomprensibile. L'ente finzionale che si è rivelato non essere riducibile all'orizzonte della natura oggettiva, né fare le veci di un senso secondo, né fondare un'«immanenza

¹⁵⁷ G. LUKÁCS, *op. cit.*, p. 109. Ancora una volta si avverte l'eco dell'*Asthetik des Hässlichen*, dove il ROSENKRANZ parla della «magica forza di attrazione» esercitata sul fruitore dall'«inquietudine in fermento nell'inferno della contraddizione» (*op. cit.*, p. 115).

omnicomprensiva», dischiude comunque *un* orizzonte che gli è proprio: è l'orizzonte umano 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»¹⁵⁸.

¹⁵⁸ E. BLOCH, *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994², pp. 354, 362.

AURE

1. Il fantastico italiano dell'Ottocento non è privo di *cose* difficilmente oggettivabili, e dalle quali emana quella che J.-B. Pontalis chiamerebbe «forza d'attrazione»¹. Il protagonista di *Storia di una gamba* (1869), non riuscendo a separarsi dall'arto che gli è stato reciso, lo custodisce dentro una «cassetina di legno nero a vetrate»². La conservazione e il culto della reliquia sono meno una scelta deliberata e più un atto a cui Eugenio è costretto, essendo la gamba il «correlato» di un'idea fissa, l'«oggettivazione d'un fantasma mentale monopolizzante lo psichismo del personaggio»³. La parte somatica non è solo il centro della vita mentale di costui, ma anche il perno narrativo di un racconto strutturato per antitesi.

Peraltro il centripeto narrativo [...] si congiunge ossimoricamente al centrifugo psico-ontologico, l'oggetto uno e bino posto al centro della storia – la gamba amputata e la fissazione che la investe – essendo un

¹ Cfr. J.-B. PONTALIS, *La Force d'attraction. Trois essais de psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990.

² I.U. TARCHETTI, *Storia di una gamba*, in ID., *Tutte le opere*, Bologna, Cappelli, 1967, vol. II, p. 190.

³ V. RODA, *Il contrappunto imperfetto di I.U. Tarchetti*, in ID., *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 65, 59.

oggetto decentrato ed avulso dalle proprie connessioni rispettivamente somatiche e mentali, sebbene ovviamente ricentrato da una psicopatia che una parte isolata dal tutto pone al centro di una nuova totalità⁴.

Uno schema binario dunque: ovvero un «tessuto dell'esistente» «organizzato dualisticamente»⁵ e un oggetto che occupa al contempo il centro di tale schema e uno dei poli antagonistici. La centralità della parte amputata si esprime anche attraverso la descrizione del *fascinum* che tale parte esercita su Eugenio M., dotata com'è, agli occhi di questo, di una doppia natura: una natura oggettiva e oggettivabile e una natura allucinatorio-fantasmatica. La superficie della gamba può essere esplorata sin nei minimi dettagli, come se l'amputazione avesse favorito una completa oggettivazione di essa, rendendola al contempo pienamente verbalizzabile: «Quante parti, quanti dettagli che non aveva osservato prima mi apparivano allora visibili; quante pieghe, quanti effetti di nervi e di muscoli! Toccai un tendine e vidi rizzarsi il pollice del piede... »⁶. In questa descrizione l'ente finzionale è dato come del tutto inerte; sembra essere un oggetto meccanico completamente separato dal soggetto e dalla vita. Ma subito la descrizione da oggettivante diventa straniata, e lo sguardo del protagonista trasforma la gamba in qualcosa di inquietante, qualcosa che non è più inerte, bensì sospeso tra la vita e la morte. Al di là della sua concretezza materiale, l'arto sembra possedere, come direbbe Jentsch, una «latente animazione»⁷; da esso emana una forza attrattiva

⁴ Ivi, p. 74.

⁵ Ivi, pp. 81-82.

⁶ I.U. TARCHETTI, *op. cit.*, p. 203.

⁷ Così si esprimerebbe ERNST JENTSCHE, *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»*, in R. CESERANI, L. LUGNANI *et alii*, *op. cit.*, p. 410.

che sottomette la volontà di Eugenio. La gamba amputata «reclama le altre parti, le vuole, esige che si confondano con lei nel suo nulla»⁸, e il giovane non è in grado di resistere a questo richiamo. «So che passa le intere notti vegliando», informa Lorenzo, *double* del protagonista, «contemplando le tristi reliquie di quella sua gamba»⁹. Altrove, è il medesimo Eugenio a raccontare come non riesca a stare lontano da essa:

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 prima¹⁰.

Casi di un simile assoggettamento o di una simile marginalizzazione dell'io, ad opera di un ente finzionale concreto e fantasmatico, sono molto frequenti nella letteratura fantastica dell'Ottocento, e le opere degli scapigliati non fanno eccezione. In *Notte di Natale* (1875) sono i «denti bianchissimi» e «perfetti» di una «crestaia» ad «affascinare» il protagonista, spingendolo a strapparne uno dalla bocca della ragazza¹¹. L'imitazione di *Berenice* va ben oltre il lecito, quantunque figuri in Camillo Boito un motivo che nel testo di

⁸ I.U. TARCHETTI, *op. cit.*, p. 203.

⁹ Ivi, p. 212.

¹⁰ Ivi, p. 217.

¹¹ C. BOITO, *Notte di Natale*, in ID., *Storielle vane*, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 153, 158, 159.

Poe è assente, quello della rassomiglianza di una donna viva con una morta.

Pure *L'alfier nero* (1867) richiama alla mente *Berenice*, ma gli echi sono più lontani e il risultato più interessante. Qui si assiste alla trasfigurazione di un pezzo degli scacchi in un'«*idea fissa* [...] sempre più innalzata, sempre più sublimata»¹². Arrigo Boito ricorre anche al linguaggio della scienza (o pseudo-scienza) per descrivere l'ossessione che coglie Tom, e che non risparmia neppure il suo avversario e antagonista Anderssen, anch'egli «attirato dalla stessa elettricità»¹³ irradiantesi dall'alfiere nero. Ebbene, tale elettricità sarebbe di natura ipnotica, dal momento che l'ipnotismo avrebbe dato prova del fatto che le «cose inanimate» possono avere influenza sull'uomo:

Vi è una specie di allucinazione magnetica che la nuova ipnologia classificò col nome di ipnotismo ed è un'estasi catalettica, la quale viene da una lunga e intensa fissazione d'un oggetto qualunque. [...] Tom pareva colto da questo fenomeno. L'alfier nero lo aveva ipnotizzato¹⁴.

Che si tratti di una parte somatica o di un oggetto vero e proprio, gli enti finzionali che stiamo descrivendo hanno in comune il fatto di esercitare un'influenza irresistibile su chi li percepisce. Tale influsso è già presente in una delle fiabe realistiche di Tieck: *Il monte delle rune* (1802). Dopo un'adolescenza tormentata, Christian ha raggiunto la tranquillità: si è sposato, ha avuto dei figli, la sua casa prospera. Un

¹² A. BOITO, *L'alfier nero*, in ID., *Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori, 1942, p. 411.

¹³ Ivi, p. 410.

¹⁴ *Ibidem*.

viandante – che egli ha ospitato a lungo, e che ha l'impressione di aver conosciuto durante la giovinezza – ha lasciato in custodia presso di lui una grossa somma di denaro. Christian la sorveglia con zelo e senso di responsabilità, ma la sua premura si trasforma a mano a mano in un'ossessione: «Non capisco più me stesso», dice al proprio 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 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 io vedo solo questi occhi gialli, mi ammicca 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 estasi¹⁵!

Passiamo a Hoffmann: *Der Sandmann* (1817). Il venditore di barometri Coppola s'introduce nell'appartamento d'uno smarrito Nataniele, in apparenza con l'obiettivo di piazzare la propria merce. La scena è celebre: rifiutatigli i barometri, Coppola affonda le mani nelle capienti tasche e comincia a cavarne fuori e a disporre su un tavolo una grande quantità di occhiali:

Le lenti incominciarono a scintillare e a brillare in modo strano [seltsam]. Migliaia di occhi guardavano, sbattevano convulsamente, fissavano Nataniele; ma non poteva distogliere lo sguardo dal tavolo e Coppola gli metteva sempre più occhiali, nuovi occhiali e gli sguardi

¹⁵ L. TIECK, *Il monte delle rune*, in ID., *Fiabe romantiche*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 73-74.

scintillanti si confondevano in un modo orribile e penetravano con i loro raggi sanguinanti nel petto di Nataniele¹⁶.

Il giovane riesce a reagire e impone bruscamente al venditore di liberare il tavolo dalla causa del proprio turbamento; un turbamento paralizzante lo sguardo di cui non è difficile trovare altri esempi nell'opera di Hoffmann¹⁷. Recuperata la calma, Nataniele non si capacita del comportamento avuto; così, per riparare alla propria scortesia, decide di acquistare uno dei cannocchiali che nel frattempo l'ambulante ha messo in mostra, e che a differenza degli occhiali «non hanno nulla di speciale e tanto meno poi qualcosa di spettrale [am wenigsten so etwas Gespenstisches wie die Brillen]»¹⁸. Dal che si deduce, a posteriori, che questi ultimi erano apparsi a Nataniele come dotati di una natura fantasmatica.

Il Poe è ancora più esplicito nell'affermare che un oggetto concreto può avere «qualcosa di spettrale». Stiamo pensando in particolare ai denti di Berenice: Egæus, il narratore-protagonista, parla del «bianco spettro sinistro [ghastly *spectrum*] di quei denti»; e sostiene che a distanza di giorni da quando essi «si rivelarono lentamente alla sua vista», il loro «fantasma [*phantasma*] [...] manteneva su di lui una

¹⁶ E.TH.A. HOFFMANN, *L'orco insabbia*, cit., p. 24.

¹⁷ Si legga per esempio questo passaggio della *Casa disabitata*: «Ero come paralizzato da una specie di catalessi [Mir war es, als lähme eine Art Starrsucht]; paralizzato non tanto nei movimenti, quanto nello sguardo che mi sembrava di non poter più distogliere dallo specchio» (ivi, p. 131).

¹⁸ Ivi, p. 25. Nella traduzione italiana il secondo termine di paragone è stato soppresso: Hoffmann non scrive «qualcosa di spettrale», bensì «qualcosa di spettrale *come gli occhiali*».

terribile influenza»¹⁹. Tale rivelazione è avvenuta in tempi non lontani dal presente narrativo, ma Egæus non poteva non aver visto già in precedenza la dentatura della cugina con cui è cresciuto. Di recente però Berenice era cambiata, era una «nuova Berenice», trasformata nel morale e nel fisico da un «male fatale» abbattutosi su di lei²⁰. E infatti il narratore, prima di essere tormentato dall'immagine dei denti, è atterrito da tutta la persona della giovane, la quale gli appare come una creatura di sogno dal profilo «incerto e indefinito»²¹. Anche Egæus è infermo: è affetto da un «male personale» che egli stesso descrive in questi termini:

Questa monomania [monomania], se così devo definirla, consisteva in una irritabilità morbosa di quelle facoltà psichiche che la scienza chiama facoltà di attenzione [in metaphysical science termed *attentive*]. È probabile che non mi si capisca o mi si capisca poco; epperò io temo sul serio di trovarmi nell'assoluta impossibilità di dare alla media dei lettori un'idea astratta di questa nervosa *intensità d'interesse* grazie alla quale, nel mio caso, la capacità di riflettere [...] si fissava e approfondiva nella contemplazione dei più volgari oggetti della vita [the powers of meditation busied and buried themselves, in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe]. Meditare per lunghe ore indefesse, con l'attenzione tutta concentrata intorno a qualche puerile artificio circa il margine o la composizione tipografica di un libro; restare interamente assorto la maggior parte del giorno, per un'ombra bizzarra obliquamente proiettata sui damaschi polverosi, sul pavimento parlato; perdermi per un'intera notte a fissare la fiamma palpitante di una lampada o le rossegianti braci del camino [...]; ecco alcune delle più comuni e delle meno dannose aberrazioni delle mie facoltà mentali. [...] Il punto di partenza era invariabilmente frivolo, per quanto assumesse, attraverso la mia fantasia alterata,

¹⁹ E.A. POE, *Berenice*, in ID., *Opere scelte*, cit., pp. 96, 97.

²⁰ Ivi, pp. 95, 91.

²¹ Ivi, p. 95.

un'irreale importanza riflessa. Poche deduzioni facevo, se pur ne facevo; e quelle poche sempre ostinatamente volte a tornare sull'oggetto di partenza come su un centro²².

Il lettore conosce l'epilogo della vicenda; sa che cosa accade quando la monomania di Egæus si concentra sui denti di Berenice e suscita in lui un «frenetico desiderio»²³ per essi, la convinzione di poter guarire possedendoli. Non riportiamo qui la descrizione straniata dei denti e delle loro metamorfosi allucinatorie, per cui essi appaiono prima come delle entità ubiquitarie, allo stesso tempo fantasmatiche e concrete («Quei denti, quei denti, erano in ogni dove, visibili e palpabili dinanzi a me»), poi come delle idee («*des idées*») pazzamente bramate dal narratore²⁴. Neppure possiamo soffermarci sul loro interessante funzionamento diegetico, in virtù del quale i denti

²² Ivi., pp. 91-92, 93. La sensibilità e il gusto di Poe si rivelano essere una volta di più in anticipo sui tempi, se è vero che, come ha scritto Jonathan Crary, in ambito psicologico ed epistemologico le ricerche sull'attenzione esplodono solo negli anni Settanta dell'Ottocento, quando essa viene percepita come una delle facoltà più importanti per la formazione del sé. Certo, Poe non è l'inventore di ciò di cui scrive; e tuttavia all'epoca di *Berenice* (la prima edizione è del 1835) le ricerche erano ancora involute, chiuse nel cerchio degli studi specialistici. Soprattutto esse rimanevano legate a pratiche sperimentali, dalle quali non erano state dedotte tutte le conseguenze che si sarebbero potute trarre, per comprendere il fenomeno della coscienza nel suo complesso. Poe sembra proprio essersi interessato a simili implicazioni di ordine generale. Secondo Crary, uno dei primi pensatori a cercare di costruire una teoria del funzionamento del pensiero che tenesse conto delle scoperte dei magnetisti e dei primi psicologi è Schopenhauer, nel secondo volume (1844) del *Mondo come volontà e rappresentazione* (Cfr. J. CRARY, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge Mass.-London, MIT Press, 1999, cap. I).

²³ E.A. POE, *Berenice*, cit., p. 96.

²⁴ *Ibidem*.

sembrano essere un dispositivo a metà strada tra l'«oggetto mediatore» e l'indizio²⁵.

Ci si permetta tuttavia di richiamare l'attenzione su un episodio che Poe ha espunto dalle versioni di *Berenice* successive al 1840, e che dunque generalmente non compare nelle edizioni dei nostri giorni. Egæus fa visita al cadavere della cugina (che in realtà non è affatto morta) prima del suo seppellimento:

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

²⁵ Che i denti di Berenice funzionino in parte come «oggetti mediatori» è opinione dello stesso inventore di questo sintagma, cioè di LUCIO LUGNANI (*Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. CESERANI, L. LUGNANI *et alii*, *op. cit.*, p. 198). Le ragioni che hanno portato lo studioso a formulare tale ipotesi sono complesse, e non potremmo riassumerle in poche parole. Più semplice e intuitivo è invece avvedersi di come i denti abbiano un ruolo narrativo molto simile a quello dell'indizio nella *detective story*, dal momento che permettono di ricostruire un evento passato della *fabula*, che non compare nell'intreccio a causa di un'ellissi narrativa.

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 death²⁶.

Già in precedenza il narratore aveva supposto, rabbrividendone, che i denti fossero «dotati di un potere sensibile e di una facoltà di sentimento»²⁷; ma nella descrizione della visita di Egæus al presunto

²⁶ E.A. POE, *Berenice*, in «Southern Literary Messenger», I, 7, marzo 1835, p. 335. [«Mi trascinai di fianco al letto. Sollevai delicatamente le stoffe nere delle cortine. 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. Tutta l'atmosfera era satura di un profumo di morte. L'odore singolare della bara mi faceva star male; e immaginai che un effluvio nocivo stesse già esalando dal corpo. Avrei dato mondi interi per scappare – per fuggire via 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 rimanevo inchiodato sul posto, fissando la spaventosa lunghezza del corpo rigido che giaceva disteso nella bara buia e 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 atteggiate 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»]

²⁷ ID., *Berenice*, in ID., *Opere scelte*, cit., p. 96. Sono parole di cui TARCHETTI sembra ricordarsi quando fa dire a Eugenio M. che la gamba «sente di essere morta», o meglio «riflette sopra di *lui* quella sensazione» (*op. cit.*, p. 217). Anche Roderick Usher è convinto che la materia inorganica, e in specie le «pietre grigie» con cui la sua dimora è costruita, sia dotata di una facoltà senziente: «L'evidenza» del «*sentire*» delle pietre «si manifestava, secondo Usher [...], nel concentrarsi lento ma costante di un'atmosfera particolare intorno ai muri, alle acque [*the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own*]

cadavere Poe si spinge oltre. Il passo è densissimo, e si potrebbe scriverne a lungo; in esso sono mirabilmente concertate una serie di costanti, alcune delle quali abbiamo già incontrato: formule (*Pathosformeln*, potremmo dire) attraverso cui la narrativa fantastica ha raccontato il manifestarsi della non-inerzia dell'inerte e le reazioni del soggetto che vi assiste.

«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»: la scena esordisce con il dispiegamento di una spazio-temporalità che separa Egæus dal mondo socializzato, e che raddoppia l'isolamento dell'antico castello dove vive recluso. A costituire questo spazio "altro" contribuisce la notazione olfattiva: un odore in parte immaginario, quasi metaforico, che richiama alla mente le parole di Léon Daudet sull'«*ambiance*» – un'idea cui pare Benjamin si sia ispirato nell'elaborare il proprio concetto di *aura*²⁸. All'interno di tale atmosfera lo smarrimento di Egæus cresce, ed egli inizia a sentire sulla propria pelle la «perniciosa influenza della mortalità». In altri termini, si direbbe che egli cominci a sentire che il proprio corpo, nella sua «oggettività» (Sartre), è pericolosamente *esposto al mondo*, e dunque anche alla morte. Il trascendimento della trascendenza del soggetto, come scriverebbe lo stesso Sartre, fa

about the waters and the walls]. Ed egli aggiunse che se ne potevano vedere i risultati nell'influenza silenziosa, ma crudele, che aveva modellato, attraverso i secoli, il destino della famiglia, e che aveva reso *lui* quale adesso lo vedevo, quale adesso era» (E.A. POE, *La rovina della casa degli Usher*, in ID., *Opere scelte*, cit., p. 275).

²⁸ Il riferimento va a L. DAUDET, *Melancholia*, Palermo, Novecento, 1989.

tutt'uno con lo svelarsi della materialità del corpo proprio, uno svelarsi che per ora è solo annunciato²⁹.

Dobbiamo porre l'accento sulla *trasversalità* che caratterizza generalmente l'*eventum* fantastico, il quale coinvolge il soggetto tanto quanto l'oggetto, precipitandoli in una sorta d'indifferenziazione. Si comincia forse a comprendere con più chiarezza che cosa intendevamo dire quando parlavamo di approccio ecologico allo studio immaginativo della *fiction*: in ogni caso, quando si parla di cose, si parla di relazioni, di ambienti, non di oggetti della fisica e di soggetti cartesiani. Tematizzando situazioni esperienziali estreme, il fantastico ha l'unico merito di rendere particolarmente evidente una caratteristica che è comune alla letteratura e al vissuto; e che in particolare è tipica di quella sfera del vissuto che Winnicott ha chiamato «area intermedia di esperienza»: un'area in cui illusione e realtà non sono ancora perfettamente distinte, e dove interiorità ed esteriorità, paradossalmente, si uniscono pur restando separate³⁰.

Si è visto come un certo tipo di fusione del soggetto con l'oggetto si traduca, dal punto di vista prossemico, nell'immagine di personaggi immobili, spossessati della loro volontà, e perduti nello spettacolo di un ente finzionale³¹. Una prossemica che in fondo può essere intesa

²⁹ Di questi argomenti SARTRE ha scritto nell'*Essere e il nulla*, Milano, il Saggiatore, 2002³, pp. 298 sgg.

³⁰ Cfr. D.W. WINNICOTT, *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 2005. Di questa zona intermedia, lo «spazio potenziale», che è nozione più tarda, è una modalità d'esistenza. In un certo senso, si potrebbe dire che ogni ente finzionale, in relazione al personaggio che lo esperisce, è un *oggetto transizionale*.

³¹ Viene da pensare alla «psicoastenia leggendaria» di cui ha parlato ROGER CAILLOIS (*Il mito e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998: soprattutto pp. 60 sgg.), e agli stati *olon* e

come un *locus* retorico, come un complesso di *metafore imaginative* – ossia spazio-temporali e di relazione – con cui si cerca di descrivere esperienze non del tutto verbalizzabili. Di una simile retorica Egæus sembra essere una vera e propria incarnazione. Ancora una volta, di fronte al corpo di Berenice, egli cerca di sottrarsi all'influenza esercitata dall'oggetto; vorrebbe fuggire, ma è colto da «stupore paralizzante», è pietrificato alla vista del cadavere ancor prima di avere la sensazione che esso sia animato³².

«There had been a band around the jaws», dice il narratore, «but, I know not how, it was broken asunder»³³. Con incredibile intuizione,

latah indagati da DE MARTINO (*Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 70 sgg.).

³² Com'è noto, per E. 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». Si tratta del «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» (*op. cit.*, p. 404). Il caso di una donna, che ha fatto esperienza di tale dubbio, è stato esposto da DIDIER ANZIEU, *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*), primavera 1982, pp. 215-222. L'espressione «stupore paralizzante» è di R. CAILLOIS, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina, 1998, p. 104. Sulla pietrificazione del soggetto, come risposta emotiva all'esperienza dell'Altro, vedi J.-P. VERNANT, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, il Mulino, 1987. Esiste inoltre un contributo di JEAN CLAIR (*La Vision de Méduse*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 38 (*Le Mal*), autunno 1988, pp. 87-98) dove la «medusizzazione» è messa in rapporto con l'*Unheimliche* di Freud.

³³ BAUDELAIRE traduce: «On avait mis un bandeau autour des mâchoires; mais, je ne sais comment, il s'était dénoué» (*Nouvelles Histoires Extraordinaires par Edgar Poe*, in ID., *Oeuvres Complètes*, Paris, L. Conard, vol. VII, 1933, p. 87); ma Poe scrive che la fascia era fatta a pezzi, sbrindellata: un'espressione che, essendo riferita a una benda posta sulla bocca di un cadavere, ha qualcosa d'insolito che dà da pensare.

Poe pare avere raffigurato quell'angoscioso *svelamento* del Niente in virtù del quale, a detta di Heidegger, le «cose si rivolgono a noi» nella situazione emotiva del «*non-sentirsi-a-casa-propria*»³⁴: ovvero in quel senso di spaesamento (*Unheimlichkeit*) che si prova durante l'angoscia (*Angst*). Ma l'intuizione dello scrittore non si ferma qui, e la parte finale della scena che stiamo descrivendo sembra quasi un'illustrazione emblematica della psicologia lacaniana dello *Unheimliche*. Infatti, ciò che si svela davanti a Egæus è il fatto che i denti di Berenice non sono oggetti inerti, ma sono cose che guardano.

Si rilegga la frase seguente: «once again there glared upon me in too palpable reality, the white and glistening, and ghastly teeth of Berenice»; una frase che Baudelaire ha tradotto con «les dents de Bérénice, blanches, luisantes, terribles, me regardaient encore avec une trop grande réalité»³⁵. Si assiste a un'emersione di quello *sguardo delle cose* che da Benjamin a Sartre, da Merleau-Ponty a Deleuze e

³⁴ La prima espressione è tratta da M. HEIDEGGER, *Che cos'è metafisica?*, Milano, Adelphi, 2006⁴, p. 50; la seconda da ID., *Essere e tempo*, cit., p. 231.

³⁵ C. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 88. Va notato che la sottolineatura è di Baudelaire non di Poe. Alla lettera “to glare” può voler dire due cose: esso è traducibile, perifrasticamente, o con “guardare fissamente e truceamente” o con “brillare in modo accecante”. Si noti anche che nella pur meravigliosa traduzione baudelairiana va perduta la concretezza, la palpabilità, quel che con l'ultimo Merleau-Ponty potremmo chiamare il lato *carnale* del bagliore dei denti. Si perde inoltre la forza di quel «once again», che significativamente non rimanda ad alcuna “volta precedente”: è come se la prima manifestazione dello sguardo dei denti avesse già di per sé un carattere di *revenge*. Già in Freud il *ritornare* è essenziale per l'insorgere della *Unheimlichkeit*; ma su tale componente hanno insistito ancora di più H. CIXOUS (*La fiction et ses fantômes*, in «Poétique», 10, 1972, pp. 199-216), SARAH KOFMAN, nel suo importante contributo *Le Double e(s)t le diable* (in ID. *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, 1974), e più recentemente G. BERTO (*Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Bompiani, 2002: ad esempio p. 24).

Guattari, ha avuto innumerevoli declinazioni³⁶, e che per Lacan è l'oggetto *unheimlich* per eccellenza. Per quest'ultimo «qualsiasi cosa» può apparire perturbante, purché sia un oggetto non-oggetto che compare in quella *béance*, in quella falla nell'ordine del significante, che è il luogo da cui sorge l'angoscia. Nel momento in cui il soggetto ha l'impressione che le cose lo guardino, emerge la non-oggettività fondamentale di esse, una non-oggettività che deve essere elisa, affinché l'io si «senta a casa propria» nel significante³⁷.

Che si sia d'accordo con Lacan o meno, nel fantastico non è affatto raro che si attribuisca uno sguardo alle cose, e che si faccia riferimento alla sensazione di essere guardati. Lo sguardo è anzi una delle forme più frequenti – e senza dubbio tra le più inquietanti per il soggetto guardato – con cui tale letteratura ha espresso lo sporgere della *cosa* dall'involucro di familiarità che, ricoprendola, le conferisce l'apparenza di un *oggetto*.

³⁶ Per una storia dell'idea di sguardo delle cose, o «sguardo diffuso» (è un'espressione dell'autore), si veda P. GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

³⁷ «L'angoscia sorge quando un meccanismo fa apparire qualcosa nel posto che chiamerò [...] (– φ) [...]. L'*Unheimliche* è ciò che appare nel posto in cui dovrebbe stare meno-*phi*. Tutto parte, in effetti, dalla castrazione immaginaria, perché non c'è, e non a caso, un'immagine della mancanza. Quando qualcosa appare lì, significa dunque, se posso esprimermi così, che viene a mancare la mancanza» (J. LACAN, *Il seminario. Libro X. L'angoscia. 1962-1963*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 46-47). «È in questo senso», ha scritto altrove Lacan, «che bisogna intendere la parola insistita del Vangelo – *Hanno occhi per non vedere*. Per non vedere che cosa? – appunto che le cose li guardano» (ID., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, cit., p. 110). Per quanto riguarda l'angoscia, benché si tratti di un lavoro datato, è possibile consultare ancora utilmente J. BOUTONNIER, *L'angoisse*, Paris, PUF, 1945, che discute idee elaborate in ambito sia filosofico sia psicologico e psicoanalitico.

Proviamo a spiegarci con maggiore chiarezza: quando nel mondo-della-vita consideriamo un ente come un oggetto, non vediamo quel che Ernst Bloch ha chiamato il «*dorso delle cose*»³⁸, ovvero il loro lato inoggettivabile. L'abituale invisibilità del «*dorso delle cose*» – sembra di poter asserire – è dovuta a quell'oscurità dell'«Ora» di cui si parla nel *Principio Speranza*, un'oscurità che abitualmente nasconde lo «*spazio nocivo*» dell'angoscia e la «domanda incostruibile» dello stupore³⁹.

La metafora blochiana non è priva di affinità con il concetto di *cosa* elaborato da Heidegger nel suo celebre *Das Ding*. Sulla base della terminologia di quest'ultimo – semplificando molto e in parte tradendo, per economia, il dettato del filosofo – potremmo dire che l'*oggetto* è un ente *assoggettato* alla rappresentazione e all'uso, un ente *significato* e significabile; mentre la *cosa* all'oggettivazione sfugge per essenza.

Come ha segnalato Bodei, la descrizione heideggeriana della *cosa*, in quanto luogo del dispiegamento di una «vicinanza che conserva la lontananza»⁴⁰, non è priva di affinità con quella dell'aura di Benjamin⁴¹. In un certo senso è come se, considerando una *cosa* come

³⁸ E. BLOCH, *Tracce*, Milano, Garzanti, 2006², p. 184.

³⁹ Cfr. ID., *Il principio speranza*, cit.

⁴⁰ M. HEIDEGGER, *La cosa*, in ID., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, p. 118.

⁴¹ Di BENJAMIN si legga ad esempio questo passaggio, tratto da *Piccola storia della fotografia*: «Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo; l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina» (ID. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000³, p. 70). «Nella prospettiva che ho scelto», scrive BODEI, «l'aura è [...] la percezione dell'inafferrabilità e dell'eccedenza di senso della cosa, che dispiega i suoi contenuti, erogandoli in misura crescente a chi la considera, ma restando inesauribile nella sua

un *oggetto* e servendocene come di un *mezzo*, la spogliassimo dell'aura. Le analisi sulla psicologia infantile di Winnicott giungono a conclusioni analoghe, e confermano sul piano dell'ontogenesi la precedenza dell'aura rispetto all'*oggetto*. Senza entrare in ulteriori dettagli, è possibile dire che, proprio come il fantasma, il «*dorso delle cose*» è un «messenger du paysage dans l'espace géographique»⁴².

Gli autori del fantastico non hanno mancato di avvertire tale prossimità tra *cosa* e fantasma; e anche per descrivere l'emergere della *cosa* hanno usato un linguaggio allusivo, ambiguo, enigmatico, suffragando così l'affermazione di Michel Serres secondo cui «la langue a horreur des choses»⁴³. Un «orrore» che è possibile misurare, tra l'altro, tenendo conto del fatto che in molte descrizioni di oggetti

profondità» (*La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009, p. 49). È significativo che, nella sua definizione dell'aura, Bodei si serva di parole molto simili a quelle che aveva usato in passato per descrivere un complesso di fenomeni psichici tra cui figura il perturbante: «Nel sogno, nel perturbante, nel ripudiato, noi cogliamo dunque la contraddizione dell'inconscio – in quanto “territorio straniero interno” o “altra scena” - che viene scoperto attraverso i suoi effetti perturbatori, il suo nascondere che rivela. Noi *incontriamo noi stessi nell'alterità*, [...] ci sembra che qualcosa di decisivo, di “profondo”, ma ancora da decifrare, ci venga trasmesso da un evento, da un pensiero, da una percezione di per sé insignificanti» (R. BODEI, *Comprendere, modificarsi. Modelli e prospettive di razionalità trasformatrice*, in A. GARGANI (a cura di), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi, 1979, p. 214). In effetti, pur mantenendo ciascuna la propria specificità teorica, le esperienze dell'aura, dell'«Ora» (*Jetzt*) blochiano e della «cosalità della cosa» di Heidegger hanno molto in comune, sia tra loro e sia con l'esperienza del perturbante. Se non altro pare che tutte quante rimandino all'*Erlebnis* di un trascendente, cosicché la loro diversità reciproca sembra essere soprattutto *tonale* o *cromatica*, non sostanziale.

⁴² E. STRAUS, *op. cit.*, p. 383. [«messaggero del paesaggio nello spazio geografico»]

⁴³ M. SERRES, *Statues. Le second livre des fondations*, Paris, Flammarion, 2002, p. 216. [«la lingua ha orrore delle cose»]

non-inerti sono presenti tracce testuali del tutto paragonabili a quelle che caratterizzano le descrizioni dell'oggetto spettrale.

Per indicare l'alone di indeterminatezza lessicale e sintattica da cui è circondato l'ente finzionale che concretizza l'*eventum* fantastico, Jean Bellemin-Noël – il quale pensa soprattutto al fantasma – ha coniato il fortunato sintagma di «rhétorique de l'indicible»⁴⁴. Si tratta di una retorica 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. Insomma, la «retorica dell'indicibile» è una retorica perifrastica, simile al discorso apofatico dei mistici, di cui ci si serve per rappresentare qualcosa di irrappresentabile, per indicare e allo stesso tempo per cercare di eludere un vuoto nell'ordine del simbolico. Quando però l'*eventum* prende corpo in un ente finzionale di cui non si mette in dubbio l'effettiva presenza, tali artifici sottrattivi, che rischiano di sbilanciare pericolosamente l'oggetto verso il non-essere, vengono adoperati con parsimonia, o comunque non sono inerenti all'ente in sé ma all'aura che lo circonda.

La chioma della compagna defunta di Hughes Viane, protagonista di *Bruges-la-Morte* (1892), è un esempio particolarmente chiaro di come sia possibile ottenere un'ambiguità per eccesso, un'indeterminatezza che avvolge l'ente finzionale senza insidiarne la realtà nel mondo rappresentato. Va detto che nel romanzo c'è una compartecipazione di fantastico e di simbolistico, con uno squilibrio a favore del secondo elemento; ma la presenza del fantastico è evidentissima, anche perché Rodenbach attualizza formule

⁴⁴ J. BELLEMIN-NOËL, *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, cit.

prossemiche e strutture spaziali che sono proprie di quel genere narrativo. Non mancano infatti né contemplazioni ossessive dell'oggetto né arresti temporali e collassi centripeti dell'azione.

Come accade in *Véra* di Villiers de l'Isle-Adam, Hughes ha conservato tutti gli oggetti appartenuti alla morta e attende gelosamente a preservare da ogni cambiamento le stanze dov'ella è vissuta. La reliquia principale della casa-tempio di lui è una lunga treccia, che egli ha fatto porre in una scatola di cristallo per poterla «vedere senza posa» («voir sans cesse»)⁴⁵. In *Bruges-la-Morte*, la chioma occupa una posizione centrale per diversi motivi. Essa non è solo il cuore del grande appartamento di quai du Rosaire, ma è anche il cuore dell'intera città, perché è solo venerando la ciocca di capelli biondi che il protagonista può entrare in risonanza con la *Stimmung* di Bruges, in una «pénétration réciproque de l'âme et des choses»⁴⁶. La chioma ha inoltre un'evidente centralità strutturale, dal momento che il colore dei capelli è l'unico tratto somatico che distingue la morta dalla sua sosia: una ballerina di nome Jane Scott, la quale peraltro di biondo si tinge.

Non appena Hughes la vede, ne rimane irretito, anche perché proietta sulla fisionomia della ragazza – un po' come farà Norbert Hanold con Zoe nella *Gradiva* di Jensen (1903) – l'immagine della

⁴⁵ G. RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998, p. 61.

⁴⁶ Ivi, p. 193. Se ve ne fosse luogo, sarebbe interessante analizzare anche l'immagine delle torri campanarie, che con la chioma sembrano comunicare segretamente. Che i campanili orientino lo spazio urbano è testimoniato, tra l'altro, dal fatto che sono quasi onnipresenti nelle numerose tavole fotografiche di cui Rodenbach volle corredare il proprio romanzo. Si ricordi che l'immagine del campanile ha un ruolo centrale anche in *Là-bas* (1891) di Huysmans. [«penetrazione reciproca dell'anima e delle cose»]

moglie perduta. Ma credendo di tradire l'estinta, e sentendosi in colpa per questo, il protagonista comincia ad avere paura della «solitude de sa demeure», dove gli oggetti-ricordo dei quali si è circondato moltiplicano attorno a lui «comme une fixité d'yeux»⁴⁷.

Ciò che ora interessa è un particolare aspetto della modalizzazione testuale della chioma, la quale assomma determinazioni contraddittorie e non esclusive: essa è viva e morta, animata e inorganica, vivificante per chi sapesse coglierne il «Mystère» e mortifera per Jane, la quale ha profanato il cerchio sacro tracciato invisibilmente attorno a essa. Eccone la prima descrizione:

Ce que Hughes voulait [...] surveiller et garder de tout heurt [...] – un accident à ça lui aurait brisé toute l'âme – [c'était] le trésor conservé de cette chevelure intégrale qu'il n'avait point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur – c'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 e visible comme la portion d'immortalité de son amour⁴⁸!

Senza timore di contraddirsi, o meglio contraddicendosi a bella posta, più avanti Rodenbach scrive:

Chaque matin [...] il [Hughes] contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait [«reposait» sostituisce «irradiait», che è stato depennato dal manoscritto]. Mais à

⁴⁷ Ivi, p. 188. [«solitudine della sua dimora»; «come una fissità di occhi»]

⁴⁸ Ivi, p. 61. [«Quel che Hughes voleva sorvegliare e preservare da ogni urto – un incidente ad esso gli avrebbe spezzato tutta l'anima – era il tesoro custodito di quella chioma integrale che egli non aveva affatto voluto rinchiudere in qualche cassetto di comò o in qualche cofanetto oscuro – sarebbe stato come mettere la chioma in una tomba – preferendo, poiché essa era sempre viva, essa, e d'un oro senza tempo, lasciarla distesa e visibile come la porzione d'immortalità del proprio amore»]

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 maison⁴⁹.

Non bisogna farsi ingannare: nonostante la chioma venga indicata come il simbolo dell'immortalità dell'amore, tale identificazione è secondaria, o se si vuole è un corollario di quella principale. La chioma è prima di tutto il simbolo della *reliquia* in generale. È innegabile che uno dei temi principali del romanzo, per non dire il tema principale, è il mistero della transustanziazione: le allusioni a essa sono insistite, e non è un caso che l'apice drammatico della vicenda (l'assassinio di Jane da parte di Hughes) venga toccato allorché, lungo quai du Rosaire, sfila in processione il Reliquiario del Santo Sangue.

In un saggio dove *Bruges-la-morte* è ampiamente citato, Pierre Fédida ha scritto che la reliquia è estranea «à l'idée d'une valeur objective, qu'on pourrait reconnaître à l'objet». Al contrario, continua Fédida, è «dans le jeu de sens introduit entre les contraires que semble

⁴⁹ Ivi, p. 141. [«Ogni mattina egli contemplava il cofanetto di cristallo dove la chioma della morta, sempre visibile, riposava. 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, che era fuggita dalla tomba per dormire d'un sonno migliore in questo feretro di vetro. Ma essa era morta comunque, poiché era di un morto, e non bisognava toccarla. Doveva bastare guardarla, saperla intatta, assicurarsi che era sempre presente, quella chioma, donde dipendeva forse la vita della casa»]

se décider la valeur de relique conférée à cet objet. [...]»⁵⁰. È per questo che la treccia di capelli biondi può essere insieme viva e morta. In quanto *oggetto*, essa sembra stare per qualcos'altro, sembra funzionare come un segno; ma in quanto *cosa*, la chioma rimanda anche a se medesima. Essa è dunque un segno che non è un segno; è un segno che ammette il paradosso della propria *reversibilità*: siamo nell'ambito del rituale, del non-senso, di ciò che Baudrillard chiamerebbe *seduzione*⁵¹.

Proprio come il feticcio marxiano e freudiano, la reliquia è una traccia, un segno che si fa *cosa*, diventando tattile e spettrale. Solo che, a differenza dell'oggetto-feticcio, l'oggetto-reliquia non nasconde il significato a cui allo stesso tempo rimanda e non rimanda⁵²; e soprattutto la spettralità della reliquia è qualitativamente molto diversa, per certi versi addirittura opposta, alla spettralità della merce. Per rendersi conto di ciò, è sufficiente porre mente al fatto che la reliquia *non deve* essere mercificata; e in *Bruges-la-morte* sembra che la treccia diventi uno strumento di morte («*instrument de mort*»)

⁵⁰ P. FÉDIDA, *La Relique et le travail du deuil*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 2 (*Objets du fétichisme*), automne 1970, p. 251. [«all'idea di un valore oggettivo, che potrebbe essere riconosciuto all'oggetto»; «è nel gioco di sensi introdotto tra gli opposti che sembra decidersi il valore di reliquia conferito a tale oggetto»]

⁵¹ Cfr. J. BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

⁵² Sui feticci marxiano e freudiano, intesi come segni diventati cose e occultanti il significato a cui rinviano, vedi P. IACONO, *Teorie del feticismo. Il problema filosofico e storico di un «immenso malinteso»*, Milano, Giuffrè, 1985, pp. 170 sgg. Sulla tattilità della reliquia in Occidente, cfr. J. WIRTH, *Image et relique dans le christianisme occidental*, in PH. BOURGEAUD, Y. VOLOKHINE (a cura di), *Les Objets de la mémoire*, Berne, Peter Lang, 2005. Tale saggio si può leggere anche in «Locus Solus», 5 (*L'immaginario degli oggetti*), 2007, pp. 19-33.

anche per punire lo sguardo blasfemo con cui Jane – la quale mira ad accaparrarsi la grossa fortuna del proprio amante – soppesa il valore di scambio dell’arredamento, dei gioielli, delle argenterie, di quegli oggetti ricordo che per Hugues sono sacri⁵³.

Sotto questo punto di vista, c’è grande differenza tra la chioma di Rodenbach e la *Chevelure* di Maupassant (1884), il quale è senz’altro – insieme a Baudelaire⁵⁴ – il principale modello dello scrittore belga (sarebbe facile elencare corrispondenze puntuali). La «chevelure» maupassantiana è ben più un feticcio, soprattutto nel senso psicoanalitico del termine, che non una reliquia, come pure lo scrittore la chiama. Fra l’altro essa è oggetto di un desiderio carnale che, in modo allucinatorio o meno – il racconto lascia il lettore nel dubbio –, trova un appagamento abbastanza durevole. Non sbaglia chi immagina che anche in questo racconto l’ente finzionale sembri animarsi; né s’inganna chi crede che vi si svolga il solito rituale di contemplazioni obbligatorie e di allontanamenti impossibili, un rituale in cui però il senso del tatto gioca un ruolo tanto importante quanto la vista.

Il «pazzo» delle cui memorie veniamo a conoscenza è attratto non solo dalla ciocca, che compare solo in un secondo momento, ma anche da vecchi ninnoli e antichi pezzi d’arredamento: «Je restais souvent

⁵³ Più generalmente, Rodenbach pare rifiutare la mercificazione delle cose. Tale rifiuto è però accompagnato, specialmente nel ciclo di poesie *La Vie des chambres*, da un desiderio di compenetrazione con degli oggetti profani, desiderio al quale s’associa, sull’altro versante del rapporto soggetto-oggetto, la quasi onnipresente animazione degli oggetti d’arredamento. È come se vi fosse una sorta di captazione dell’oggetto di culto da parte della *commodity*, un ibridarsi di nostalgia d’assoluto e feticismo della merce, ovvero la sovrapposizione di due tipi d’incantamento del mondo.

⁵⁴ Alludiamo ovviamente a *La Chevelure* e a *Un Hémisphère dans une chevelure*.

des heures, des heures et des heures», afferma infatti costui, «à regarder une petite montre du siècle dernier»⁵⁵. La chioma stessa viene trovata dal narratore di secondo grado (*La Chevelure* è un racconto a cornice) nello scomparto segreto di un mobile di cui egli si è innamorato, e del quale ambisce violentemente al possesso:

Quelle chose singulière 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 chambre⁵⁶.

Il possesso degli oggetti appaga un desiderio non solo carnale, ma amoroso a tutti gli effetti; molti indizi sono conferma di ciò, in un testo che racconta dell'amplesso tra un uomo e dei beni investiti emotivamente, un testo dove l'amore per le cose sostituisce l'amore per le donne, verso le quali il narratore non ha mai provato nulla.

Ancor più chiuso ai rapporti interpersonali è il protagonista di *Qui sait?* (1890), un racconto che ha evidenti affinità con *La Chevelure*, specie se si guarda alla relazione del protagonista con gli oggetti.

⁵⁵ G. DE MAUPASSANT, *La Chevelure*, in ID., *Contes cruels et fantastiques*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, p. 311. [«Restavo spesso ore, ore e ore, a guardare un piccolo orologio da polso del secolo scorso»]

⁵⁶ Ivi, p. 312. [«Che cosa singolare la tentazione! Si guarda un oggetto e, 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 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»]

Identico l'investimento emotivo, identica la gioia solitaria dell'intimità domestica, identica la metafora per mezzo della quale i mobili sono assimilati a volti umani. Solo che in *Qui sait?* l'animazione degli oggetti non rimane latente, confinata nell'orizzonte umano di un individuo isolato, così come è stata la norma nei casi finora elencati. Viceversa essa si traduce in una rivolta fisica, degna di un Grandville o del James Ensor di *Le Meuble hanté*. Quali siano, sul piano immaginativo, le conseguenze di un simile animarsi, e in che modo esso si ripercuota sul patto finzionale, non è il caso di ripeterlo (costituzione di una nuova orizzontalità geografica, eventuale revoca della nostra adesione all'attendibilità referenziale del testo ecc.).

Francesco Orlando ha messo in rapporto lo straordinario aumento delle immagini letterarie di «oggetti desueti» con l'altrettanto straordinaria accumulazione di merci nell'epoca capitalista. Similmente, Michel Serres ha scritto che i racconti di Mérimée e di Maupassant equivalgono a «des anamnèses puissantes, à une époque où les objets croissaient vertigineusement autour d'eux»⁵⁷. Il filosofo intende dire che alcuni racconti dei due scrittori, «dans un climat de songe, d'angoisse et de folie fantastique», sono una risposta alla questione del feticismo primario, una questione tornata attuale, secondo Serres, per effetto della marxiana «immane raccolta di

⁵⁷ M. SERRES, *op. cit.*, p. 169. Serres pensa alla *Vénus d'Ille* e, per ciò che riguarda Maupassant, in particolare alla *Chevelure* (cui è dedicato un intero capitolo), a *Le Tic* e a *Qui sait?*. Per quanto riguarda ORLANDO, il riferimento va ovviamente a *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit.: soprattutto p. 19. Si veda inoltre G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., parte seconda. [«delle anamnesi potenti, in un'epoca in cui gli oggetti crescevano vertiginosamente attorno a loro»]

merci»⁵⁸. Tuttavia Mérimée e Maupassant non sono i soli, nell'ambito della letteratura fantastica, ad avere risposto a tale domanda; molti altri autori potrebbero essere citati insieme a loro; ad esempio Gogol', il quale secondo Toporov ha praticamente inaugurato il tema degli oggetti nella letteratura russa, avendo attribuito loro un'autonomia dall'uomo che essi non avevano mai avuto in passato⁵⁹.

Con questa veloce carrellata, abbiamo soprattutto voluto richiamare l'attenzione del lettore sul fatto che, nel fantastico ottocentesco, la descrizione dell'orizzonte immaginativo di un oggetto non-inerte è

⁵⁸ M. SERRES, *op. cit.*, p. 169. «Le meuble et la chevelure» scrive ancora il filosofo «datent tous deux d'une inestimable antiquité» (p. 145) [«Il mobile e la chioma datano entrambi d'un'inestimabile antichità»] È probabile che su Maupassant abbia inciso anche l'insegnamento di Flaubert, nella cui opera, come ha scritto FUSILLO, il mondo delle cose assume una «straordinaria pervasività» (*Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 98); certo è che, sebbene in Maupassant compaiano anche elementi di novità, le narrazioni più o meno vicine al fantastico hanno sempre mostrato di avere una certa sensibilità per gli oggetti, soprattutto per quelli d'antiquariato (si pensi solo a *Isabella d'Egitto* di Arnim e alla *Pelle di zigrino*). Comunque sia, in molta letteratura francese della seconda metà dell'Ottocento, la descrizione degli interni e dell'arredamento ha avuto molto spazio, uno spazio che è cresciuto fino al volgere del secolo o quasi. Tra gli artefici di tale letteratura di interni, vanno senz'altro annoverati anche autori fantastici quali Villiers de l'Isle-Adam e Gautier, e non va certo dimenticato colui che, per LIANA NISSIM (*Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Vita e pensiero, 1980), sarebbe il primo ispiratore degli *intérieurs* simbolisti, ovvero Edgar Allan Poe (soprattutto il Poe della *Philosophy of Furniture*, ma non solo). La cosa non stupisce, visto che uno dei temi più importanti della letteratura fantastica, in particolare di quella di lingua inglese, è proprio la casa. In proposito, tra l'altro, si può consultare M.M. TATAR, *The Houses of Fiction: Toward a Definition Of the Uncanny*, in «Comparative Literature», 33, 2, 1981, pp. 167-182. [«in un clima di sogno, di angoscia e di follia fantastica»]

⁵⁹ Secondo lo studioso, Gogol' avrebbe anche, per converso, reificato l'eroe: un eroe «pris et compris comme une chose» (V.N. TOPOROV, *Apologie de Pluchkine. De la dimension humaine des choses*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 194). [«preso e compreso come una cosa»]

stata condotta per mezzo di formule ricorrenti, tra le quali non è secondaria la notazione del profondo turbamento provato da chi si trova al suo cospetto⁶⁰. C'è però anche un'altra cosa che ci preme evidenziare. Non pare affatto azzardato dire che – seppure attraverso l'uso di metafore che oggi paiono invecchiate, e che rimandano all'esistenza di una dimensione soprannaturale – nella narrativa fantastica vi è traccia di quelle «epifanie» e irradiazioni primonovecentesche di cui ha parlato Debenedetti⁶¹. Con la differenza che in Joyce, in Proust, nell'Hofmannsthal della *Lettera di Lord Chandos* – ma non nel Rilke dei *Neue Gedichte* o del *Malte* – è come se l'immagine di oggetti che «esplodono verso»⁶² il soggetto fosse stata liberata dalle sue tonalità più minacciose e oscure, e contenesse anche la promessa di un'intimità perduta. Il che sembra avvenire, ci si passi la generalizzazione, parallelamente a un ampio processo di valorizzazione positiva dell'inconscio, che nel Novecento ha raggiunto il proprio culmine nel surrealismo. Non stiamo pensando solo all'inconscio *tout court*, ma anche all'«inconscio ottico» nel senso in cui l'ha inteso Rosalind Krauss, la quale ha mutuato e

⁶⁰ Cogliamo l'occasione per segnalare che le formule prossemiche di cui stiamo parlando sono state in parte rilevate, in un racconto di Fitz-James O'Brien del 1858 (*The Lost Room*), anche da LAURANT LEPALUDIER, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004: soprattutto p. 154.

⁶¹ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1992³.

⁶² Tale espressione, di J.-P. SARTRE, è ripresa da Debenedetti nel testo summenzionato (pp. 304 sg.).

reinterpretato un'espressione di Benjamin, a nostro avviso modificandone non poco il senso⁶³.

È noto che Breton – al quale Krauss si riferisce quando parla di «inconscio ottico», proprio come si riferisce alle opere e al pensiero di molti altri membri della galassia surrealista, da Ernst a Giacometti a Bataille – è noto che Breton, per usare un eufemismo, non ha amato la letteratura fantastica, nella quale non a torto vedeva spendersi gli ultimi sforzi difensivi da parte del pensiero cosciente, questo sì a lui invisibile, contro un pericolo inconscio che ai suoi occhi non appariva tale. Salvo poi essere costretto in pratica, come ha mostrato Starobinski⁶⁴, a estendere il potere della coscienza annettendole nuovi territori – che sono proprio quelli della parapsicologia, del magnetismo e dei fenomeni medianici verso cui gli autori fantastici nutrivano sentimenti contrastanti.

2. In uno scritto programmatico al quale abbiamo avuto modo di accennare, Giovanni Papini ha scritto:

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

⁶³ Cfr. R. KRAUSS, *L'inconscio ottico*, Milano, Bruno Mondadori, 2008. Tra l'altro, nell'idea kraussiana di «inconscio ottico», al concetto di Benjamin è intersecato il concetto di «inconscio politico» di F. JAMESON, *op. cit.*

⁶⁴ J. STAROBINSKI, *Freud, Breton, Myers*, in ID., *op. cit.*

risultato di qualcosa di straordinario ma *esteriore*, quasi sempre, all'anime dei personaggi. [...] La sorgente del fantastico ordinario è materiale, esterna, obiettiva. [...] Io ho voluto far scaturire il fantastico dall'anima stessa degli uomini, ho immaginato di farli pensare e sentire in un modo eccezionale davanti a fatti ordinari⁶⁵.

Per la loro precocità (è il 1906) e per l'audacia del progetto poetico che vi è espresso – un'idea di rinnovamento del genere ottocentesco che all'epoca forse il solo Henry James aveva a suo modo messo in pratica –, queste righe meritano un posto di primo piano nella storia del fantastico; o forse dovremmo dire nella storia del suo disgregamento. Sebbene i frutti generati dalla messa in atto di tali propositi siano qualitativamente assai diseguali, Papini ha cercato di riformare un genere la cui struttura gli pareva invecchiata, e le cui immagini tradizionali riteneva esauste. In ciò egli è autore pienamente novecentesco, quasi un pioniere di quella liberazione dalle figure canoniche del soprannaturale di cui ha parlato Jean-Paul Sartre nel suo saggio su Blanchot e Kafka⁶⁶. Per la verità, quanto detto è giusto solo in parte, visto che l'affrancamento dai temi tradizionali sarebbe completo solo se nell'opera di Papini non abbondassero doppi di ogni specie.

Tale opera è invece una testimonianza perfetta ed eloquente della giustezza di un rilievo di Italo Calvino, il quale ha scritto che alla fine

⁶⁵ G. PAPINI, *Seconda prefazione. Ai filosofi*, in ID., *Poesia e fantasia*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 481-482. D'ora in avanti, riferendoci a questo volume, indicheremo esclusivamente la pagina, omettendo per brevità il titolo dei testi che in esso figurano. Tale omissione si ripeterà ogniqualvolta rinvieremo a testi che fanno parte di un volume precedentemente siglato.

⁶⁶ J.-P. SARTRE, *Aminadab o del fantastico come linguaggio*, in ID., *Che cos'è la letteratura?*, cit.

dell'Ottocento il «racconto fantastico ridiventa racconto filosofico come ai principi del secolo»⁶⁷ – dove “racconto filosofico” va inteso in senso lato. Senza dubbio l'affermazione appena riportata è valida anche per molti testi primonovecenteschi; tanto più che tra essi vanno annoverati alcuni racconti del medesimo Henry James, a cui le parole di Calvino sono specialmente riferite.

Impossibile sopravvalutare le differenze sussistenti tra le poetiche papiniana e jamesiana; eppure il ritorno al «racconto filosofico» è un aspetto che è comune a entrambe; così come accomuna i due scrittori, vi si è accennato sopra, l'aver cercato di superare la tradizione ottocentesca del genere. Però il tentativo di Papini non comporta affatto quell'interiorizzazione dell'*eventum* che è un po' la cifra del fantastico tardottocentesco e novecentesco di James; e che ad esempio è evidente in un racconto come *The Jolly Corner* (1907), dove la presenza del doppio di Spencer Brydon sembra essere per gran parte della lettura un'impalpabile «vibrazione psicologica»⁶⁸ – per usare ancora una volta un'espressione di Calvino.

Sebbene l'autore dello *Specchio che fugge* abbia affermato – non del tutto a torto – di praticare un fantastico «*interno*» (p. 483), tale “interiorità” non ha nulla a che fare con quella jamesiana. Infatti il fantastico di Papini è «*interno*» solo per quanto riguarda la propria *origine*, perché avendo egli voluto che esso «scaturisse dall'anima stessa degli uomini», avendo estroiettato l'interiorità fantastica, lo scrittore ha provocato la scomparsa dell'interiorità in quanto tale e ha

⁶⁷ I. CALVINO, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, in ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 210.

⁶⁸ Ivi, p. 209.

derealizzato il mondo finzionale nel suo complesso. Non è un'apparizione improvvisa a generare angoscia; e non è neppure un'apparizione *mancata*, come avviene in certo James. Se nessuna «irruzione dell'inammissibile» (Caillois), che sappia svelare l'ipocrisia degli oggetti del quotidiano, può aver luogo nei racconti di Papini, è perché a essere fantastico è il mondo rappresentato nella sua totalità, un mondo interamente pervaso da un'inammissibilità generalizzata e perniciosa.

Al contrario di Papini, James non ha mai rinunciato all'uso di procedimenti illusionistici, a localizzare con precisione storico-geografica gli eventi narrati; è invece palese, nelle sue *ghost stories* più tarde, l'intento di rendere sempre più sfuggente e impalpabile la manifestazione della verticalità, e di creare degli ibridi di fantastico e psicologico. In *The Beast in the Jungle* (1903) lo scrittore ha applicato tale proposito in modo così radicale, che dell'*eventum* non è rimasto nient'altro che un vuoto, l'attesa interminabile di qualcosa che rimane nascosto. Un vuoto, d'accordo, ma un vuoto che è *presente* all'interno del visibile, nella misura in cui dirige e orienta quest'ultimo. In altre parole, nonostante nell'orizzonte della natura oggettiva non si manifesti nessun ente finzionale impossibile con essa, tale ente invisibile fa comunque parte del mondo di *The Beast in the Jungle*, perché è qualcosa di cui viene percepita l'assenza; e l'assenza, come ha mostrato Sartre, non è altro che un modo d'essere della presenza⁶⁹. Può darsi che la prossimità del manifestarsi dell'invisibile sia solo un miraggio di John Marcher. Resta il fatto che la rivelazione mancata non permette che la struttura manichea dell'orizzonte immaginativo –

⁶⁹ J.-P. SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 325-326.

un orizzonte che il lettore è invitato a figurarsi come composto dal visibile e dall'invisibile – venga sussunta in un'unità d'ordine superiore.

L'unità del mondo rappresentato è invece una sorta di a priori del fantastico di Papini: tale mondo è al contempo del tutto interno e del tutto estroiettato; è un'unica superficie che tutt'al più rimanda a una profondità ermeneutica. Quando il dettato papiniano rinvia a un senso secondo, non lo fa però oscuramente, come accade in Hawthorne; tanto meno lo fa come Kafka, nei cui testi tra lettera e senso c'è un abisso; viceversa, esso vi rinvia alla maniera di un'allegoria (in senso romantico), o se si vuole alla maniera di un *conte philosophique*⁷⁰. Nonostante ciò, il mondo di Papini non è dissimile dal mondo di Kafka, perlomeno da un punto di vista ontologico, ovvero *superficiale*. E l'affermazione di Adorno, secondo cui nell'opera dello scrittore praghese il sogno è liquidato «mediante la sua onnipresenza»⁷¹, può essere ritenuta valida anche in riferimento alla narrativa fantastica di Papini.

In Kafka tale onnipresenza del sogno implica, tra l'altro, l'impossibilità del risveglio; dimodoché, quando il sogno è un incubo, il mondo rappresentato risulta essere soffocante e «angusto» come lo

⁷⁰ «C'è in me», scrive Papini, «il bisogno di esprimere così, in forme fantastiche e con intrecci paradossali e tragici, quel tanto di lirismo filosofico che non ha trovato sbocchi da altre parti» (p. 727). È interessante notare che per il PAPINI del *Crepuscolo dei filosofi* (1906) la filosofia medesima è sostanzialmente un prodotto dell'immaginazione. Pur non avendo più ragione di esistere, dice l'autore, essa «può fare a meno di morire del tutto» e «può rimanere come genere letterario» (in ID., *Filosofia e letteratura*, Milano, Mondadori, 1961, p. 180)

⁷¹ TH.W. ADORNO, *Appunti su Kafka*, in ID., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 269.

spazio di certo teatro novecentesco⁷²; e come gli ambienti e l'architettura del cinema espressionista dove, giusta le osservazioni di Lotte Eisner, le cose prendono il sopravvento sull'uomo⁷³. Al contrario, in Papini l'angustia viene risolta, sia perché il senso secondo, essendo a portata di mano, offre al lettore una concreta possibilità di fuga, e sia per un altro motivo che apparirà chiaro tra poco.

Oltre a una disparità di valore artistico che non è in discussione, fra i due scrittori vi è anche un'altra, sostanziale differenza. Il mondo di Kafka incombe su un soggetto che, schiacciato e quasi compattato dalla pressione degli accadimenti che lo minacciano, è in un certo senso tutto *proteso* verso di essi. Anche se per diversi fini, molti personaggi kafkiani sono ugualmente protesi verso gli altri: lo dimostra il fatto che, pur nella consapevolezza della propria innocenza o della propria colpa, essi pensano sempre – come fa ad esempio Gregor Samsa – alle conseguenze *sociali* delle proprie azioni e delle proprie mancanze. Non a caso *Il processo* si chiude con un'allusione al sentimento della vergogna, un sentimento che Benjamin ha indicato come il «più forte gesto di Kafka»⁷⁴. Ma poiché la società, cui il soggetto tenta di resistere conformandovisi, è un meccanismo

⁷² Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 78 sgg. Sull'angustia degli spazi kafkiani si veda B. BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia, Pavese*, Bologna, Pàtron, 1982.

⁷³ Cfr. L.H. EISNER, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

⁷⁴ W. BENJAMIN, *Franz Kafka*, cit., p. 294.

inumano e reificato, accade che la «via dell'epica kafkiana» coincida spesso con una «fuga attraverso l'uomo verso il non-umano»⁷⁵.

Ora, se Kafka disumanizza l'umano, Papini umanizza l'inumano: nei racconti fantastici di quest'ultimo ogni fatto straordinario o è opera del soggetto oppure 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 più sta a cuore allo scrittore 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*); incontrano il proprio sé passato (*Due immagini in una vasca*); perdono se stessi in uno specchio (*L'uomo che ha perduto sé stesso*); diventano da un momento all'altro sconosciuti a tutti e sono costretti a domandarsi chi sono veramente (*Chi sei?*). L'elenco è incompleto, ma ci preme segnalare che nei racconti citati e altrove il soggetto medesimo, per quanto scisso e problematico, ha la possibilità di guarire dalle proprie ambascie, di restituirsi l'unità perduta attraverso un *atto di volontà*. E dunque ha anche la capacità di evadere dall'angustia che dicevamo. Così accade in *Due immagini in una vasca* e in *Chi sei?*; e così accade anche, a un esame solo un poco accurato, in *Non voglio più essere quello che sono*⁷⁶. È sin troppo facile indicare in Nietzsche la principale fonte filosofico-culturale della concezione papiniana della volontà; ma forse si potrebbe fare

⁷⁵ TH.W. ADORNO, *Appunti su Kafka*, cit., p. 258.

⁷⁶ Potremmo enumerare anche altri eroi papiniani dalla volontà di ferro, ad esempio i protagonisti di *Una morte mentale* e del *Prigioniero di sé medesimo*.

anche il nome di Carlyle, a cui più tardi andrà ad aggiungersi Otto Weininger⁷⁷.

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 dispiacciono all'autore di *Un uomo finito* oggetti capaci di insidiare l'autonomia del soggetto e di piegarne la volontà. D'altra parte, la presenza dell'immagine è davvero scarsa in Papini, poiché al momento descrittivo vengono preferite le esternazioni, spesso monologiche, di individui straordinari. Ma proprio in virtù di questa estrema rarefazione del visivo, alcuni oggetti risaltano con particolare nettezza sullo sfondo dell'orizzonte del mondo; un orizzonte che, se è possibile, è più temporale che spaziale, i personaggi sembrando talvolta quasi sospesi nel vuoto. La fontana di *Due immagini in una vasca* (1906) è un esempio molto chiaro di tale icasticità relativa, perché la topografia del mondo rappresentato è particolarmente eloquente:

Ricordavo spesso la cara città, così sola in mezzo alla pianura, come un'esiliata [...] senza fiume, senza torri né campanili, quasi senza alberi, ma tutta calma e rassegnata attorno al gran palazzo rococò, in cui ciarla e dorme la corte. Per le vie, a ogni cento passi, c'è un pozzo

⁷⁷ *Sesso e Carattere* viene tradotto nel 1912, ma Papini conosceva il tedesco e, come ha segnalato M. CALVESI (*La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 28), Weininger viene citato dall'autore di *Parole e sangue* già nel 1910, in un articolo di giornale dove quest'ultimo rifletteva sul recente suicidio di Michelstaedter. Non si dimentichi che Papini fu anche traduttore di Schopenhauer; sembra però che l'influenza della filosofia schopenhaueriana sia meno forte sulla concezione della volontà e più su altri aspetti, che non ci è consentito approfondire, del pensiero e della poetica dello scrittore.

e presso il pozzo una fontana, e sopra ogni fontana un guerriero di terra cotta, dipinto d'azzurro e di rosso scialbo. [...] Le mie finestre non si aprivano sulla piazza ma sopra un grande giardino, chiuso tra le case, ove c'era, in un angolo, una vasca recinta di rocce artificiali. [...] Non usciva più dal suo seno nessun zampillo. L'acqua sembrava così immobile e stanca come se fosse la stessa da un numero enorme di anni. Del resto le foglie degli alberi la coprivano quasi interamente e anche le foglie sembravano cadute là dentro negli autunni dei secoli scorsi (pp. 571-572).

La regolarità geometrica, l'omogeneità del paesaggio urbano, la povertà della sua descrizione saltano subito agli occhi. La città è simile a un plastico; più che disabitata essa sembra essere inabitabile, mero sfondo del ricordo e del «ciarlare» degli uomini, i quali occupano saldamente il centro della geografia cittadina. Ai margini di tale geografia, in un «angolo» di un giardino «chiuso tra le case», sta la fontana che il narratore ha eletto luogo favorito delle proprie meditazioni. Pur essendo eccentrica, la vasca diviene il cuore dell'orizzonte spazio-temporale del protagonista, e si staglia decisamente sullo sfondo dell'astratta isotropia della pianta urbana.

Se si eccettuano le foglie morte che ingombrano lo specchio d'acqua, e che paiono sintetiche come le rocce dalle quali la fontana è recinta, nel giardino stesso sembra non esserci null'altro che la vasca dove il tempo ristagna. Tutto è estremamente artificiale, privo di vita, ai margini dello spazio e del tempo socializzato. Le uniche presenze umane che compaiono nel racconto – al di là di certe «donne nane e giallastre dalle cuffie sgualcite» (p. 572) che vengono menzionate appena – sono quelle del protagonista e del suo doppio: «I miei due me», dice il narratore, «andavano per le vie mal selciate, nel silenzio»; e poco dopo Papini rincara: «le due anime [...] cercarono insieme

l'università, silenziosa e sepolcrale come un monastero di montagna» (p. 574).

Nonostante il protagonista si rechi «ad ogni ora» presso la vasca; nonostante gli capiti di seguire con «estatica ansia i [...] lenti viaggi» (p. 572) delle foglie sull'acqua; se la vasca carpisce la sua attenzione e diventa, anche strutturalmente, il centro del racconto, ciò avviene per il potere di riflessione di cui è dotata. Nella fontana il soggetto cerca di vedere i propri occhi, e sembra quasi che le foglie e la superficie dell'acqua abbiano valore per lui, in proporzione alla loro capacità di ostacolare o di favorire il rispecchiamento:

Qualche volta le foglie si diradavano o si raccoglievano tutte verso il fondo e allora vedevo dentro l'acqua il mio volto e lo fissavo così lungamente che mi sembrava di non esistere più per mio conto, col mio corpo, ma di essere soltanto un'immagine fissata nella vasca per l'eternità (*ibidem*).

Ecco di fronte a che cosa il soggetto si perde nella visione; ecco da dove può scaturire *fisicamente* l'Alterità, concretizzandosi nella figura di un doppio; ecco chi può ricacciare l'Altro da dove è venuto: la risposta è invariabilmente *se stesso*. Nel mondo raccontato da Papini anche l'Altro è una versione del *medesimo*: è un medesimo *come* Altro che alberga dentro un soggetto quasi assoluto, a cui l'immagine di sé sembra importare ben più che la vita organica. Attraverso la fissazione dell'immagine riflessa, non solo l'io non prende coscienza dell'«oggettività» del corpo, ma si sente addirittura sollevato dal peso

della materia, una materia che Papini sembra concepire come un semplice *supporto*⁷⁸.

Si prenda *L'Uomo che ha perduto sé stesso* (1908). Non è affatto difficile rendersi conto di come il domino nero e bianco, l'oggetto cardine di tale racconto, sia solo un tramite per mezzo del quale può avvenire lo smarrimento e il ritrovamento del sé. In *Les Trous du masque* (1895) – un racconto di Jean Lorrain di cui *L'Uomo che ha perduto sé stesso* è una riscrittura – la maschera prende il posto di uomini che letteralmente scompaiono dietro di essa; e l'intreccio stesso sembra essere ideato per consentire un'ininterrotta descrizione estetizzante di cose, di spazi e di corpi. Al contrario in Papini il personaggio mascherato sembra stare sempre *davanti* al domino che ne occulta le sembianze, e che svolge una funzione meramente accessoria.

Il racconto della festa dove il narratore perde se stesso – non riuscendo a trovarsi in una grande specchiera dove è riflesso insieme a persone coperte da un costume identico al suo – è tutto giocato sulle sensazioni soggettive del protagonista. Lo scrittore non è tanto interessato alla maschera in sé, quanto a *come ci si sente* con la maschera indosso. La scena finale è altrettanto chiara: dopo aver

⁷⁸ A conferma di quanto andiamo dicendo, si leggano queste righe, tratte dalle pagine conclusive del *Crepuscolo dei filosofi*: gli uomini, scrive PAPINI, «sanno che sono destinati [...] a divenire simili a Dei. [...] Le cose debbono divenire veramente dei giocattoli dell'uomo – l'universo deve divenire la docile creta con la quale l'Uomo-Dio darà forma ai suoi fantasmi. La forza che dovremmo usare per operare questo capovolgimento della storia del mondo – lo spirito – è pronto. Non resta che da scoprire come esso opera già in casi straordinari e farne uno strumento obbediente ai nostri desideri e alla nostra fantasia e dominatore delle cose» (cit., p. 181).

ritrovato il domino che era andato smarrito, il narratore lo veste nuovamente e si guarda riflesso nello specchio di casa: l'autoscopia questa volta è efficace: «Il vestito bianco era mio e sentivo che dentro c'era il corpo mio; la maschera nera era mia e ricopriva davvero il mio viso» (p. 808). Insomma, il costume è solo un mezzo, una stazione intermedia nel tragitto circolare che va dall'io all'immagine che l'io ha di sé; un'immagine che non ha nulla a che vedere con l'aspetto fisico del protagonista. Va notato infatti che Papini non scrive “dentro c'ero io”, bensì «dentro c'era il *corpo mio*», oggettivando il corpo e aggregandolo a una materia devalorizzata.

453 lettere d'amore (1911) è una conferma di quanto andiamo dicendo, anche se a tutta prima potrebbe sembrare il contrario. Il testo è un monologo di un personaggio «turbato» da certe lettere, che sono «tutto quel che resta di un grande amore» (p. 665). Non può liberarsene, dice, perché se le distruggesse «resterebbero là come un rammarico vano del *suo* vuoto cuore» (*ibidem*). Prende allora a studiarle: prima le ordina cronologicamente con grande accuratezza, poi annota il numero complessivo delle pagine, il peso totale dell'insieme, quanti tipi di carta sono stati adoperati, quanto può aver speso la donna che le ha scritte. Il narratore è ossessionato dalle lettere; e tuttavia contempla sempre a distanza un oggetto inerte.

A turbare costui non è l'oggetto in quanto tale, ma il ricordo che esso risveglia. Più precisamente, egli sembra essere colpito da ciò che con Michel Guiomar potremmo chiamare la «*rémanence des choses*»⁷⁹, la loro persistenza. Quel che turba è che un amore finito, la «vita profonda di un uomo e di una donna» (p. 668), possa

⁷⁹ M. GUIOMAR, *op. cit.*, p. 307.

sopravvivere in un *residuo materiale*; turba cioè che un contenuto interiore che non esiste più abbia lasciato traccia di sé su oggetti che invece perdurano, e sono in grado di limitare un soggetto che presume di essere sciolto dalla contingenza e dalle cose.

A ben vedere però, non è tanto la materia bruta a fare problema in *453 lettere d'amore*: il residuo condizionante è invece rappresentato dalle «parole scritte», le quali sono indicate come un «*di più*» (p. 668) rispetto a ciò che le lettere oggettivamente sono. Anche altrove le parole scritte sono insieme materiali e spirituali; forse perché sono il solco lasciato da un atto, quello di scrivere, che in Papini sembra essere la più forte affermazione della libertà del soggetto. È come se le cose potessero avere un'influenza sull'uomo unicamente in virtù del fatto che l'uomo stesso, in passato, ha affidato loro parte di sé. Detto altrimenti, è come se l'uomo si autolimitasse *attraverso* le cose, le quali sono in grado di toccarlo solo nella misura in cui egli scorge sulla loro superficie l'impronta del proprio passaggio. Sembra essere questo il motivo per cui l'oggetto di gran lunga più *potente* (e più presente) in Papini è proprio la *parola scritta*, suprema incarnazione di un atto che si ripercuote sul presente per mezzo della materia.

Il potere della parola scritta emerge con particolare evidenza in uno dei pochi racconti fantastici in cui Papini fa largo uso di procedimenti illusionistici: *Senza nessuna ragione* (1910). Qui la volontà materializzatasi nella scrittura si rivela essere più letale del revolver di cui Sieroska è venuto in possesso. Sartre ha scritto che il «fantastico umano», quello di Kafka e di Blanchot, inscena la «rivolta dei mezzi contro il fine»⁸⁰; Sieroska invece – pensando alla pistola che ha

⁸⁰ J.-P. SARTRE, *Aminadab o del fantastico come linguaggio*, cit., p. 230.

acquistato senza intenzione, per aiutare un suo connazionale bisognoso di denaro – concepisce l'idea di uccidersi solo perché non può tollerare «che un mezzo non abbia il suo fine» (p. 814). Papini non vuole affatto dire che gli utensili hanno un tale potere sugli uomini, che un revolver è in grado di portare al suicidio chi lo possiede. È vero che i pensieri di morte di Sieroska ruotano attorno alla pistola: egli la sente di fianco a sé «nell'oscurità», essa non lo lascia dormire, e sfiorata senza volerlo lo fa «rabbrivire» (pp. 817, 818). Tuttavia lo sviluppo del racconto esclude molto chiaramente l'ipotesi che l'oggetto abbia potuto in qualche modo plagiare il soggetto.

Decisosi per il «suicidio disinteressato» (p. 816), il protagonista scrive alla madre, alla fidanzata, allo zio, agli amici, lettere d'addio prive di enfasi. Giunto in riva al Rodano, preme il grilletto: la pistola è guasta. Il paesaggio improvvisamente s'impreziosisce agli occhi del suicida mancato, il quale riprende gusto alla vita e canterella uno «sciocchissimo valzer» per tutta la giornata (p. 821). Ma il mattino successivo Sieroska si ricorda delle lettere, e proprio quelle lettere, nelle quali ha scritto che si sarebbe ucciso «*senza nessuna ragione*» (p. 819), diventano la ragione per cui egli si getta nel Rodano. Per scongiurare la corruzione dell'immagine di sé, l'io rinuncia alla vita.

Come detto, per Papini le cose hanno senso proporzionalmente alla loro *umanità*, ovverossia sono tanto più importanti quanto più sono capaci di riflettere il volto di chi le guarda. Anche la parola scritta è uno specchio, ma riflette un io che non è più: essa è il correlativo oggettivo del legame doloroso che congiunge il soggetto con il proprio passato. Doloroso perché la parola scritta mostra all'io che la sua

libertà non è per nulla assoluta; e che la volontà, agendo, è d'ostacolo a se stessa. Ed è per questo che Sieroska, il quale vede se stesso nelle parole che ha scritto, si lancia da un ponte: al fine di essere uguale a un riflesso di sé che non gli corrisponde più.

3. Anche il protagonista di *Un'idea* (1934) intende suicidarsi gettandosi da un ponte; ma vi è spinto non da se stesso, bensì da un pensiero oscuro che gli è *estraneo* e che «non riesce in alcun modo a precisare»: «No, è che proprio non lo sa che cosa sia precisamente né donde gli venga, ormai così spesso, quell'idea, come un arresto improvviso che lo tiene sospeso e assorto in una opaca attesa» (III, p. 650)⁸¹. In Pirandello quando l'Estraneo che è in noi, quando il *corpo* emerge, anche gli oggetti quotidiani cambiano faccia. Il protagonista di *Un'idea* vaga per la città deserta, immersa in un «silenzio che pare eterno» (*ibidem*); è in preda a un angoscioso senso di oppressione, un «peso» che l'idea fa gravare su di lui. Diciamo bene “fa gravare”, perché il peso che egli sente non è il peso dell'idea medesima: essa fa sentire al personaggio la gravità delle Forme, come se fosse capace di mostrarne l'esistenza, e di mostrare che il soggetto è imprigionato tra esse. Non appena il pensiero estraneo si dilegua, egli si sente liberato, «vuoto come un'ombra», e il suo corpo torna a muoversi «quasi fluido» in mezzo alle costruzioni umane della città (III, p. 648)⁸². Parafrasando Binswanger, potremmo dire che l'idea fa sentire

⁸¹ L'indicazione bibliografica rimanda a L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1987-1990, 3 voll. La cifra romana si riferisce al volume.

⁸² Si ricordi che in *Uno, nessuno e centomila* la città simboleggia le Forme; e che in tale romanzo il pensiero degli uomini è assimilato a più riprese a costruzioni architettoniche. L'interpretazione di GABRIELE PEDULLÀ, secondo il quale l'uomo di *Un'idea* sarebbe un

al protagonista che per «stare in piedi» tra gli uomini è necessario uno sforzo di volontà, capace di sorreggere il «peso» del corpo (e dell'esistenza); un peso che se non fosse contrastato a dovere porterebbe lontano dal consesso umano⁸³.

fantasma, non pare convincente, anche perché in pratica non è argomentata (*Pirandello, o la tentazione del fantastico*, in L. PIRANDELLO, *Racconti fantastici*, Torino, Einaudi, 2010). È tuttavia interessante che una simile interpretazione sia stata concepita, in quanto poggia su un dato incontestabile: quando l'idea svanisce, il protagonista ha l'impressione che tutto, sé compreso, sia spettrale e privo di sostanza. Ciò sembra accadere perché l'immagine del mondo torna ad aderire all'incomprensibile esistere della materia. Tuttavia, è come se tale immagine – che per Pirandello è praticamente inseparabile dal corpo e dalle cose, ed è il luogo stesso del quotidiano vivere-con-altri – non riuscisse a occultare nuovamente se stessa e, pur non essendo più percepita come un peso, apparisse in tutta la sua vanità. Dimodoché il personaggio non è comunque in grado di rientrare nella vita “normale”, e tutto gli pare lontano, freddo e privo di corpo (si pensi ad esempio all'impressione suscitata in lui dalla fidanzata di un tempo). Detto questo, il saggio di Pedullà cui facciamo riferimento è degno d'interesse, e l'antologia di *Racconti fantastici* pirandelliani, da lui di recente curata, è un contributo importante ai fini della comprensione della componente fantastica che è presente nell'opera dello scrittore siciliano. Una componente che, nonostante l'impegno di molti, è ancora considerata marginale dai più.

⁸³ Cfr. L. BINSWANGER, *A propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie*, in ID., *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971. In questo saggio Binswanger ragiona anche sull'inquietudine suscitata dalla percezione dell'asimmetria facciale: ragionamenti che assumono un significato particolare se vengono letti col pensiero rivolto a Pirandello, dove la dissimmetria del volto, dallo strabismo di Mattia Pascal al naso pendente di Vitangelo Moscarda, ha un ruolo fondamentale. Per lo psicopatologo, la simmetria è, come per Simmel, la prima prova di forza della ragione; ed essa è talmente ancorata «dans le sentiment vital de l'homme», che le sue alterazioni sono percepite come una minaccia: «dans la *déformation* réelle ou supposée, donc contraire à la symétrie, nous pensons percevoir quelque chose d'étranger, d'hostile à la vie, de destructeur de la vie, ce qui signifie: la proximité de la mort» (p. 231). [«nel sentimento vitale dell'uomo»; «nella deformazione reale o presunta, dunque contraria alla simmetria, pensiamo di percepire

In breve, l'idea mostra che una «vaporosa evanescenza di sogno» (*ibidem*), un involucro di convenzioni avvolge l'universo intero; e così facendo lascia intendere al soggetto che l'«oggettività» del corpo e il «dorso delle cose», i quali sono invisibili per effetto della «favilla prometea»⁸⁴ che brucia in ogni essere umano, *esistono* al di là del sogno. Quando quel pensiero si affaccia alla mente del protagonista, la spazio-temporalità condivisa e il linguaggio vengono meno; ed egli «rimarrebbe come quei fanali vani a mirare e sostenere la stupefazione immota di tutte le cose ormai vuote per sempre di ogni senso» (*ibidem*).

Non è un oggetto singolo ad *affascinare* (nel senso proprio del termine); è il mondo intero ad apparire “altro” agli occhi di un individuo isolato, che si è allontanato da quegli uomini dei quali in passato ha condiviso la “luminosa” illusione⁸⁵. La geografia cittadina di *Un'idea* è forse la più astratta di Pirandello, e fa pensare a un *décor* espressionista; così come fa pensare all'espressionismo la scena dell'incontro tra il protagonista e la sua vecchia fidanzata. Ciò nonostante, anche in questo racconto il mondo pirandelliano è diversissimo da quello di Kafka (e di Papini): qui il sogno non è

qualcosa di estraneo, di ostile alla vita, di distruttore della vita, il che significa: la prossimità della morte»]

⁸⁴ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2004³, p. 216. Da qui innanzi questa edizione sarà indicata con *U*.

⁸⁵ Il racconto inizia così: «Lasciata la solita compagnia nel caffè (tra i lumi e gli specchi pieno di fumo) si trova davanti la notte [...]» (III, p. 648).

onnipresente, bensì *appare* tale attraverso una prospettiva individuale, che viene affermato esplicitamente essere solitaria⁸⁶.

Per meglio dire, nella misura in cui coincide con l'orizzonte spazio-temporale socializzato, il sogno è sì onnipresente (o quasi), ma tale onnipresenza è (data come) nascosta, e può *apparire* soltanto allorché qualcuno ne prende coscienza; ovvero può apparire solo nell'orizzonte umano di uno o più personaggi. Si è detto sopra (cap. II, § 8) quali conseguenze abbia, sul piano immaginativo, il fatto che un ente finzionale è percepito da un unico individuo: basta che il testo dia un pur flebile motivo di dubitare della sua oggettività, perché la realtà di esso non sia del tutto certa.

In *Un'idea* non è la realtà di un ente finzionale a essere dubbia, bensì una *modalità d'esistenza* del mondo, e perciò il lettore può figurarsi l'orizzonte esperito dal protagonista senza essere costretto a ritirare il proprio assenso all'attendibilità referenziale del testo (se in precedenza ha accordato al testo tale attendibilità). Infatti la natura oggettiva è potenzialmente salva, quantunque alla concezione materialistico-positivistica, su cui tale orizzonte è esemplato, venga contrapposta un'altra concezione, alla quale Pirandello invita ad aderire. 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 materialistico-positivistica della collettività), e il mondo risultasse scisso per effetto di un gioco prospettico.

⁸⁶ Nell'opera narrativa di Pirandello, sembra ci siano almeno due eccezioni a quanto detto: *Di sera, un geranio* e *Una giornata*. Tuttavia, generalmente Pirandello ha bisogno di rappresentare in qualche modo la concezione del mondo dominante, altrimenti non potrebbe condurla, come si prefigge di fare, là dove si contraddice e si mostra arbitraria.

L'orizzonte immaginativo di *Uno, nessuno e centomila* (1925-1926) non è molto dissimile da quello di *Un'idea*, anche perché la posizione di Vitangelo Moscarda è isolata come quella del protagonista della novella. In considerazione dell'isolamento (ma non solo per questo), la «terribile fissità di luce» di cui si parla nel romanzo è paragonabile alla «stupefazione immota di tutte le cose» citata poco fa: infatti, Moscarda dice che tale luce «folgora tetra da quanto [egli] ha così solitariamente scoperto»; e dice che essa rimane «tenebra per tutti gli altri», i quali vivono «ciechi e sicuri nella pienezza abituale dei loro sentimenti»⁸⁷. Se in *Uno, nessuno e centomila* il «disoccultamento» (Debenedetti) delle cose scaturisce dalla presa di coscienza dell'«oggettività» del corpo proprio, ciò non vuol dire che non possa avvenire il contrario; ovvero che non possa essere un oggetto a far sorgere l'Estraneo, e con l'Estraneo l'inscindibile binomio vita-morte, che l'Uomo deve dimenticare di avere dentro di sé per poter vivere-con-altri.

Si prenda la novella *Il chiodo* (1936): un ragazzo conficca senza motivo nella testa di una bambina un chiodo che poco prima «non aveva potuto fare a meno» di raccogliere, in quanto esso stesso, il chiodo, lo «voleva»: «Quel chiodo era lì, in mezzo alla strada deserta, e vi spiccava in tal maniera che irresistibilmente attirava a sé non pur lo sguardo ma anche la mano di chi si fosse trovato a passare, forzato a chinarsi per raccattarlo [...]» (III, p. 766). La volontà dell'inerte, esplodendo-verso il soggetto, fa esplodere di rimando l'Animale, che

⁸⁷ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Feltrinelli, 2011¹⁰, p. 101. D'ora in poi *UNC*.

insieme al «Dio di dentro» (*UNC, passim*) è sepolto nei più profondi recessi dell'io, là dove gli opposti coincidono.

Nell'opera pirandelliana l'ambivalenza del profondo si manifesta sotto varie forme e a diversi livelli testuali ed ermeneutici. Essa caratterizza anche l'influsso che un oggetto non-oggetto esercita sull'uomo, un influsso che può sia provocare una reazione involontaria e violenta sia paralizzare i movimenti del soggetto, quasi fondendo il corpo alle cose. Ma soprattutto l'ambivalenza contrassegna tale fusione, che può essere percepita come una minaccia o come una promessa, può essere angosciata o desiderata. È quel che vedremo soprattutto quando ci occuperemo di *Uno, nessuno e centomila*, che sebbene prenda avvio, come a chiunque è noto, dalla scoperta da parte di Moscarda dell'estraneità del proprio corpo, è senza dubbio il testo in cui lo scrittore dedica più spazio alla riflessione sulle cose.

Ora però è necessario segnalare la precocità della ricezione pirandelliana di una prossemica comune a tanta letteratura fantastica, una prossemica fatta di irresistibili attrazioni, di stupori paralizzanti e di angosce di fronte a un oggetto da cui qualcosa eccede. *Con altri occhi*: 1901. Qui a scaturire dall'inerte è lo sguardo di una fotografia che ritrae la prima moglie, ora defunta, del marito di Anna. Dopo aver casualmente trovato il ritratto in una giacca che il suo compagno non usa più, Anna rimane «a lungo, attonita, a mirare l'immagine della sconosciuta, quasi con un senso di sgomento» (I, p. 984). Ne fissa «specialmente gli occhi», occhi da cui si sente a sua volta «guardata», e che si ripresentano «suo malgrado» alla sua immaginazione, mettendole paura addosso e facendola sentire «sola nella casa» (I, pp.

984, 987, 989, 990). Anna cerca di liberarsi dal pensiero della fotografia, ma non riesce a non rispondere al suo appello; cosicché durante la notte, «attratta dall'espressione di quegli occhi» (I, p. 992), la donna più volte riaccende il lume per contemplare l'effigie.

Anche se l'animazione degli occhi di Almira (così si chiama la donna immortalata nella foto) è solo apparente, la novella va certo acclusa alla lista delle opere che attualizzano immagini di ritratti animati⁸⁸. Si tratta di un *topos* tra i più praticati dal fantastico ottocentesco, *topos* di cui Pirandello – peraltro sempre interessatissimo ai temi artistici (dalla scultura al cinema, al teatro, alla pittura) – fu cultore affezionato: basti pensare che lo si ritrova ancora in *Effetti d'un sogno interrotto*, un racconto del 1936. Proprio in ragione di tale specificità del ritratto, non ci soffermeremo oltre su *Con altri occhi*, che induce a considerazioni che porterebbero troppo lontano. E d'altra parte l'accento è stato sufficiente a mostrare quel che ci premeva, cioè l'indubbia conoscenza e l'uso da parte dello scrittore siciliano, già agli albori del secolo, di formule tipicamente fantastiche.

⁸⁸ Il fatto che l'animazione del ritratto si limiti agli occhi, come giustamente ha rilevato P. PELLINI, è quasi la norma nella letteratura fantastica (*Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2001, p. 236). Oltre al libro di Pellini, sul ritratto animato in letteratura si veda anche l'ormai classico TH. ZIOLKOWSKI, *Disenchanted Images. A Literary Iconology*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1977. Per una ricostruzione storico-antropologica della credenza nell'animazione dei simulacri in Occidente (per lo più statue e immagini votive), si consulti almeno D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009²: in particolare il cap. XI. Di ritratti che guardano si è occupato, tra gli altri, J.-L. NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina, 2002.

In molti luoghi dell'opera pirandelliana, da *Il fu Mattia Pascal* ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, da *Un ritratto* a *Uno, nessuno e centomila*, si fa riferimento alla vita sotterranea delle cose, e in particolare degli oggetti d'arredamento di cui sono colme le abitazioni borghesi⁸⁹. Pirandello intende tale vita sostanzialmente in due modi: da un lato pensa all'invisibile involucro affettivo di cui avvolgiamo gli oggetti personali nell'intimità domestica, un'aura vitale ed emotiva che abitualmente non percepiamo; dall'altro lato, crede che quel medesimo flusso vitale che continua a scorrere «sotto gli argini» (*U*, p. 210) della coscienza, incurante dei nostri sforzi per contenerlo, scorra anche dentro gli oggetti di cui ci serviamo nel quotidiano. Non ce ne avvediamo, ma tali oggetti sono anche *cose*; e la loro «cosalità» (Heidegger) risiede per Pirandello nella materia di cui sono fatte: la casa dove abitiamo non è soltanto una casa, ma anche un «pezzo di montagna» (*UNC*, p. 28); la sedia su cui siamo seduti è ancora, sotto sotto, l'albero da cui è stata tratta. Nel mondo pirandelliano, la montagna e l'albero non sono morti, ma assopiti nella casa e nella sedia; e la corrente vitale, in cui da morti noi stessi confluiamo, talvolta può sporgere da esse a nostra insaputa⁹⁰.

⁸⁹ Più volte Pirandello fa capire di avere una predilezione per i vecchi mobili e di non amare i nuovi. Si tratta di una predilezione che si ritrova identica anche in Savinio, da *Bago* (1943) al *Signor Münster* (1943).

⁹⁰ «Il cardellino canta nella gabbietta sospesa tra le tende al palchetto della finestra. Sente forse la primavera che s'approssima? Ahimè, forse la sente anch'esso l'antico ramo del noce da cui fu tratta la mia seggiola, che al canto del cardellino ora scricchiola. Forse s'intendono, con quel canto e con questo scricchiolio, l'uccello imprigionato e il noce ridotto a seggiola» (*UNC*, p. 29).

Tale confluire è descritto in *Di sera, un geranio* (1934). Un defunto racconta in prima persona ciò che prova al momento del trapasso: sente se stesso «disgregarsi e diffondersi in ogni cosa», come se fosse diventato il «ricordo» di sensi umani (III, pp. 677, 676). Inizialmente tale ricordo sensibile aderisce alle cose che circondano il cadavere; ma in seguito si stacca da esse, e il morto ha la spiacevole impressione di allontanarsi sempre più verso il cielo, prima di ricadere e di penetrare in un geranio che una terza persona vede «accendersi» (III, p. 679). Se la fusione con il fiore esaudisce un desiderio dell'estinto, e se la luce scaturita dal fiore suscita stupore in chi ne è testimone – uno stupore che, come il *thaumàzein* di Platone e Aristotele, immediatamente risveglia l'intelletto e «si fa interrogazione»⁹¹ –, altrove le cose vanno diversamente.

Prendiamo *La casa dell'agonia* (1935), il racconto in cui Pirandello ha parlato più diffusamente della vita occulta dei mobili. Un uomo è stato introdotto da una domestica nel salotto di una ricca abitazione, dove attende di essere ricevuto dal padrone di casa. Il visitatore non si sente a proprio agio: l'ora è più tarda di quella fissata per l'incontro; e inoltre egli è rimasto «senza più nome», perché la cameriera annunciandolo non lo ha proferito:

Quasi assorbito nel silenzio della casa, costui, come vi aveva già perduto il nome, così pareva vi avesse anche perduto la persona e fosse diventato anche lui uno di quei mobili in cui si era tanto immedesimato, intento ad ascoltare il tic-tac lento della pendola che arrivava spiccato sin lì nel salotto attraverso l'uscio rimasto

⁹¹ S. PETROSINO, *Lo stupore*, Novara, Interlinea, 1997, *passim*. Si ricordi che per MARTIN HEIDEGGER lo stupore è l'*arché* della filosofia, ovvero del filosofare (cfr. *Che cos'è la filosofia?*, Genova, il nuovo melangolo, 1997).

semichiuso. Esiguo di corpo, spariva nella grande poltrona cupa di velluto viola sulla quale si era messo a sedere. Spariva anche nell'abito che indossava (III, p. 734).

Sul davanzale della finestra aperta sta un vaso di «geranii rossi» che, urtato ripetutamente da un grosso gatto, sembra dover cadere da un momento all'altro – e dal quinto piano – sul marciapiedi di una strada molto frequentata. Pietrificato dall'«angoscia» e ridotto egli stesso a una cosa, il visitatore non riesce a muoversi, non «può far nulla»:

Come era stato ridotto al silenzio in quella casa, lui non era più nessuno. Lui era quel silenzio stesso, misurato dal tic-tac lento della pendola. Lui era quei mobili testimoni muti e impassibili quassù della sciagura che sarebbe accaduta giù nella strada e che loro non avrebbero saputa. [...] Poteva far conto che nel salotto non ci fosse più nessuno, e che fosse già vuota la poltrona su cui era come legato dal fascino di quella fatalità che pendeva sul capo di un ignoto, lì sospesa sul davanzale di quella finestra (III, pp. 735, 737).

Come in *Di sera, un geranio*, in questa novella la barriera che separa l'uomo e le cose si assottiglia, queste ultime sembrando vive a un soggetto reificato e come morto. Con la differenza che la fusione dell'uomo con gli oggetti non è per nulla piacevole, bensì disforica e angosciosa.

Leggendo *La casa dell'agonia* viene anche da pensare al «silenzio di cosa» in cui si chiude Serafino Gubbio. Ma se il protagonista della *Casa dell'agonia* alla fine riesce a fuggire, incapace di sopportare lo spettacolo della morte imminente, Gubbio rimane a guardare. Non solo ha continuato a filmare, «senza poterne fare a meno»⁹², la tragica

⁹² L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 1992, p. 217.

morte del Nuti e della Nestoroff, ma intende diventare in tutto e per tutto una cosa-che-guarda. Intende diventare, cioè, esattamente come la sua cinepresa, che si fatica a strappargli di mano dopo che l'operatore ha ripreso la scena fatale: per effetto dello choc, la macchina e l'uomo sembrano diventati un unico organismo. Anche per questo motivo il «silenzio di cosa» dei *Quaderni* – la cui prima edizione, intitolata *Si gira...*, è del 1915-1916 – è il risultato non tanto di una reificazione del corpo, quanto della sua disumanizzazione. Il silenzio di Gubbio va interpretato cioè come il silenzio di un corpo-cosa, come il silenzio della macchina-animale che è in ogni uomo⁹³. Una macchina-animale che per la suddetta ambivalenza è più vicina al «Dio di dentro» di quanto possa esserlo qualsiasi *discorso*, compreso quello religioso.

Abbiamo anticipato che *Uno, nessuno e centomila* è il testo di Pirandello che dal nostro punto di vista offre gli spunti più interessanti. In diversi momenti Vitangelo Moscarda piomba in uno stato di stupefazione di fronte alle cose, le quali mostrano ai suoi occhi un volto nuovo, e lo attirano all'interno di uno «spazio potenziale» in cui sono spogliate, come direbbe Heidegger, del loro «essere-mezzo»⁹⁴. Il pensiero corre subito allo scaffale che contiene alcuni incartamenti relativi al patrimonio di Moscarda.

⁹³ Per tutto il romanzo, la macchina da presa della quale Serafino diventa una protesi è assimilata a un animale.

⁹⁴ L'impressione di inutilizzabilità delle cose è rafforzata dalla desuetudine diffusa degli ambienti: la casa dove vivono Vitangelo e la moglie è lasciata a mezzo; la corte è invasa dall'erba e dalle comari del vicinato; i magazzini annessi sono in disuso e impregnati del «lezzo delle lettiere marcite e del nero delle risciacquature che stagna lì davanti» (*UNC*, p. 24); la banca che Moscarda ha ereditato è squallida e sporca, i pavimenti rigati, i vetri

I prodromi della scena che vede costui impegnato a «rubare a se stesso» (*UNC*, p. 78) sono noti: il protagonista vuole distruggere l'immagine che i suoi conoscenti si sono fatta di lui, e decide di compiere un'azione estranea – secondo gli altri – alla propria natura. Si risolve a sfrattare da una «catapecchia» e a donare una nuova e bella casa a Marco di Dio, il più accanito tra coloro che in paese danno a Moscarda dell'usuraio. Ebbene, con l'intenzione di procurarsi i documenti necessari, quest'ultimo si reca nella banca di sua proprietà e si fa condurre nello stanzino dove si trova lo scaffale. «Quello scaffale, appena fui solo», dice il narratore, «mi occupò subito, come un incubo. Proprio come viva per sé ne avvertii la presenza ingombrante, d'antico e inviolato custode di tutti gli incartamenti di cui era gravido, così vecchio, pesante e tarlato» (p. 77). L'oggetto innesca un crescendo angosciante, che culmina nella visione da parte del protagonista delle proprie mani impegnate ad aprire le ante dell'armadio:

Allora, con raccapriccio [...] emerse ai miei occhi e s'impose lì, solido, il volume del mio corpo vestito di nero; sentii il respiro affrettato di questo corpo entrato lì per rubare; e la vista delle mie mani che aprivano gli sportelli di quello scaffale mi diede un brivido nella schiena (p. 78)

Si ripresenta quella trasversalità, caratterizzante l'esperienza della non-inerzia dell'inerte, che abbiamo avuto modo di segnalare: il protagonista sente la propria volontà smarrirsi «fuori d'ogni precisa

crepati, l'intelaiatura degli sportelli ingiallita, i tavoli macchiati d'inchiostro. Nel romanzo compare inoltre un cantiere abbandonato, dove le «pietre per la fabbrica» stanno «come crollate e vecchie prima d'essere usate» (p. 87); un'abbazia rosa e consunta, dal portone basso e «tutto tarlato» (p. 115); e altro ancora.

consistenza» (*ibidem*), preso com'è nel circuito angoscioso che va dalla *cosa* al corpo, dal corpo alla *cosa*, e che taglia fuori l'io. Questo non è affatto l'unico momento in cui il «*dorso delle cose*» si rivela agli occhi di Moscarda. Si legga l'episodio dello sfratto di Marco di Dio, un episodio dove però il perturbamento che coglie il protagonista nello stanzino della banca è del tutto assente. In luogo dell'inquietudine, Vitangelo prova un senso di distacco e di alienazione, e si perde nella visione di un oggetto che gli appare nel suo impassibile esistere:

Di tanto in tanto, sento il bisogno di attaccarmi con gli occhi a qualche cosa, e guardo quasi con indolenza smemorata l'architrave della porta di quella catapecchia, per isolarmi un po' in quella vista, sicuro che a nessuno, in un momento come quello, potrebbe venire in mente d'alzar gli occhi per il piacere di accertarsi che quello è un malinconico architrave, a cui non importa proprio nulla dei rumori della strada (p. 80).

È come se Vitangelo sentisse che l'*immagine* del mondo, che abitualmente è per noi proprio *il* mondo nel suo aspetto familiare e disponibile all'uso, diventasse improvvisamente visibile per quello che è: un'impiallacciatura di parole, una vernice d'umanità che nasconde l'esistenza della materia. Allora, spogliate della loro maschera quotidiana e ingannevole, le cose mostrano la loro vera natura. In esse non vi è in fondo *niente* di diverso: le cose esistono semplicemente, esistono d'un'esistenza lontana e dimenticata. Un'esistenza che però può di colpo apparire minacciosa per il soggetto che ne fa esperienza. Infatti il *niente* può «d'improvviso diventare *qualche cosa*»; qualcosa che, dice Moscarda, toccherebbe di «vedere a lui solo» (p. 91).

Un po' come in Henry James, l'esperienza del «*qualche cosa*» è un'esperienza soltanto *attesa* o, se si vuole, un'esperienza *dell'attesa*. Infatti il «*qualche cosa*» si manifesta tra gli enti finzionali come un vuoto, come una mancanza; è la presenza fantasmatica di un'assenza, che è avvertita dal soggetto in modo quasi tangibile⁹⁵. Possiamo intendere tale assenza come una specie di aura, come una «lontananza» delle cose, una lontananza che però Moscarda sente essere troppo vicina e ostile. Torneremo su questo passo nel quarto capitolo, ma è importante soffermarsi ancora un momento sul senso di solitudine connesso all'attesa del «*qualche cosa*»; una solitudine cui si è già accennato, e alla quale Pirandello fa riferimento anche nella scena della contemplazione dell'architrave citata poc'anzi.

Cosa intende dire l'autore quando scrive che sarebbe toccato al solo Moscarda assistere allo svelamento di «*qualche cosa*»? Vuol dire che tale rivelazione – la quale si preannuncia carica di «orrore» e propriamente *unheimliche*⁹⁶ – porrebbe il soggetto *al di qua* di se stesso, perché di fronte ad essa la coscienza crollerebbe, e le parole verrebbero meno. Riprendendo Lacan, Lévi-Strauss ha scritto che «a rigore di termini, è colui che chiamiamo sano di mente che si aliena, perché accetta di vivere in un mondo definibile soltanto attraverso la

⁹⁵ «Vedere il vuoto», ha scritto RUDOLF ARNHEIM, «significa inserire in un percetto qualcosa che gli appartiene, ma che è assente, e notarne l'assenza come proprietà del presente. [...] Il vuoto può apparire pregnante di eventi pronti ad esplodere» (*Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 106)

⁹⁶ Sull'inopportunità di fare un uso improprio – pratica diffusissima – della categoria della *Unheimlichkeit*, ha scritto A. MASSCHELEIN, *The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, in «Mosaic», XXXV, 1, marzo 2002, pp. 53-68.

relazione tra me e gli altri»⁹⁷. Pirandello la pensa allo stesso modo; e nel passo di cui stiamo parlando anche il lessico è simile a quello che più tardi avrebbe usato Lacan:

Ove la vista degli altri non ci soccorra a costituire comunque in noi la realtà di ciò che vediamo, i nostri occhi non fanno più quello che vedono; la nostra coscienza si smarrisce; perché questa che crediamo la cosa più intima nostra, la coscienza, vuol dire *gli altri in noi*; e non possiamo sentirci soli. Balzai in piedi, esterrefatto. Sapevo, sapevo la mia solitudine; ma ora soltanto ne sentivo e toccavo veramente l'orrore, davanti a me stesso, per ogni cosa che vedevo; se alzavo una mano e me la guardavo. Perché la vista degli altri non è e non può essere nei nostri occhi se non per un'illusione a cui non potevo più credere; e, in un totale smarrimento, parendomi di vedere quel mio stesso orrore negli occhi della cagnetta che s'era levata anche lei di scatto e mi guardava, per togliermelo d'avanti, quell'orrore, le allungai un calcio; ma subito ai guaiti laceranti della bestiola, mi presi disperatamente la testa tra le mani, gridando – Impazzisco! impazzisco (p. 90)!

Pirandello è di solito accostato a Joyce o Proust, a Musil o a Svevo. Tuttavia, leggendo *Uno, nessuno e centomila* con l'occhio rivolto alla relazione del soggetto con il mondo, non si può fare a meno di notare una certa affinità tra l'angoscia che afferra Moscarda di fronte al corpo e alle cose e la nausea provata da Antoine Roquentin⁹⁸. Se ve ne fosse luogo, sarebbe interessante un confronto serrato delle pagine in cui nei due romanzi si descrive l'emergere di ciò che Sartre chiama

⁹⁷ C. LÉVI-STRAUSS, *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in M. MAUSS, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2000³, p. XXV.

⁹⁸ Il rilievo di corrispondenze tra Pirandello e la fenomenologia e l'esistenzialismo non è certo una novità. Ad esempio vi accennano, oltre al già citato DEBENEDETTI (*op. cit.*, pp. 304, 435), R. BARILLI (*La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1972, p. 219) e G. MAZZACURATI (*Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 129).

«Chose»⁹⁹. In entrambi i testi si tratta in fondo di questo: i due protagonisti fanno esperienza dell'angosciante esistere delle cose e del proprio corpo tra esse, spogliati l'uno e le altre dell'illusione della loro familiarità, e sprofondati entrambi in un unico «paesaggio». Quanto detto non significa però che Moscarda e Roquentin non prendano coscienza e non reagiscano all'emozione da cui sono colti in modo molto difforme l'uno dall'altro.

Per Sartre è la materia bruta a *eccedere*¹⁰⁰: nel suo impensabile e angosciante essere-lì, la «Chose» sartriana ha qualcosa a che fare con il feticcio religioso descritto da Augé (il quale peraltro cita *La nausea* a più riprese)¹⁰¹. Per effetto della nausea, il corpo e gli oggetti si trasformano in masse vischiose e ambigue; e tutto quanto diventa *indifferente*¹⁰² agli occhi di Roquentin, il quale sta solitario sul bordo

⁹⁹ J.-P. SARTRE, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 143, *passim*. La prima edizione della *Nausea* è del 1938. [«Cosa»]

¹⁰⁰ È soprattutto nella famosa scena della «racine de marronnier» che Sartre insiste sull'«étrange excès» (ivi, p. 185), sul debordamento che caratterizza l'esistenza della radice, la quale supera i limiti di ogni possibile culturalizzazione. [«strano eccesso»] Per meglio dire, il sintomo dell'esistere della radice è proprio l'impossibilità di nominarla, di riportarla nei limiti del linguaggio: «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» (ivi, p. 184). [«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 propria esistenza»] Però, uscendo fuori di sé, l'inerte si nega in quanto tale: l'esistenza – un po' come sarà per il BATAILLE dell'*Erotismo* (Milano, ES, 1997) – è qualcosa *di troppo*, un'esuberanza eccessiva.

¹⁰¹ Il riferimento va a M. AUGÉ, *Il dio oggetto*, Roma, Meltemi, 2003.

¹⁰² «Maintenant je sais: j'existe – le monde existe – et je sais que le monde existe. C'est tout. Mais ça m'est égal» (J.-P. SARTRE, *La Nausée*, cit. p. 175). [«Adesso so: esisto – il mondo esiste – e so che il mondo esiste. Ecco tutto. Ma mi è indifferente»]. Su tale indifferenza, che in parte accomunerebbe Roquentin ad alcuni personaggi di Camus e

dell'esistenza voltando le spalle agli uomini – anche se nel finale intravede la possibilità di fare un passo verso di essi attraverso l'esercizio della scrittura creativa.

Invece in *Uno, nessuno e centomila* la presa di coscienza dell'esistere delle cose e del corpo non ne modifica così profondamente l'aspetto: tutt'al più, alla forma dell'ente finzionale del quale è percepita l'esistenza Pirandello sovrappone una forma identica ma *straniata*, uno spettro, un'aura che duplica la forma primitiva rendendola Altra¹⁰³. Inoltre, nel *vedersi vedere* l'Estraneo e il «dorso delle cose» – ovvero nel «badare al corpo e all'ombra» (*U*, p. 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.

Si è accennato al fatto, sin troppo ovvio, che la descrizione del lato inumano e inoggettivabile del corpo e degli oggetti non è condotta alla stessa maniera da Sartre e Pirandello. Tuttavia vi sono anche alcune somiglianze tra le due strategie descrittive, e in entrambe le opere

Moravia, si veda P. ZIMA, *L'Indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*, Paris, L'Harmattan, 2005.

¹⁰³ Si pensi alle celebri descrizioni delle mani nella *Nausée* e in *Uno, nessuno e centomila*. Sartre trasforma l'arto in un granchio, in un pesce, in una massa umida e cedevole; metamorfosi che già fanno pensare al Ponge di *Le parti pris des choses* (1942). (Tale raccolta poetica non a caso fu molto amata da SARTRE, che l'analizzò in un saggio famoso e ricco di spunti utilissimi per l'interpretazione della *Nausea* [*L'uomo e le cose*, in ID., *Che cos'è la letteratura*, cit.]) Moscarda invece sente l'estraneità delle proprie mani in conseguenza del fatto che a esse si è sovrapposto lo «spettro» di altre mani: quelle di suo padre (*UNC*, p. 78). Malgrado le notevoli differenze, il senso di estraneità delle proprie mani, avvertito dai due protagonisti, è analogo; ed entrambi percepiscono l'«oggettività» del corpo proprio, un corpo che, come direbbe MERLEAU-PONTY, «è fatto della medesima stoffa» del mondo (loc. cit.).

sembrano sopravvivere quelle formule attraverso cui gli scrittori fantastici hanno raccontato l'esperienza angosciante di un soggetto alle prese con qualcosa che sfugge all'oggettivazione. Certo, tali formule sono reinventate, anzi rifunzionalizzate: anche perché nella *Nausée*, in *Uno, nessuno e centomila* o nei *Quaderni di Serafino Gubbio* non ha luogo nessuna manifestazione di verticalità nel mondo della natura oggettiva. Il soggettivo è (dato come) totalmente soggettivo, e il non-naturale, se pure è evocato, è ridotto a «vibrazione psicologica» o a semplice metafora¹⁰⁴. In fondo non stupisce di trovare traccia del fantastico in romanzi dove è questione dell'esperienza di un indicibile, di fronte al quale il soggetto vacilla. E d'altronde l'antipositivismo caratterizzante il clima culturale in cui si muovono Pirandello e Sartre, un antipositivismo che si esprime letterariamente attraverso varie forme di antinaturalismo, contava tra i narratori fantastici precursori eccellenti.

Resta da dire ancora qualcosa: si è più volte accennato al fatto che per Pirandello l'esperienza dell'«oltre» – è parola di Gubbio – è stretta nella morsa dell'ambivalenza. È vero, l'«attimo» in cui la *cosa* e il corpo vengono svelati è «insopportabile» (Bloch), e l'uomo «non può affacciarsi» al di là delle forme «se non a costo di morire o di impazzire» (p. 212). Ma non per questo il soggetto cessa di sentire la «nostalgia dell'assoluto»¹⁰⁵, anelando a una *mystica fusio* con la natura: una fusione che qualora fosse interamente raggiunta coinciderebbe con la morte, fisica o civile, di chi l'ha cercata.

¹⁰⁴ Una medesima metafora, quella della statua animata, è presente sia nella *Nausea* (cit., p. 115) sia nei *Quaderni* (cit., p. 57).

¹⁰⁵ Così direbbe G. STEINER (*La nostalgia dell'assoluto*, Milano, Bruno Mondadori, 2000).

In *Uno, nessuno e centomila* i poli di tale ambiguità sono condensati rispettivamente da due oggetti: lo scaffale e la coperta di lana verde con la quale, ormai all'epilogo del romanzo, Moscarda si copre le gambe. Si ricorderà che nella scena del furto l'apice dell'angoscia viene raggiunto nel momento in cui Vitangelo vede le proprie mani intente ad aprire l'armadio. Significativamente, il tragitto s'inverte nella scena della coperta di lana verde: l'occhio passa dalle mani alla coperta, dal corpo alle cose, e anche l'angoscia diventa, ossimoricamente, «dolcissima». Il protagonista è appena rientrato a casa dall'ospedale, dove era stato ricoverato per aver ricevuto un colpo di pistola da Anna Rosa – l'unica confidente rimasta a un Vitangelo ormai abbandonato da tutti, e che si tenta di far passare per matto al fine di interdirlo. «Avevo lasciato il letto», dice il narratore, «e me ne stavo in quei giorni adagiato beatamente su una poltrona vicino alla finestra, con una coperta di lana verde sulle gambe» (*UNC*, p. 135). Inebriato dalla primavera, con la quale sente un intimo accordo, il convalescente alza lo sguardo verso il «cielo di marzo» e le «nuvole luminose»:

Poi mi guardavo le mani che ancora mi tremavano esangui; le abbassavo sulle gambe e con la punta delle dita carezzavo lievemente la peluria verde di quella coperta di lana. Ci vedevo la campagna: come se fosse tutta una sterminata distesa di grano; e, carezzandola, me ne beavo, sentendomi davvero, in mezzo a tutto quel grano, con un senso di così smemorata lontananza, che quasi ne avevo angoscia, una dolcissima angoscia (*ibidem*).

Si sa che Pirandello aveva l'abitudine di riutilizzare materiali già pubblicati, di riprendere anche interi passi – specie dalle novelle – e di svilupparli altrimenti. *Uno, nessuno e centomila* non fa eccezione, e

fra i testi dai quali Pirandello trae spunto figura *Canta l'Epistola* (1911). Ebbene, la coperta di lana verde sostituisce nel romanzo un filo d'erba che Tommasino Unzio, protagonista del racconto, contempla crescere «giorno per giorno» (I, p. 488), e per cui si fa ammazzare¹⁰⁶. Il filo d'erba e la coperta rappresentano la volontà, condivisa da Unzio e da Moscarda, di essere «come una pietra, come una pianta» (I, p. 484; *UNC*, p. 31), di vivere attimo per attimo in comunione con il «Dio di dentro». La coperta di lana verde è insomma il correlato del desiderio da parte del protagonista di lasciarsi andare, di «essere-portato»¹⁰⁷ fuori dal tempo e dallo spazio sociali, lontano dall'io e dunque dagli «*altri in noi*». Allo «spettro» delle mani, all'«incubo» dello scaffale si sostituisce una *rêverie* per cui Vitangelo vede nella coperta 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.

¹⁰⁶ La coperta di lana verde compare già in una novella del 1902, *Il gancio*, successivamente intitolata *Il dovere del medico* (1911). Qui la coperta ricorda al protagonista, il quale – anch'egli in convalescenza – vi concentra beato tutta la propria attenzione, i fili d'erba d'un prato.

¹⁰⁷ BINSWANGER scrive: «Ici [nell'*être-empporté*] il ne s'agit pas d'une forme authentique, future, de la temporalisation et de l'ipséisation (*selbstigung*) mais de la forme d'une temporalité inauthentique parce qu'elle s'abandonne à la structure anthropologique fondamentale de la pesanteur (la légèreté n'étant qu'une des formes de celle-ci)» (*op. cit.*, p. 229). [«Qui non si tratta di una forma autentica, futura della temporalizzazione e dell'ipseizzazione ma della forma di una temporalità inautentica perché *s'abbandona* alla struttura antropologica fondamentale della pesantezza (la leggerezza non essendo che una forma di essa)»]

4. Carlo Bo ha solo in parte ragione quando scrive che a voler trovare un maestro a Bontempelli s'incontra «soltanto Pirandello»¹⁰⁸. Ha ragione specialmente se dicendo Pirandello pensiamo al Pirandello letto da Bontempelli: ovvero se pensiamo allo scrittore «candido», facile allo stupore filosofico, e intelligente al punto da riconoscere che il «mistero [...] è la sola realtà»¹⁰⁹. Basta mettere in parallelo alcune pagine tratte dall'*Avventura novecentista* con il discorso commemorativo pronunciato da Bontempelli in morte dello scrittore agrigentino, per rendersi conto di come l'autore della *Vita operosa* scorgesse in Pirandello un «poeta» del «nuovo secolo», cioè un proprio pari: «Il nuovo secolo», dice Bontempelli, «chiede ai suoi poeti una sola qualità: quella di saper essere candidi, di saper meravigliarsi, di sentire che l'universo e tutta la vita sono un continuo inesauribile miracolo»¹¹⁰. Solo che Pirandello è ancora intento a distruggere le false certezze di un pensiero edificato sull'oblio del corpo e della morte: la consapevolezza del «miracolo», quando è ottenuta, è per costui un punto d'arrivo faticosamente perseguito. Inoltre, con pochissime eccezioni, nel mondo pirandelliano è indispensabile che l'*eventum* s'inscriva nell'orizzonte della natura oggettiva, affinché questa si riveli non essere tale; e spesso accade che la manifestazione sia imperfetta, e rimanga sospesa tra reale e immaginario. Al contrario in Bontempelli la consapevolezza del

¹⁰⁸ C. BO, *Prefazione*, in M. BONTEMPELLI, *Racconti e romanzi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1961, p. XIII. Da ora in poi questo volume sarà indicato con la sigla *RR*.

¹⁰⁹ M. BONTEMPELLI, *Pirandello o del candore*, in ID., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978, p. 810.

¹¹⁰ ID., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 353.

«miracolo» è qualcosa di acquisito, ed egli cerca di costruire su di essa i «nuovi miti» di cui abbisogna il Novecento:

Dopo aver detto che lo strumento per liberarci dalla ripetizione del vecchio, e favorire l'atmosfera del tempo nuovo, doveva essere uno solo – la immaginazione – ho bene spiegato che non si doveva intendere la fantasia per la fantasia, le milleuna notte. No. L'immaginazione non è il fiorire dell'arbitrario, e molto meno dell'impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta. E più che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo e continuo sforzo per scamparne¹¹¹.

È inutile dire esplicitamente quali echi queste parole risvegliano in noi. Più interessante è invece porre l'accento su un altro aspetto: dall'argomentazione dello scrittore si evince, senza troppe difficoltà, che nel mondo finzionale da lui progettato non è necessario che la «magia» si manifesti per esistere: essa già da sempre circonda le cose senza dissolverne la concretezza. Bontempelli si affranca per questa via e dal fantastico ottocentesco e da quello «*interno*» di Papini, di cui pure in queste righe si avverte l'influenza. Infatti i due scrittori hanno espresso l'identica volontà di far sorgere il fantastico dal quotidiano, ed entrambi hanno dato forma a mondi che non sono esemplati su quello della concezione materialistico-positivista. Tuttavia, lo «spazio geografico» bontempelliano è *manifestamente* duplice (come è testimoniato dallo stesso sintagma ossimorico «realismo magico»); ovvero, esso prevede che l'orizzonte immaginativo del reale sia

¹¹¹ Ivi, p. 351.

organizzato in una struttura binaria, di cui la «materia» e la «magia» occupano i poli. In virtù di ciò, non stupisce che per ottenere la «precisione realistica di contorni» a cui aspira, talvolta lo scrittore faccia un uso intenso di espedienti illusionistici, e suscitati a bella posta l'impressione che il mondo rappresentato coincide, almeno in parte, con quello della natura oggettiva. Si tratta però di un'impressione fuorviante, di una simulazione ingannevole: tra poco cercheremo di spiegare perché.

L'aura magica che in certe opere di Bontempelli circonda gli oggetti fa pensare, più che a Papini o a Pirandello, alla «fermentazione fantastica della materia»¹¹² di cui si parla nel *Trattato dei manichini* (1933). Ma l'autore di *Minni la candida* non condivide con Bruno Schulz l'amore per le «forme limite, dubbie e problematiche»¹¹³; viceversa egli crede, come de Chirico, che occorra «*solidificare* l'universo»¹¹⁴. «Nella parola “metafisica”», ha scritto quest'ultimo in un saggio del 1919, «non ci vedo nulla di tenebroso; è la stessa tranquillità ed insensata bellezza della materia che mi appare “metafisica” e tanto più metafisici mi appaiono quegli oggetti che per chiarezza di colore ed esattezza di misure sono agli antipodi di ogni confusione e di ogni nebulosità» (*MP*, p. 70). Per il *pictor optimus* la «spettralità» è un secondo aspetto delle cose concrete, ed egli vede «più mistero in una piazza fossilizzata nel chiarore del meriggio che

¹¹² B. SCHULZ, *Trattato dei manichini (conclusione)*, in ID., *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, gli inediti e i disegni*, Torino, Einaudi, 2008², p. 43.

¹¹³ Ivi, p. 46.

¹¹⁴ G. DE CHIRICO, *Arte metafisica e scienze occulte*, in ID., *Il meccanismo del pensiero*, Torino, Einaudi, 1985, p. 63. Da questo momento il volume dechirichiano verrà indicato con *MP*.

non in una camera buja, nel cuore della notte, durante una seduta di spiritismo» (p. 62)¹¹⁵.

Pigliamo un esempio: io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò non mi colpisce, non mi stupisce poiché la collana dei ricordi che si allacciano l'uno l'altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà *come* vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei mirando quella scena. La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sotto un altro angolo. Eccoci all'aspetto metafisico delle cose. Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia 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, per esempio (pp. 85-86)¹¹⁶.

Poiché la struttura immaginativa del mondo bontempelliano è analoga a quella illustrata da de Chirico, il cardine di tale mondo non può non essere il qui-ora che pone in contatto l'aspetto fisico e quello metafisico delle cose: ovverossia la soglia tra due dimensioni

¹¹⁵ Affermazioni dello stesso tenore compaiono anche nell'*Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 2003, p. 79.

¹¹⁶ Secondo MAURIZIO CALVESI (*op. cit.*, pp. 19 sgg.), lo Schopenhauer che in filigrana è presente in questo brano – viene citato esplicitamente qualche riga più sopra – sarebbe giunto all'artista soprattutto attraverso la mediazione di Giovanni Papini, la cui voce lo studioso sente riecheggiare nelle parole usate da de Chirico.

ugualmente *reali*, che occupano un medesimo spazio in apparenza senza intersecarsi. Forse è *Quasi d'amore* (1925) il testo narrativo dove lo scrittore ha formulato più chiaramente la propria concezione dell'immanenza e della soglia tra le due parti che la compongono. Prima di occuparci brevemente di questo racconto, dobbiamo però rettificare in parte quanto detto.

In certi casi fisica e metafisica non occupano il medesimo spazio, ma spazi distinti; e la soglia è posta sul limitare dell'immanenza, non al suo interno (ovviamente si fa riferimento all'immanenza rappresentata). È il caso della *Scacchiera davanti allo specchio* (1922). Come la piccola Alice – e come il poeta di un celebre film di Cocteau –, il bambino protagonista del romanzo breve di Bontempelli passa attraverso la superficie riflettente dello specchio, il quale da un lato funge da *shifter* narrativo, dall'altro è il perno di un orizzonte spazio-temporale articolato in un qui e in un Altrove¹¹⁷. Ma se il bambino al termine del racconto si sveglia, cosicché la visione dell'Altrove si rivela non essere stata nient'altro che un sogno, non accade lo stesso in *Quasi d'amore*; anzi, in un certo senso non può accadere, perché qui il tessuto del mondo rappresentato è un intreccio di reale e di immaginario. Per scoprire tale verità, bisogna solo saper

¹¹⁷ È interessante notare che nelle profondità dello specchio si stende un mondo senza tempo, i cui luoghi più elevati sono occupati esclusivamente da quelle «creature superiori» che sono le cose (*RR*, p. 512). Qui gli oggetti divenuti «immortali» sono «quasi [...] vivi», e appaiono al narratore, in modo «lucido e nitido», secondo un ordine che non «saprebbe spiegare», ma che gli ricorda un paesaggio naturale (pp. 512, 510, 509). Se a essere sovrano di tale reame senza tempo è un manichino, è perché il manichino è l'«oggetto per eccellenza»: ovvero è l'oggetto «sul quale gli uomini e le donne cercano di modellarsi, per sembrare manichini anche loro. Naturalmente non ci riescono mai del tutto, c'è sempre qualcosa che sopravanza» (p. 513).

«guardare con attenzione verso il fondo delle cose» (RR, p. 597), come scrive il narratore di *Eva ultima* in una digressione extradiegetica molto istruttiva.

Il vero tessuto del mondo è svelato in *Quasi d'amore* dal vetro di una finestra, che a differenza dello specchio summenzionato può sia respingere sia essere attraversato dallo sguardo di chi l'osserva. Ginevra e il protagonista alloggiano in un medesimo albergo e hanno l'abitudine di cenare assieme presso un'apertura che affaccia su un giardino. «– Guardi [...] che effetto curioso!», dice l'uomo alla ragazza:

Oltre quel vetro, vedo tutta una scena: il muretto, i gerani, e il resto: tutto quello che c'è di là. Ma ci vedo anche un'altra scena: la mia immagine, la sua, quella della tovaglia bianca, della bottiglia, e del lume che ci rischiarano: tutto quello che c'è di qua. Sono più fievoli, ma precise: lei ha potuto servirsi del vetro come di specchio. Due mondi, tutti e due immediatamente di là. Occupano tutti e due lo stesso spazio. Ma – questo è curioso – non si mescolano, non si urtano, non si sovrappongono, non si completano. Non si danno né piacere né fastidio. Perché non si conoscono. Servendosi dello stesso spazio, si ignorano a vicenda totalmente. Guardi. La tazza bianca è esattamente nello stesso punto di quella fronda di busso: eppure lei vede la fronda, e vede la tazza, ognuna in modo compiuto, senza rapporti, senza fusione. Ognuno di quei due mondi è opaco in sé, e trasparente rispetto all'altro. [...]

– Guardi là. Ecco, veda: tengo l'immagine della mia mano proprio al di sopra dei gerani. Non le fa effetto che, se la abbasso, arrivo a toccarli? Così: guardi, li tocco. Ma i gerani non si muovono.

– È naturale

– Naturale, sì; ma io voglio fare una cosa soprannaturale. Voglio muoverli.

– Come?

– Così. Ci dev'essere, in quello spazio unico che alberga due mondi, ci dev'essere un punto, nello spazio e nel tempo, un punto, un angolo, un istante nel quale i due mondi si urtano. Lo trovo. (pp. 688-689, 690)

L'esperimento ha successo: con uno sforzo di volontà il protagonista riesce a muovere i gerani¹¹⁸. Dunque anche per Bontempelli, come per Papini, l'Uomo può superare i propri limiti attraverso l'esercizio della volontà. Lo slancio volontaristico bontempelliano è però teso al superamento di un limite che è esterno all'io, anche quando a prima vista potrebbe sembrare il contrario, come in *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930): lo vedremo più tardi.

Non bisogna farsi ingannare dall'immagine della finestra: l'orizzonte immaginativo di *Quasi d'amore* ha sì un centro, ma non è il vetro¹¹⁹; il centro è l'*eventum* che pone in contatto i «due mondi».

¹¹⁸ Un esperimento simile a quello tentato in *Quasi d'amore* riesce anche al protagonista del *Buon vento* (1925): un appassionato di chimica che è alla ricerca della «sostanza di contatto tra il mondo fisico e il mondo spirituale». «Un giorno, d'improvviso, me la trovai tra mano, quella sostanza. Era una polverina che raccolta nel cavo della mano non seppi giudicare se fosse calda o fredda: era impalpabile e imponderabile, pure anche a occhi chiusi la mia mano la percepiva; era incolore e visibilissima» (RR, p. 722) La polvere paradossale ha il potere di realizzare il senso proprio delle espressioni figurate: quando qualcuno si esprime per metafore nel suo «raggio d'azione» immediatamente il tropo agisce sulla materia: «*Il cuore mi sanguina*, [il signor Bartolo] aveva detto, e ripetuto. E il disgraziato...» (p. 724).

¹¹⁹ Si potrebbe dire che la «cosalità» della finestra è *invisibile* allo sguardo del protagonista, il quale ne percepisce solo le qualità di trasparenza e riflessione. È il contrario di quanto accade in un romanzo di A.S. Byatt, *The Biographer Tale*, dove invece una finestra è spogliata del suo «essere-mezzo» e viene percepita come una *cosa* a sé. Se facciamo questo accostamento, è per segnalare un articolo di BILL BROWN che inizia proprio con un rimando all'immagine della finestra che compare nel romanzo di Byatt (*Thing Theory*, in «Critical Inquiry», XXVIII, 1 [Things], 2001, pp. 1-22). Brown è un po' il capofila degli studi odierni sulle cose, e il saggio in questione, che introduce un numero speciale di «Critical

Come sappiamo, quando il limite tra reale e immaginario viene superato, accade che la postulata incomunicabilità tra essi venga meno: il movimento dei gerani è cosmizzante, e il suo qui-ora diventa il centro di un'«immanenza omnicomprensiva» in cui anche l'influenza dello psichico sul fisico è (data come) reale. Abbiamo scritto “*anche* l'influenza dello psichico sul fisico”, perché lo psichico, il riflesso, sebbene esista in modo «più fiavole» rispetto al giardino, è (dato come) *fisicamente reale* già prima che i gerani si muovano. Da un lato l'*eventum* svela a chi non conosce la geografia del mondo (Ginevra) come essa effettivamente è, ossia diffonde un sapere esoterico; dall'altro lato esso mostra la possibilità della rivelazione, del «miracolo» in un mondo che lo *attende*¹²⁰.

In altre parole, il movimento dei gerani non è affatto, come l'*eventum* fantastico, una manifestazione di verticalità in seno all'orizzonte della natura oggettiva. Se tale movimento diventa il

Inquiry» a cura dello stesso Brown, è una sorta di sinossi delle coordinate culturali all'interno delle quali si muove l'odierna *thing theory* anglosassone. Per quanto riguarda i più recenti contributi italiani in tale ambito di studi, oltre ai citati Bodei e Fusillo, e oltre all'ormai classico M. PERNIOLA, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 2004², segnaliamo il documentatissimo E.L. FRANCALANCI, *Estetica degli oggetti*, Bologna, il Mulino, 2006. Si vedano anche il numero monografico di «Ágalma» (16, settembre 2008) sul feticismo, e i due numeri di «Locus Solus» dedicati agli oggetti: il 5 (cit.) e l'8 ([*Giocattoli*], settembre 2010).

¹²⁰ Si ricordi che per MIRCEA ELIADE il mondo sacro è un mondo dove, nell'immanente, è data la possibilità della manifestazione del trascendente (cfr. *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992⁶: ad esempio p. 384). Ciò vuol dire che – da un punto di vista logico, non religioso – nel mondo sacro *già da sempre* la trascendenza fa parte di un'immanenza più ampia.

«centro d'equilibrio»¹²¹ del mondo, ciò avviene perché esso è situato all'incrocio di linee di forza *orizzontali*, interne alla geografia del reale, ossia a causa della propria posizione sistematica. L'evento non mette in crisi una concezione del mondo, né fonda un altro orizzonte immaginativo, di ordine superiore al primo; al contrario, esso è usato da Bontempelli in ragione del suo potere totalizzante. Quasi fosse un rito, l'*eventum* è una sorta di ri-affermazione dell'unità del cosmo; e per mezzo di esso il reale e l'immaginario risultano essere fusi in *un universo* dove tutto è pieno d'incanto, anche la materia. Forse è in questo senso che bisogna intendere la parola «mito» nella pronuncia bontempelliana: nel senso di una ricostituzione dell'unità dell'immanenza. Che si parli di «mito» oppure, come farebbe Lukács, di «leggenda», certamente in Bontempelli vi è un superamento dello «spettrale», del «romanzo»; e questo superamento può essere attuato dall'uomo stesso, il quale ha la possibilità di accedere con il proprio operato al tempo immobile del «mito» e dell'«avventura» – la quale, come ha scritto Georg Simmel, è «assoluta presenzialità»¹²².

Dunque l'uomo può porsi da sé al di fuori della contingenza storica, in una concatenazione di eventi necessari dalla quale l'accidente è escluso. Si pensi ad Adria, che giunge a bandire del tutto

¹²¹ «Si può asserire che ogni campo visivo comprende un certo numero di centri, ciascuno dei quali cerca di assoggettare gli altri. Il sé dell'osservatore non è che uno fra essi. L'equilibrio generale di tutte queste aspirazioni in competizione determina la struttura dell'insieme, e tale struttura totale si organizza attorno a quanto chiamerò centro d'equilibrio» (R. ARNHEIM, *Il potere del centro*, cit., p. 8)

¹²² G. SIMMEL, *L'avventura*, in ID., *Saggi di cultura filosofica*, Parma, Guanda, 1993, p. 25.

l'«avvenimento e la speranza»¹²³ dalla propria vita, ad annullare il tempo con il proprio volere e a vivere in un presente eterno. Per la verità, chiunque entri nella sfera d'influenza della donna (i figli Tullia e Remo, il marito, Guarnerio ecc.) partecipa del tempo dell'avventura, perché vive in una disposizione religiosa che conferisce alla contingenza un carattere del tutto secondario¹²⁴. Se Tullia e Remo avvertono il contrasto tra il tempo del mito e quello della Storia, e stanno all'interno di quest'ultima come se vi fossero esiliati, la protagonista dal divenire non è toccata affatto. Quando tale Giovanni Bellamonte le rivela che il tempo esiste¹²⁵, inizialmente la donna fatica persino a comprenderne la natura; e dopo una sola notte di riflessione sa già cosa fare per porvi rimedio: decide di ritirarsi in una «clausura privata» (*DS*, p. 220).

È il primo giorno d'autunno quando si confina in un appartamento di tre stanze, da cui ha accuratamente provveduto a far eliminare ogni superficie specchiante. Non ne esce mai più, e nessuno vi è ammesso eccetto una domestica, Albertina. La protagonista vive sempre «in mezzo alla più gran luce» (p. 238)¹²⁶, ma gli appartamenti vengono

¹²³ M. BONTEMPELLI, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, in ID., *Due storie di madri e figli*, Milano, Mondadori, 1972³, p. 239. D'ora in avanti *DS*.

¹²⁴ Cfr. G. SIMMEL, *L'avventura*, cit.

¹²⁵ L'autore esprime in modo molto chiaro, con una breve frase che riguarda proprio la figura di Giovanni, quale sia la struttura narrativa e spazio-temporale del romanzo. Nel rivelare ad Adria l'esistenza del tempo, scrive Bontempelli, «Giovanni [...] aveva forse compiuto il suo ufficio nel mondo: avrebbe anche potuto scomparirne, come scappare dalla nostra storia» (*DS*, p. 219).

¹²⁶ «Quando il tempo era chiaro il sole riempiva le tre stanze; appena il giorno cominciava a declinare, ella andava man mano accendendo tutti i lumi. La luce circolava come l'aria, passava a torrenti da una stanza all'altra. S'io penso a quella donna aggirarsi, sola, tra tanto

semioscurati quando Albertina per un motivo o per l'altro deve introdurvisi. Come se non bastasse, in queste occasioni Adria si cela «entro l'alcova che è buia e parla di là dalla cortina di velo che la protegge» (p. 237). Proprio come Tullia vede in sogno, ella vive in una «solitudine sovrumana», e sta «immersa al centro di un mondo vuoto» (p. 253)¹²⁷.

Dal momento in cui si reclude, non solo il corpo di Adria non appare mai più nell'orizzonte umano di alcun personaggio, ma diventa invisibile anche per chi legge. Così la sua immagine rimane eternamente giovane, sia nel ricordo dei personaggi sia nella mente del lettore: il tempo è sconfitto. Nemmeno i resti di lei vengono trovati fra le macerie, dopo che la protagonista, costretta a trasferirsi perché la casa dove si è confinata va demolita, ha dato fuoco a se stessa e ai propri averi. In ragione di ciò, non è per nulla azzardato affermare che, in seguito alla reclusione, il corpo di lei diventa un oggetto fantasmatico a tutti gli effetti, o per meglio dire il corpo di una dea allontanatasi dal mondo.

È come se del corpo di Adria rimanesse soltanto la spettralità, una spettralità di cui esso era già dotato in precedenza. Infatti tale corpo, nella propria oggettività, è sempre stato ben più che un semplice

fulgore senza uno specchio in cui guardarsi, ne ho l'impressione di un sogno spaventoso» (ivi, p. 239). Tornano alla mente le parole di de Chirico che abbiamo riportato sopra.

¹²⁷ Il riferimento alla solitudine della donna e al vuoto che la circonda è ricorrente: ella stessa è consapevole del proprio isolamento assoluto, e ne ha intimamente paura; una paura che quasi non riesce a confessare – se non in modo velato – neppure a se stessa: «– Saprebbe dirmi perché un cielo tutto blu senza nuvole fa più spavento che un cielo annuvolato e pronto per il temporale?», chiede Adria a un'interlocutrice telefonica che non a caso porta il nome di una dea (ivi, p. 240).

oggetto. Il romanzo è molto eloquente a questo riguardo, e le relazioni che la persona fisica di Adria intrattiene con gli altri elementi mimetico-rappresentativi del romanzo non destano dubbi di sorta. La donna è l'*eventum*, e Bontempelli – che tra l'altro sembra essere perfettamente conscio del potere cosmizzante della manifestazione – lo sottolinea ogniqualvolta Adria *appare* nel mondo, che a mano a mano si dischiude dinanzi al «punto di vista errante» del lettore. «Avanzava», dice lo scrittore, «e niente pareva muoversi di lei: forse era lo spazio a scorrerle sopra e intorno come gira il cielo intorno alle stelle rapito» (p. 171). La donna è il centro semovente e immobile dell'universo sacro del romanzo, l'*omphalòs* attorno al quale gravitano lo spazio e il tempo e i personaggi.

La natura dell'orizzonte immaginativo dispiegato dall'ente finzionale – e soprattutto la natura del suo orizzonte umano – è illustrata alla perfezione dal seguente episodio. Presso il Circolo della Corona si tiene il consueto ballo di primavera: a Roma è il ricevimento più importante dell'anno, e vi partecipa il fior fiore dell'alta società. Gli invitati non attendono che la mezzanotte, l'«ora in cui Adria sta per apparire» (p. 182); e al suo arrivo, dopo un «primo stupore» contraddistinto da un «silenzio attonito», alcuni di essi si comportano da invasati: «una donna si strappa la collana e la getta all'aria e mettendosi a ballare sola si scompiglia le chiome come una furia giocosa. Due vecchi dimenticando i capelli bianchi e l'abito nero si buttano in terra abbracciati come bambini in un prato» (p. 187). Nella «ressa degli uomini e delle donne», Adria è sempre in mezzo a uno spazio vuoto, che richiama alla mente il «cerchio magico» da cui

è circondata Hester Prynne nella *Lettera scarlatta*¹²⁸. Nel romanzo di Hawthorne non è Hester a respingere gli uomini, ma la lettera di stoffa di cui l'adultera è fregiata; invece in *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* è il corpo stesso della protagonista a fare il vuoto – o in ogni caso ad avere attorno a sé uno spazio carico di energia e contrassegnato da numerose interdizioni sacrali. La donna possiede un'aura luminosa, un'aura che si deposita per un ampio raggio anche sulle cose a lei circonvicine:

Tullia e Remo sentirono che la mamma c'era, era là. Due, o tre, stanze dietro quella porta, c'era. Era certo. L'aria è diversa quando lei non è dentro. Non vedete? È quasi buio, ma quella porta, il legno dell'uscio, tramanda una luce leggera leggera, un tremolio pallido, come nella Via Lattea (p. 203).

¹²⁸ HAWTHORNE fa più volte riferimento al vuoto che circonda Hester, ma esso è particolarmente palese quando l'adultera compare tra la folla, come accade durante la festa del New England: «As was usually the case wherever Hester stood, a small vacant area — a sort of magic circle — had formed itself about her, into which, though the people were elbowing one another at a little distance, none ventured, or felt disposed, to intrude» (*The Scarlet Letter*, cit., p. 279). [«Come di norma avveniva dovunque Hester stesse, una piccola zona libera – una specie di cerchio magico – si era formato attorno a lei, in cui, sebbene le persone sgomitassero l'una con l'altra a breve distanza, nessuno si avventurava, o si sentiva disposto, a introdursi»] Già Tarchetti pare essersi ispirato a questa e ad altre scene affini che compaiono nella *Lettera scarlatta*. Quando nei *Fatali* il barone Saternez si muove in mezzo alla calca del carnevale milanese, è attorniato da uno spazio vuoto del tutto simile a quello che circonda Hester (l'analogia è stata segnalata da V. RODA, *Il patetico e il perturbante nella città di I.U. Tarchetti*, in ID., *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 78-79).

Più che una diva, Adria è una creatura semidivina, un po' come i sovrani sacri indagati da Marc Bloch¹²⁹. La sua bellezza sovranaturale è in tutto e per tutto il luogo di una cratofania, il qui-ora in cui fisica e metafisica si toccano; e l'intero orizzonte spazio-temporale e umano del romanzo è orientato verso la persona della protagonista, attorno alla quale si moltiplicano le soglie e i confini. Nemmeno Adria *possiede* la bellezza del proprio corpo, né bisogna pensare che sia l'artefice unica della propria superumanità. Non c'è dubbio che la nobildonna contribuisce con il proprio operato a «elevarsi al rango di una cosa»¹³⁰ – come già era riuscito a George Brummell secondo Barbey d'Aurevilly. Adria disegna personalmente i propri vestiti, e sorveglia con cura ogni gesto, ogni espressione del viso, senza peraltro diventare «ieratica» o «artificiosa» (p. 188). Tuttavia, la sua volontà è efficace nella misura in cui agisce verso ed è agita da un principio *esterno* all'io, ossia da un principio che trascende l'individualità. Altrimenti detto, è vero che «tutto in lei, e la sua stessa bellezza, è nato probabilmente da un atto della volontà» (*ibidem*), però Adria *deve* volere: la sua volontà è in parte involontaria, in parte subita e sofferta. L'io della donna è *posseduto* dalla bellezza del corpo e gravita affascinato attorno a essa proprio come tutti gli altri personaggi, come lo spazio e come il tempo¹³¹.

¹²⁹ Stiamo pensando a M. BLOCH, *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi, 1989².

¹³⁰ J.-A. BARBEY D'AUREVILLY, *George Brummell e il dandismo*, Pordenone, Studio Tesi, 1994, p. 10.

¹³¹ Dunque non è del tutto esatto quello che si diceva poc'anzi circa la capacità dell'Uomo di superare da sé i propri limiti: la volontà sembra essere intesa da Bontempelli come una sorta di intima partecipazione, solo in parte libera, a un principio trascendentale. Un principio che alberga sì in ogni individuo, ma di cui alcuni sono più dotati di altri. In *Quasi*

Il corpo di Adria, scrive tra le righe Bontempelli nel finale del romanzo, è la sua anima; solo che l'anima di Adria non è affatto dentro di lei, ma «un po' dispersa qua e là, per esempio nei colori delle cose, o in certe linee che si vedono passeggiando dove sono tanti alberi» (p. 243). Proprio come l'anima, anche la bellezza viene percepita dalla donna come una «cosa fuori di lei», come una forza autonoma che domanda il sacrificio dell'io:

Davanti a quella bruciò [...] ogni altra cosa, sentimento, inquietudini, piacere di vivere, ambizioni. Questa non era ambizione, ma un culto. Infatti nessuno la biasimò, nessuno la giudicò. Il marito dai gradini dell'altare serviva la cerimonia, i figli adoravano da lontano, gli amici non chiedevano confidenza, le donne non la chiamavano in gara, gli adoratori non se ne innamoravano: tanto quel volere aveva totalmente rifoggiato il mondo per un vasto spazio intorno a lei (p. 175).

Il tempio tracciato invisibilmente attorno all'idolo è saturo della luce e del pericolo che esso diffonde attorno a sé. Da un lato, chi si avvicina troppo al corpo della donna, che pure rimane sempre «lontana» (*passim*), si espone al rischio del divino: Guarnerio impazzisce per essersene innamorato; la presenza di lei opprime di uno «stupore sacro» (p. 232); e quando la protagonista muove «alcuni passi» verso Giovanni Bellamonte, «lui arretra come l'uomo che ha paura, ha paura davanti a un miracolo» (p. 211). Dall'altro lato, come in parte abbiamo visto, Adria è sempre circondata di luce, una luce

d'amore il privilegio di attingere a tale forza sembra anche derivare dalla conoscenza di essa e dalla fiducia che vi si ripone. Lo si evince da una battuta di dialogo che si scambiano Ginevra e il narratore, il quale impedisce alla ragazza di tentare di muovere i gerani attraverso il riflesso: «- Voglio provare anch'io», dice Ginevra. «Le lanciavi uno sguardo di compassione: - No, lei non può» (RR, p. 691). In definitiva, sembra che in Bontempelli la componente schopenhaueriana sia più forte di quella nicciana.

che la sua presenza rende «cento volte più splendida» (p. 170), e che talvolta è lei stessa a emanare. Come accade a teatro, quando nella sala oscurata il «suo volto bianco illumina come una medusa tutta una zona dell'ombra» (p. 176).

Se è pericoloso avvicinarsi troppo ad Adria, la sua assenza è ugualmente nociva, e rende tutto grigio e spento. Esemplari, da questo punto di vista, sono la morte di suo marito e le vicende drammatiche di Remo e di Tullia. Sono esemplari perché il tragico destino toccato in sorte ai membri della famiglia di Adria è una diretta conseguenza dell'internamento volontario di lei. Insomma, proprio come avviene nel mondo sacro, la salvezza e il benessere sono legati al mantenimento di una giusta distanza dal divino.

Qualche parola merita anche un altro testo di Bontempelli, *Le mie statue* (1925): un'attualizzazione dell'immagine della statua vivente. Si tratta di un racconto che, insieme a *Giovine anima credula* (1925), è davvero prossimo alle atmosfere del fantastico ottocentesco, sia per la sua forte componente disforica sia perché l'*eventum*, manifestandosi esclusivamente nell'orizzonte di un singolo individuo non lucidissimo, non riesce a iscriversi completamente nell'orizzonte del reale. Va segnalato che l'immagine della statua vivente – o comunque di una statua che in un modo o nell'altro non è inerte – ha avuto una certa fortuna nella letteratura italiana d'ispirazione fantastica: da *Diana e la Tuda* (1926) di Pirandello alla *Venere Luisa* (1961) di Nicola Lisi, dall'*Infanta sepolta* (1948) di Anna Maria Ortese alla *Bella mano* (1960) di Giorgio Vigolo.

Nel racconto di Bontempelli, un tale tiene nella propria camera un Apollo identico a quello del Belvedere, una «Niobe con i quattordici

figli intorno», un «condottiero a cavallo forse del Verrocchio», un «Umberto I a piedi», uno «scriba egizio» e un «cacciatore di camosci con la rupe sotto e il fucile in mano»: tutte statue «grandi al vero, tranne l’Apollo e l’Umberto I che sono più grandi» (RR, p. 738). Di tali sculture il narratore sottolinea a più riprese la bianchezza; una bianchezza che gli sembra aumentare, e che aumentando ha l’impressione gli sottragga sempre più spazio vitale. Secondo Alberto Castoldi, se nell’Ottocento le statue sono state percepite come degli oggetti inquietanti, è proprio a causa del loro candore. Infatti il bianco sarebbe stato usato dai romantici come un «emblema del perturbante»¹³². Comunque sia, le sculture bontempelliane intimoriscono enormemente chi coabita con esse; specie di notte, quando per effetto dell’illuminazione artificiale il bianco dei marmi collide con il nero delle ombre, riproponendo un contrasto cromatico che connota tutto l’immaginario dello scrittore.

Il protagonista è convinto che dopo il tramonto le statue siano capaci di vedere¹³³, diventino più grandi, cambino espressione del

¹³² A. CASTOLDI, *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 59.

¹³³ Si ricordi che già gli occhi della statua che compare nella *Vénus d’Ille* (1837) sembrano essere dotati di sguardo; uno sguardo gravoso, che opprime chi si trova al cospetto di essa: «Elle vous fixe avec ses grands yeux blancs... On dirait qu’elle vous dévisage. On baisse les yeux, oui, en la regardant» (P. MÉRIMÉE, *La Vénus d’Ille et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1982, p. 33). [«Lei vi fissa con i suoi grandi occhi bianchi... Si direbbe che vi scruti. Si abbassano gli occhi, sì, guardandola»] Nel racconto bontempelliano però le sculture non guardano il soggetto, il quale viceversa si sforza di attirare la loro attenzione su di sé: «Il giorno credo che non vedano niente. Di notte sì, vedono; ma non s’accorgono mi pare di me, né delle cose che ho intorno. Vedono sempre o più in là o più in qua da me che le guardo e cerco di farmi guardare da loro. Contemplano. Contemplano altre cose, altre persone, altre vite» (RR, p. 739).

volto, si muovano «in dimensioni che noi non conosciamo» (p. 739). Alla luce delle lampade, le loro ombre gli paiono ingaggiare una lotta «che non si risolverà mai» (p. 740). Una lotta che «invade tutto lo spazio», e che costringe il narratore a stare rannicchiato «nei brevissimi intervalli che le ombre *gli* lasciano», perché sente che il «contatto nero» con esse «per poco indugiasse *lo* assorbirebbe» (*ibidem*). Una notte, in cui le sculture sembrano «soffrire più del solito» la loro immobilità – un’immobilità che il narratore giudica tutta apparente ed esteriore –, il turbamento di costui giunge al parossismo. Spenti i lumi e spalancati gli scuri, la luce della luna ha invaso la stanza:

Mi voltai sbigottito a guardare entro la mia camera. Il brivido mi fu fermato di colpo da un’immensa paura che sentii rampollarmi nel cuore. Il bianco della luna premeva sul bianco delle statue, s’era modellato sulle loro forme, aderiva alle facce delle statue come per cavarne la maschera. Ma le statue si sentivano vive, un orrore macabro dall’intimo era salito alle facce, che tutte stavano per torcersi e gridare aiuto, e non potevano ancora, come quando si dorme sul cuore. Durò qualche secondo; poi intesi che quello sforzo le avrebbe mosse, che certo stavano per fare gesti e mettersi a parlare, le mie statue [...] (p. 741).

A questo punto una gran risata del narratore sembra spezzare la malia; egli sembra essersi convinto che sono tutte favole, letteratura («don Giovanni Tenorio, fiaba vecchia, balletto russo; via, via»). Ma non appena chiude le imposte, facendo precipitare la stanza nel buio e nel silenzio, l’angoscia lo riafferra più forte che mai:

Sentivo in quel buio la presenza delle mie statue. Il buio era pieno di statue. Passò qualche secondo ancora. E il buio si gonfiò di moti

regolari, uguali. Stentai ad afferrarli. Poi li compresi: le mie statue respiravano. Lentissimamente respiravano, come il mare; e tutto il buio raccoglieva quei respiri in un palpito piano, che arrivava come a spiaggia fino a me, e mi premeva ora sul cuore mi opprimeva, fin che i sensi mi si offuscarono (pp. 741-742).

Dopo la terribile notte, il protagonista decide di sbarazzarsi delle statue, perché, dice, non può aspettare che diventino del tutto vive e se ne vadano per proprio conto; cosa che peraltro non gli dispiacerebbe affatto. È piuttosto la loro semivita che lo sgomenta, la sensazione che la loro immobilità sia subdola e sofferente. Egli non sopporta che le statue non siano né completamente vive né completamente morte, e che rimangano a mezza strada tra due piani dell'essere, come se fossero fantasmi di pietra.

5. L'immagine della statua non-inerte ha trovato nei fratelli de Chirico dei cultori appassionati. Tanto per cominciare, essa è presente in svariati scritti di Savinio: si pensi per esempio a *Flora* (1942), un racconto in cui tale immagine ha un ruolo preminente, e che tra l'altro ha indubbe affinità con la *Venere d'Ille*¹³⁴. Marco ha appena rotto con Edmea e decide di partire alla volta di Como, dove abita un suo amico, un certo Carleu. Per intercessione di quest'ultimo, il

¹³⁴ Segnaliamo di passata che per molti aspetti *Flora* fa anche pensare a un racconto giovanile di Nabokov: *La veneziana* (1924) – quantunque in tale testo ad animarsi sia un quadro e non una statua. È suggestivo prendere nota di un'altra consonanza tra Nabokov e Savinio: entrambi scrivono che non è la morte a essere angosciante, ma gli «incomparabili tormenti della misteriosa manovra mentale per passare da uno stato d'esistenza a un altro» (V. NABOKOV, *Cose trasparenti*, Milano, Adelphi, 1995, p. 147). Di SAVINIO, per il quale il momento del trapasso è importante anche per altri motivi (vi accenneremo più avanti), si veda ad esempio *Mia madre non mi capisce* (1942), in ID., *Casa «la Vita»*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 177-178. D'ora in avanti *CV*.

protagonista viene ospitato da Valerio, un giovane di nobile schiatta ma povero in canna, che possiede una villa cadente con vista sul lago. È nel parco di tale villa che è ubicata la statua di Flora, la cui vita si manifesta inizialmente attraverso una voce che sembra venire «di lontano, dal cuore della pietra, dal fondo delle montagne» (CV, p. 81). A poco a poco l'animazione della scultura cresce; ma cresce solamente agli occhi di Marco, solitario testimone di un evento che non è lontano dal risvegliare in lui formicolii sessuali:

Gli occhi di Flora brillavano più vivi, le sue labbra sbocciarono al sorriso. [...] Pian piano, con stenti infiniti e uno sforzo che faceva palpitare sotto la tunica di marmo le sue giovani mammelle, Flora raccontò a Marco la vita misteriosa delle statue; le quali non sono materia inanimata come crede il volgare, ma creature che già furono vive e poi imbalsamate nella pietra, ov'esse abitano per sempre, in compagnia della loro anima e dei ricordi della loro vita mortale (pp. 81-82)

Per Savinio, come per Bontempelli, la vita delle statue è una «vita ridottissima»; esse sono *revenants* quasi immobili, nella cui bianchezza c'è ancora un po' d'incarnato, una «goccia» di colore che proviene dai tempi andati (p. 82). Si prenda ora *Ebdòmero*, che fu pubblicato in lingua francese nel '29. Anche qui compaiono delle statue non-inerti; e anche tali statue, raffiguranti dei vecchi, vivono «pochissimo»:

Vi era un pochino di vita nella testa e nella parte superiore del corpo; a volte gli occhi si muovevano ma la testa restava immobile; si sarebbe detto che, sofferenti d'un eterno torcicollo essi temessero di fare il minimo movimento per paura di risvegliare il dolore. A volte le loro guance si tingevano leggermente di rosa, e, la sera, quando il sole era

tramontato dietro i monti selvosi e assai vicini, essi conversavano e si raccontavano ricordi del tempo andato¹³⁵.

Chissà se de Chirico si è ricordato delle *Mie statue* quando ha scritto il celebre *Statues, Meubles et Généraux*. Le sculture, dice l'artista in questo articolo pubblicato nel 1927 sul «Bulletin de l'Effort Moderne», appaiono «sotto aspetti metafisici differenti» («sous différents aspects métaphysiques») a seconda del luogo in cui sono poste: la medesima statua non è uguale all'aperto e in uno spazio chiuso, in una piazza e in un museo (*MP*, p. 276). O meglio non sarebbe uguale, perché ormai siamo troppo avvezzi alle statue nei musei per notare ciò che le distingue da quelle che nei musei non sono: per de Chirico infatti – si ricordi il passo riportato sopra – l'abitudine ha il potere di occultare il lato metafisico delle cose. Perciò bisogna ricorrere a «nuove combinazioni» («nouvelles combinaisons») per trovare «aspetti più nuovi e misteriosi» («des aspects plus nouveaux et plus mystérieux») (*ibidem*): ad esempio si potrebbero collocare le sculture in casa, eliminando il piedistallo e poggiandole direttamente sul pavimento, facendole affacciare alla finestra, mettendole a sedere su una vera poltrona. Sebbene il testo non lo dica esplicitamente, con una certa sicurezza si può affermare quanto segue: l'artista intende dire che vedendo una statua in una camera potremmo ritrovare un'impressione che egli giudica perduta: l'impressione che un tempo era suscitata da una scultura esposta in un museo. Qui «è il suo lato fantasmatico che ci colpisce» («c'est son côté fantômatique qui nous frappe»):

¹³⁵ G. DE CHIRICO, *Ebdòmero*, cit., p. 73.

Cet aspect est pareil à celui qu'ont pour nous des personnes aperçues dans une chambre que nous pensions vide. Les lignes des murs, du plancher et du plafond, séparent la statue du monde extérieur; la statue n'est plus alors une figure destinée à se mêler à la nature, à la beauté du paysage ou à compléter l'harmonie esthétique d'une construction architecturale; elle nous apparaît dans son aspect le plus solitaire, et c'est plutôt un spectre qui se montre à nous et nous surprend (*ibidem*)
136

Cocteau direbbe che de Chirico vuole spaesare (*dépayser*) la statua¹³⁷; e i surrealisti, per parte loro, avrebbero senza dubbio sostenuto che attraverso tale spaesamento l'oggetto-statua viene "rivoluzionato". Certo ci sono non poche corrispondenze tra ciò che si legge in *Statues, Meubles et Généraux* e alcune affermazioni – riguardanti più in generale le cose – di Breton e di altri surrealisti più o meno ortodossi. «Toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène», si legge ad esempio nella *Préface* del primo numero di «La Révolution Surréaliste» (1924), «constitue un fait surréaliste»¹³⁸. Nonostante ciò, de Chirico e Savinio hanno sempre mostrato una certa insofferenza nei confronti di chi assimilava sbrigativamente la metafisica al surrealismo. E in effetti i

¹³⁶ [«Quest'aspetto è uguale a quello che hanno per noi delle persone scorte in una camera che pensavamo vuota. Le linee dei muri, del pavimento e del soffitto separano la statua dal mondo esteriore; la statua non è più allora una figura destinata a mescolarsi alla natura, alla bellezza del paesaggio o a completare l'armonia estetica di una costruzione architettonica; essa ci appare nel suo aspetto più solitario, ed è piuttosto uno spettro che ci si mostra e ci sorprende»]

¹³⁷ Il riferimento va a J. COCTEAU, *Le Mystère laïc*, in ID., *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset, 1932.

¹³⁸ J.-A. BOIFFARD, P. ELUARD, R. VITRAC, *Préface*, in E. GUIGON (a cura di), *L'Objet surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 2005, p. 39. [«Ogni scoperta che cambi la natura, la destinazione di un oggetto o di un fenomeno costituisce un fatto surrealista»]

due fratelli non hanno torto nel rivendicare l'autonomia del proprio itinerario artistico, che pure incrocia in diversi punti quello di Breton e compagni. Non è nostra intenzione entrare nel dettaglio di un discorso che non possiamo approfondire, ma è indispensabile dire qualche parola sulle differenze che intercorrono tra la maniera metafisica e quella surrealista di concepire ciò che Dalí chiamerebbe la *fosforescenza delle cose*¹³⁹.

In buona sostanza, la liberazione dell'oggetto dal suo «essere-mezzo» può avvenire per Breton in due modi. Il primo modo è quello di realizzare materialmente o cose oniriche in senso proprio (come il libro dalle pagine di lana nera dell'*Introduction au discours sur le peu de réalité*¹⁴⁰) o cose la cui immagine è stata ottenuta con procedimenti in grado di eludere la sorveglianza della censura (come l'«enveloppe silence» che Breton chiama «*objet-fantôme*»¹⁴¹). Il secondo modo

¹³⁹ «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» (S. DALÍ, *The Object as Revealed in Surrealist Experiment*, ivi, p. 65) [«I surrealisti erano fortemente attratti da articoli brillanti di luce propria – in breve, articoli fosforescenti, nel senso proprio o improprio della parola»] Anche in SAVINIO compare un oggetto fosforescente: una banda di tessuto su cui sono ricamate delle rose. Tale fascia è quanto rimane di una vecchia poltrona, da cui il protagonista di *Poltromamma* (1943) non si è mai voluto separare, fino a che un giorno gli è stata «abbattuta come un vecchio cavallo azzoppato»: «Di notte [...] le rose ricamate a punto annodato fosforeggiano ancora. Fosforeggiano nel buio, come nel buio fosforeggiano le anime dei trapassati» (ID., *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 171, 172. Tale edizione verrà indicata da questo momento in poi con la sigla *TV*).

¹⁴⁰ Cfr. A. BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, in ID., *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 24.

¹⁴¹ ID., *L'Objet fantôme*, in E. GUIGON (a cura di), *op. cit.*, pp. 60, 59. L'«*objet-fantôme*» è per Breton un oggetto in cui una forma latente affiora nel visibile conservando alcuni dei propri tratti originari.

consiste invece nell'associazione straniante di oggetti già esistenti, oppure nell'attribuire a tali oggetti un senso nuovo, la scoperta del quale prelude alla loro ricollocazione spaziale. Due strategie assimilabili queste ultime, perché entrambe, scrive Breton, provvedono a una «*mutation de rôle*»¹⁴² dell'oggetto, cioè alla sua rifunzionalizzazione. Ebbene, sia l'«*objet-fantôme*» sia l'oggetto spogliato della propria utilità di partenza e rifunzionalizzato vengono intesi dal padre del surrealismo come *affioramenti di un contenuto soggettivo latente*. Se l'oggetto onirico è un affiorare diretto, l'affiorare provocato dalla percezione di una cosa “rivoluzionata” avviene per via indiretta: ovvero esso è generato da un rispecchiamento dell'io, al quale l'oggetto straniato farebbe prendere coscienza di essere abitato da un altro-da-sé. Insomma, la fosforescenza delle cose scaturisce per Breton dalle *profondità* del soggetto percipiente; profondità anche temporali, che rimandano a una sorta di baudelairiana *vie antérieure* (si ricordi l'*incipit* di *Nadja*).

La spettralità metafisica di de Chirico e di Savinio è di tutt'altro tipo. Un po' come in Bontempelli, essa è un'«aria» che fluisce *tra* le cose stesse, e che non proviene affatto dall'intimo: il soggetto deve soltanto saper afferrare sollecitazioni sensoriali che giungono dall'esterno, un'atmosfera di rivelazione che promana dalla materia¹⁴³. Per essere più precisi tale atmosfera, tale *Stimmung*, come la chiama a più riprese Ebdòmero, è il risultato di un'armonizzazione dell'io col

¹⁴² A. BRETON, *Crise de l'objet*, ivi, p. 146.

¹⁴³ In ragione di ciò, pare si possa essere d'accordo con EDOARDO SANGUINETI, quando scrive che a partire dalla «metafora olfattiva [...] si può decifrare tutta la mitologia, o teologia, saviniana» (*Alberto Savinio*, nel volume a più mani *Studi sul surrealismo*, Roma, Officina, 1977, p. 407).

mondo; è il luogo di un incontro che è reso possibile anche da un'attività del soggetto. Infatti, per poter accedere allo «spazio potenziale» della metafisica – o almeno per intravedere l'esistenza di una dimensione che rimane in buona parte irraggiungibile – costui deve *muovere-verso* di esso¹⁴⁴. Non è affatto difficile addurre testimonianze che depongano a favore di quanto si è detto in merito alla concezione del mondo dei due autori: i riscontri testuali sono numerosi e sparsi qua e là nelle loro opere. A titolo d'esempio, si legga questo brano di Savinio, posto a conclusione di *Poltrondamore* (1944) – un racconto dove figurano dei mobili parlanti, e in cui forse vi è qualche reminiscenza di *Qui sait?*¹⁴⁵:

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* (TV, p. 210. Corsivi nostri).

Si legga anche un passo di de Chirico, tratto dal *Signor Dudron* (1945):

¹⁴⁴ Sembra che per gli autori tale movimento possa essere sia volontario sia involontario. Precisiamo inoltre che – forse suonerà ovvio – anche l'apatia è un'attività soggettiva, e anche l'immobilità è un *muovere-verso*.

¹⁴⁵ *Qui sait?* è una novella che fu molto amata da SAVINIO, il quale l'ha giudicata l'«avventura [...] più alta» narrata da Maupassant (cfr. *Maupassant e «l'Altro»*, in G. DE MAUPASSANT, *Racconti bianchi, racconti neri, racconti della pazzia*, Milano, Adelphi, 2007², p. 89).

È l'aria che ci fa intuire 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 magia¹⁴⁶.

Breton non ha mancato di rilevare la distanza sussistente tra la propria poetica e quella di de Chirico; e ha scritto a chiare lettere che tale distanza è frutto di un ribaltamento prospettico, in quanto lui stesso, a paragone del *pictor optimus*, ha focalizzato la propria attenzione più sul soggetto che sugli oggetti. De Chirico, si legge infatti in *Nadja* (1928), non può dipingere se non «*sorpreso*» («*surpris*») da «alcune disposizioni di oggetti» («*certaines dispositions d'objets*») che hanno per lui una fragranza particolare, e che gli comunicano «tutto l'enigma della rivelazione» («*toute l'énigme de la révélation*»)¹⁴⁷. Viceversa, Breton scrive di essere meno interessato alle disposizioni delle cose e più alle «*disposizioni dello spirito* nei confronti di alcune cose» («*les dispositions de l'esprit à l'égard de certaines choses*»)¹⁴⁸. E fa il nome dello Huysmans di *Là-bas* e di *En rade*, indicandolo come il suo vero fratello spirituale.

Viene da pensare che, se avesse potuto leggerlo, forse Breton non avrebbe disdegnato un'avventura interiore come quella raccontata nella *Virgilia*, il cui protagonista si dibatte in una fitta rete di segni e

¹⁴⁶ G. DE CHIRICO, *Il Signor Dudron*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 107.

¹⁴⁷ A. BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 14, 15.

¹⁴⁸ Ivi, p. 16.

presagi disseminati per la città di Roma¹⁴⁹. Un romanzo che invece de Chirico e Savinio non avrebbero certo amato, dal momento che il concetto stesso di profondità interiore sembra essere loro invisibile¹⁵⁰. Il primo è convinto che attraverso di essa non sia affatto possibile raggiungere il «mondo metafisico»: tale mondo esisterebbe «fuori degli uomini», e volgendosi verso l'interiorità il soggetto riuscirebbe solo a rinchiudersi maggiormente in un mondo «stupido, assurdo e

¹⁴⁹ *La Virgilia* è uno scritto giovanile di Giorgio Vigolo, redatto tra il 1921 e il 1922. Esso è rimasto per sessant'anni tra le carte dell'autore, prima di venire riesumato e pubblicato nel 1982 su sollecitazione di Pietro Cimatti – che è pure il curatore del volume apparso per i tipi di Editoriale Nuova. Non ci occuperemo di questo romanzo, per un'analisi del quale ci si permetta di rinviare al nostro *L'ostacolo della materia nella Virgilia di Giorgio Vigolo*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 82 (*Studi in onore di Vittorio Roda*), aprile 2011, pp. 363-372. Ci limitiamo a riportare qui la descrizione di un oggetto non-inerte, nella quale la presenza di formule prossemiche derivanti dalla narrativa fantastica è palese. L'oggetto in questione è un «piccolo album rilegato in pelle verde, con bei fregi d'un oro pallido e stinto, col taglio egualmente in oro, borchie e fermagli in argento»: «Sentivo un'attrazione fortissima verso quell'album», dice il narratore, «un'attrazione misteriosa che mi prendeva con uno strano turbamento. [...] È l'impressione travolgente che può dare l'incontrarsi con una persona straordinaria che ti affascina e ti fa temere con la fissità del suo sguardo» (G. VIGOLO, *La Virgilia*, [Milano], Editoriale Nuova, 1982, pp. 43, 44, 45). In seguito l'album da verde diventa «cremisi» (p. 63) e da cremisi si fa «rosso» (p. 65): un camaleontismo che ascrive l'oggetto all'orizzonte della soprannatura, la quale attraverso di esso si manifesta per la prima volta nel reale e lo modifica.

¹⁵⁰ Per de Chirico, anche la profondità volumetrica deve in qualche modo apparire in superficie. Tale profondità tutta esteriore è una dimensione ignota dove c'è qualcuno o qualcosa, e che non dev'essere *rappresentata*, ma evocata e allo stesso tempo tenuta nascosta: «L'opera d'arte metafisica 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» (*MP*, pp. 86-87).

fatto dagli uomini»¹⁵¹. Il secondo inscena un dialogo in cui alla profondità – detta «nome senza oggetto» («nom sans objet») – viene opposta la superficie, «la grande disprezzata» («la grande méprisée»): «En elle», scrive Savinio, «tout est / et reflète / sa face»¹⁵².

Perciò ha ragione Gian Carlo Roscioni, là dove scrive che quando l'autore della *Casa ispirata* si richiama «al dormiveglia, al sonno e al sogno [...] non ha affatto in mente gli abissi dell'inconscio»¹⁵³. Tali fenomeni psichici, insieme alla mentalità dei bambini e dei moribondi, sembrano piuttosto essere intesi da Savinio quali forme di un medesimo stato di sensibilità alla dimensione metafisica del mondo: un muovere-verso che lo scrittore ha chiamato «mezza-morte»¹⁵⁴, e di cui il signor Münster – il quale è un «morto-vivo» (*CV*, p. 264) – è l'incarnazione più evidente. Ripensando a una frase che ha udito anni addietro rispetto al presente narrativo, quest'ultimo si stupisce di essere riuscito a sentirla, perché chi la pronunciava era situato a grande distanza:

Segno che fin d'allora i suoi sensi cominciavano ad avere quell'acutezza straordinaria, quella indipendenza e autonomia, quella facoltà di operare lontano dal pesante meccanismo della carne, delle ossa, dei nervi, dei muscoli, che ormai formano un complesso vitale fuori del corpo; segno che fin d'allora il signor Münster *aveva cominciato a essere morto* (p. 260).

¹⁵¹ G. DE CHIRICO, *Il Signor Dudron*, cit., p. 76.

¹⁵² A. SAVINIO, *L'Angolino*, in ID., *Tutta la vita*, Milano, Mondadori, 1953, p. 303. [«In lei / tutto è / e riflette / la sua faccia»]

¹⁵³ G.C. ROSCIONI, *Nota*, in A. SAVINIO, *Hermaphrodito*, Torino, Einaudi, 1974, p. 239.

¹⁵⁴ Ivi, *passim*.

Nella «mezza-morte» i sensi si distaccano dal corpo potenziandosi; e torna a essere vigile un apparato recettivo sopito, una specie di seconda vista rigettata dalla concezione del mondo dominante. In tale stato l'anima – un'«emanazione del mondo fisico» che forse, pur essendo più longeva del corpo, come il corpo è «soggetta [...] al deperimento e alla morte» (p. 287) – l'anima si congiunge a se stessa, lasciando che l'organismo torni alla terra e si disgreghi. È quel che avviene al signor Münster, la cui anima, scrive Savinio, «diventa sempre più lucida, man mano che il suo corpo si addormenta» (p. 279). Sembra che per lo scrittore vi sia uno stretto legame tra la «mezza-morte» e lo stupore, il quale ugualmente riduce «a materia» l'uomo che ne è colto, facendolo «*diventar di sasso*»¹⁵⁵. In entrambi i casi si assiste a una reificazione del corpo: una sorta di paralisi – o comunque un calo dell'abilità motoria e un indebolimento dello slancio vitale – in cui il soggetto muove-verso ed è raggiunto dall'aspetto metafisico delle cose. Riprendiamo per un momento *Flora*: se Marco è l'unico ad avvedersi della vita della scultura, è proprio perché la «morte» dell'amore ha spento in lui la «volontà di vivere», il suo «istinto di conservazione» (p. 79). Egli passa lunghe ore seduto nel parco, «orfeizzato», «gareggiando d'immobilità» con la statua cui volge le spalle (p. 80). Ed è per questo che Flora lo ha «chiamato», perché «vedendolo così immobile e taciturno» ha creduto che «egli pure fosse statua» (p. 82).

Anche in de Chirico vi è traccia di tale stato catatonico che da un lato impietrisce il corpo, dall'altro rende lo sguardo capace di cogliere il «*dorso delle cose*». Ebdòmero, «coricato bocconi» su una

¹⁵⁵ Cit. in G.C. ROSCIONI, *op. cit.*, p. 241.

«piattaforma», 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 scultoreo, aveva piuttosto l'aspetto pietrificato [...]. A forza di stare coricato sulla piattaforma finiva col fare tutt'uno con essa; si *piattaformizzava*; diventava come un grosso pezzo di legno non squadrato, inchiodato in fretta per sostenere le tavole della piattaforma in previsione di un urto che non veniva mai¹⁵⁶.

Mentre Ebdòmero scopre che i passeri hanno un «aspetto veramente mostruoso», e che la loro testa ha un «lato enigmatico, sconcertante e inquietante»¹⁵⁷, al signor Dudron si svelano mondi ben più piacevoli. Costui di tanto in tanto «raccatta pietre, ciottoli e li osserva a lungo, voltandoli per tutti i versi»¹⁵⁸. Il protagonista sprofonda così in una *rêverie* che spalanca paesaggi immaginari, luoghi mitici, «momenti sublimi», «siti deserti e selvaggi»¹⁵⁹. Come l'«uomo con la lente» di Bachelard – il quale sottolinea che l'attenzione «è già da sé una lente d'ingrandimento»¹⁶⁰ – Dudron ritrova la *primavoltità* del sasso, lo sguardo incantato della fanciullezza. Allora il «grande viene fuori dal piccolo, non per la legge logica di una dialettica degli opposti, ma grazie alla liberazione da ogni obbligo di dimensioni, liberazione che è la caratteristica stessa dell'attività d'immaginazione»¹⁶¹.

¹⁵⁶ G. DE CHIRICO, *Ebdòmero*, cit., p. 24.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 24-25.

¹⁵⁸ G. DE CHIRICO, *Il Signor Dudron*, cit., p. 38.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1999⁵, pp. 178, 180.

¹⁶¹ Ivi, p. 177.

6. I sassi che seducono Dudron fanno pensare a quella «choses blanches» di materia imprecisata, a nulla somigliante eppure non informe, che Valéry immagina abbia spinto il giovane Socrate – stupito da essa e incapace di liberarsi dall'enigma della sua ambiguità – a dedicare la vita alla filosofia¹⁶². Essi ricordano ancor più il pezzo di vetro smussato dal mare che John, il protagonista di *Solid Objects* (1920), trova sotto la sabbia, e che stimola a tutta prima una *rêverie* di oscure principesse, di mondi e tesori scomparsi. Il racconto di Virginia Woolf offre innumerevoli suggestioni, e se ve ne fosse la possibilità andrebbe guardato nel dettaglio¹⁶³. Ci limitiamo a richiamare l'attenzione su una caratteristica del pezzo di vetro, la quale lo distingue dai sassi del *Signor Dudron*, e che invece lo accomuna non solo alla «cosa bianca» di *Eupalinos* (1921), ma anche ai *galets* della *Nausea* e del *Partito preso delle cose*. Il pezzo di vetro, proprio come gli altri oggetti citati, proviene dal mare – dall'informe, dall'impensabile – e viene raccolto sul limitare del Cosmo.

Dopo tale ritrovamento, John si mette alla ricerca di oggetti analoghi al primo, o comunque aventi qualcosa di «notevole» («remarkable»)¹⁶⁴. Ne trova parecchi, ma solo due gli danno l'impressione di possedere un'aura, affascinandolo quanto il pezzo di

¹⁶² Il riferimento va a P. VALÉRY, *Eupalinos ou l'architecte*, in ID., *Oeuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 1966². [«cosa bianca»]

¹⁶³ Per un'analisi di *Solid Objects* incentrata sulle cose, rimandiamo a B. BROWN, *The Secret Life of Things. Virginia Woolf and the Matter of Modernism*, in P.R. MATTHEWS, D. MCWIRTHER (a cura di), *Aesthetic Subjects*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003; L. LEPALUDIER, *op. cit.*, cap. 12; M. FUSILLO, *op.cit.*, pp. 146 sgg.

¹⁶⁴ V. WOOLF, *Solid Objects*, in ID., *The Complete Shorter Fiction*, London, Hogarth, 1989, pp. 104, 105, 106.

vetro: un cocciolo di porcellana e una massa di ferro quasi sferica. Né l'uno né l'altro arrivano dal mare, è vero; e tuttavia in entrambi vi è qualcosa che sembra tradire la loro origine. Altra: il primo è del tutto simile a una stella marina e sembra «una creatura di un altro mondo» («a creature from another world»); e il protagonista crede che il secondo sia un meteorite, tanto gli pare «estraneo alla terra» («alien to the earth»)¹⁶⁵. Inoltre, ed è ciò che più di ogni altra cosa c'interessa, tali oggetti compaiono – un po' come il rocchetto Odradek – in *luoghi interstiziali*: il pezzo di vetro viene raccattato su una spiaggia che Woolf dice «hazy», ossia indistinta, confusa, come se fosse una zona dove la separazione tra terra e mare è ancora imperfetta; il cocciolo di porcellana si trova «in one of those little borders of grass which edge the bases of vast legal buildings»¹⁶⁶; e il “meteorite” è situato nel Barnes Common. Pur essendo nelle immediate vicinanze del centro di Londra, il Barnes Common non è affatto un parco cittadino, ma una specie di terreno demaniale abbandonato a se stesso perché incoltivabile, un'area d'acquitrini e di sterpaglie parzialmente adibita a pascolo. Tutti luoghi di confine dunque, o più precisamente *terre di nessuno*¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 105, 106.

¹⁶⁶ Ivi, p. 104. [«in uno di quegli stretti bordi erbosi che contornano i basamenti dei vasti edifici giudiziari»]

¹⁶⁷ In generale le ricerche di John, che col tempo diventano sempre più ossessive, si concentrano soprattutto «in the *neighbourhood* of waste land», in quei «pieces of waste land *between* railway lines», e in «all alleys and spaces *between* walls» (ivi, pp., 104, 105, 106. Corsivi nostri). [«nei *dintorni* dei terreni abbandonati»; «pezzi di terreno sprecato *tra* le linee ferroviarie» «tutti i vicoli e gli spazi *tra* i muri»]

Insomma, i tre oggetti al momento del loro ritrovamento hanno una medesima posizione sistematica all'interno della geografia del mondo rappresentato: una geografia completamente orizzontale, in cui né il non-naturale né il soggettivo sono (dati come) reali, ma dove l'Altrove è incluso in senso simbolico-allegorico. Il che può avvenire, è utile ricordarlo, in virtù della capacità dello spazio artistico di funzionare come un «linguaggio utilizzabile per l'espressione di categorie extraspaziali»¹⁶⁸.

Ora, nella tipologia di spazio che stiamo cercando di descrivere, quando il senso simbolico-allegorico non è sufficientemente definito

¹⁶⁸ J.M. LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, cit., p. 212. Riportiamo qui la scena iniziale di *Sarrasine* (1830), dove la riduzione dell'Altrove a dimensione simbolico-allegorica è particolarmente esplicita. Il narratore è ad una festa e, seduto nel vano di una finestra, può «contempler à son aise le jardin du palais où il passe la soirée»: «Les arbres, imperfectement couverts de neige, se détachaient faiblement du fond grisâtre que formait un ciel nuageux, à peine blanchi par la lune. Vus au sein de cette atmosphère fantastique, ils ressemblaient vaguement à des spectres mal enveloppés de leurs lindeux, image gigantesques de la fameuse *danse des morts*. Puis, en me retournant de l'autre côté, je pouvais admirer la danse des vivants! un salon splendide, aux parois d'argent et d'or, aux lustres étincelants, brillant de bougies» (H. DE BALZAC, *Sarrasine*, in ID., *La Comédie humaine*, vol. VI, Paris, Gallimard, 1977, p. 1043). [«contemplare comodamente il giardino del palazzo dove trascorre la serata»; «Gli alberi, imperfettamente coperti di neve, risaltavano debolmente sullo sfondo grigiastro che era formato da un cielo nuvoloso, appena un po' sbiancato dalla luna. Visti in seno a quest'atmosfera fantastica, essi assomigliavano vagamente a spettri male avviluppati dai loro sudari, immagine gigantesca della famosa *danza macabra*. Poi, girandomi dall'altra parte, potevo ammirare la danza dei vivi! Un salone splendido, dalle pareti d'argento e d'oro, dai lampadari scintillanti, brillante di candele »] Nel racconto di Balzac, è il narratore a trovarsi nel luogo che in *Solid Objects* è occupato dagli oggetti. Su *Sarrasine*, oltre a *S/Z* (cit.), si veda M. SERRES, *L'ermafrodito: Sarrasine scultore*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, dove su questa scena ci si sofferma lungamente.

(come nel caso di *Solid Objects*), la relazione sintagmatica degli elementi mimetico-rappresentativi *può sempre* essere interpretata paradigmaticamente dal lettore. In altre parole, l'orizzonte spazio-temporale può sempre funzionare come una matrice semantica, e accogliere significati la cui struttura relazionale si adatta a quella della matrice¹⁶⁹. Ovviamente sono proprio i pezzi di vetro, di porcellana e di ferro a concretare al meglio tale matrice, perché compaiono nel luogo dove s'intersecano le due parti da cui è formato l'orizzonte spazio-temporale; anzi, è proprio attraverso di essi che la struttura dell'orizzonte può essere riconosciuta. Infatti, i tre oggetti non-oggetti *annunciano* la discontinuità assiologica del mondo, una discontinuità che in precedenza John (e il lettore) era incapace di vedere. Possiamo dire che dal punto di vista immaginativo la verticalità è *proiettata* (nel senso geometrico del termine) sul piano geografico, in quanto l'orizzonte del trascendente è posizionato, per dire così, *di fronte* all'orizzonte dell'immanente. L'Altrove assume la forma di ciò che Yves Bonnefoy chiamerebbe «entroterra»: ovvero la forma di un *laggiù* che, sebbene si contrapponga al *qui*, ontologicamente non differisce da quest'ultimo¹⁷⁰.

La struttura spazio-temporale di *Solid Objects* è simile a quella di *Heart of Darkness* (1899), dove è la giungla a incarnare

¹⁶⁹ Cfr. *supra*, cap. I, § 2.

¹⁷⁰ Il riferimento va a Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2009. Non bisogna farsi trarre in inganno da certe *frontalità* solo apparenti. Ad esempio, la porta nel muro dell'omonimo racconto di H.G. WELLS (1906), qualora effettivamente esistesse nel mondo rappresentato, non sarebbe per nulla un ente finzionale posto sul confine tra un *qui* e un *laggiù*, ma la soglia tra due livelli ontologici distinti (cfr. *La porta nel muro e altri racconti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992).

simbolicamente l'Altrove¹⁷¹; ed è simile anche a quella del *Deserto dei Tartari* (1940), sebbene qui manchi la precisione storico-geografica che caratterizza i testi di Woolf e Conrad, e il mondo rappresentato abbia l'esemplarità di quello di certe «parabole mutilate» kafkiane. Nonostante tale differenza, non manca nel romanzo di Buzzati un ente che ha la medesima posizione sistematica del pezzo di vetro o del "meteorite". Per la verità gli enti sono due: la Fortezza Bastiani stessa, e il cavallo che viene avvistato dalla Ridotta Nuova, durante il turno di sorveglianza del tenente Drogo.

Nel *Deserto dei Tartari* lo stupore è uno stato d'animo diffuso, che pervade di sé quasi ogni pagina; ma spesso a suscitarlo è proprio la vista dell'edificio, delle sue mura, delle sue torri. Sin dal primo momento in cui Giovanni Drogo si trova al suo cospetto – il tenente è in compagnia del capitano Ortiz –, la costruzione gli pare dotata di un'aura, di uno strano potere ipnotico:

Non era imponente la Fortezza Bastiani, con le sue basse mura, né in alcun modo bella, né pittoresca di torri e bastioni, assolutamente nulla c'era che consolasse quella nudità, che ricordasse le dolci cose della vita, eppure come la sera prima dal fondo della gola, Drogo la guardava ipnotizzato e un inspiegabile orgasmo gli entrava nel cuore. [...] Giovanni staccò finalmente gli occhi dalla Fortezza e guardò di fianco a sé il capitano, sperando in una parola amica. Anche Ortiz era rimasto immobile e fissava intensamente le gialle mura. Sì, lui che ci viveva da diciott'anni, le contemplava, quasi ammaliato, come rivedesse un prodigio¹⁷².

¹⁷¹ Si veda l'analisi dello spazio conradiano di A. SERPIERI, *Joseph Conrad: tanti paesaggi un unico spazio*, in F. FIORENTINO, *op. cit.*

¹⁷² D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori, 1977⁸, pp. 38, 39-40. D'ora in poi, riferendoci a questa edizione, indicheremo esclusivamente la pagina.

Un po' atterrito dall'immensa solitudine dell'avamposto al quale è stato assegnato, il protagonista vorrebbe lasciare l'incarico. Affinché ciò sia possibile, è necessario un certificato del medico militare di stanza al forte. Non è certo la prima volta che a costui viene chiesto di attestare mali immaginari, ed egli si mostra molto accomodante, quasi incoraggiando il giovane a partire. E tuttavia Drogo, il quale dovrebbe essere felice che le cose si mettono bene, ascolta distaccatamente le parole del dottore, perché è assorbito da ciò che vede fuori dalla finestra:

Gli parve di vedere le mura giallastre del cortile levarsi altissime verso il cielo di cristallo e sopra di esse, al di là, ancora più alte, solitarie torri, muraglioni a sghembo coronati di neve, aerei spalti e fortini, che non aveva prima notato. Una luce chiara dall'occidente ancora li illuminava ed essi misteriosamente così splendevano di una impenetrabile vita (pp. 86-87).

Il prosieguo è noto: il giovane ufficiale cambia idea e passa il resto della propria vita alla fortezza, aspettando un'invasione di Tartari che non farà in tempo a sperimentare. Questi ultimi sono genti leggendarie che a memoria d'uomo nessuno ha mai veduto, ma che a mano a mano prendono sempre più corpo, emergendo dalle nebbie da cui il deserto è avvolto all'orizzonte. La surdeterminazione simbolico-allegorica del deserto si estrinseca in modi molteplici: non è un caso, ad esempio, che il soldato semplice Lazzari, l'unico ad avere oltrepassato il confine, muoia poco dopo averlo fatto. Inoltre, tale surdeterminazione sembra tradursi e al contempo essere resa possibile dalla natura immaginativa dell'orizzonte spazio-temporale che la supporta. In altre parole, al deserto può essere attribuito un senso secondo, in virtù del fatto che esso ha determinate caratteristiche superficiali, le quali lo

distinguono dal resto dello spazio, e che gli sono state attribuite proprio in vista di una sua *possibile* interpretazione simbolico-allegorica. Ma poiché il senso secondo non è sufficientemente definito, ci ripetiamo, la struttura immaginativa del romanzo di Buzzati funziona come una matrice semantica.

L'indeterminatezza del senso secondo è in qualche modo *rappresentata* dall'indeterminatezza e dall'ambiguità del deserto. Per comprendere la natura immaginativa di quest'ultimo, è sufficiente porre mente al fatto che gli enti finzionali che fanno parte della «desolata pianura» faticano a diventare visibili, tanto per i personaggi quanto, e soprattutto, per il lettore. Infatti, ciò che compare nella landa che si stende a perdita d'occhio *al di là* della fortezza, comprese le armate di Tartari che nel finale la attraversano, ha sempre qualcosa d'indistinto, di vago, d'indeterminato (perlomeno inizialmente). Tuttavia, sebbene il deserto sia pervaso da una sostanza onirica, esso è al contempo perfettamente reale, e tutto ciò che si manifesta in quello spazio ha il medesimo statuto ontologico degli enti finzionali appartenenti al territorio che sta *al di qua* delle mura dell'edificio. Nel sogno, scrive infatti Buzzati, le «cose non sono mai limpide e materiali come quella desolata pianura, su cui avanzano uomini sconosciuti» (p. 128).

Da una parte il deserto, dall'altra la «città»; sul confine tra i due spazi, tra il *qui* e un «entroterra» carico di attese, di pericoli e di sogni, si ergono le mura del presidio militare, che della città è l'estrema propaggine: «dopo tutto», pensa Drogo, «Fortezza e città sono un mondo solo» (p. 180). Eppure – lo si è visto – la pietra del fabbricato, il quale in fondo fa ancora parte del *qui*, sembra essere in qualche

modo contaminata dall'atmosfera del deserto, dal suo vuoto. È come se nell'oggetto-fortezza il vuoto del deserto fosse visibile in quanto tale; come se il vuoto fosse concretato in una *cosa*: una cosa che sarebbe dotata di un'aura, di un sovrappiù di esistenza, proprio perché, paradossalmente, qualcosa le *manca*.

A ben vedere però, non è un'assenza ad avvolgere d'incanto la materia della fortezza, bensì la *possibilità che l'assenza venga meno*. Infatti, nella geografia del mondo rappresentato, la landa che viene sorvegliata dai bastioni è l'unico luogo dove l'invisibile può manifestarsi nel visibile. Una manifestazione che, beninteso, non avrebbe nulla di paradigmatico e di verticale, dal momento che l'Altrove fa parte della geografia del mondo, e che l'invisibile (i Tartari) non è tale per essenza: l'invisibile è piuttosto qualcosa di troppo *lontano*, nello spazio e nel tempo, per poter essere visto. Sono gli uomini a dubitare della sua realtà, ad averla dimenticata, a pensare che il non-qui e il non-ora non esistono.

La *lontananza* viene esperita per la prima volta sotto forma di un cavallo, il quale annuncia che i Tartari possono *ancora* arrivare, e prelude a tutti i successivi avvistamenti, presunti o meno. Pur avendo la medesima posizione sistematica del presidio, dal punto di vista immaginativo l'animale non è affatto identico a essa. E d'altronde non potrebbe essere diversamente, perché mentre il forte è il punto più avanzato della città, il cavallo è il primo messaggero dell'«entroterra». Ciò non vuol dire che quest'ultimo non soggioghi, come l'edificio, lo sguardo di chi l'osserva; al contrario, la sua «forza d'attrazione» e la sua aura sembrano essere più potenti di quelle della fortezza.

A ogni modo, la differenza tra i due enti finzionali balza subito agli occhi, per poco che si usi l'accortezza di non sovrapporre una forma immobilizzata alla forma in formazione di cui facciamo esperienza durante la prima lettura. Usando tale accortezza, ci si accorgerebbe del fatto che non è tanto un cavallo ad annunciare l'«entroterra», quanto una «macchia nera», una «cosa» che dopo una notte di spasmodiche osservazioni si rivela essere un cavallo. In effetti l'animale – che comparso nel deserto concreta un orizzonte immaginativo di cui abbiamo sottolineato la natura vaga e ambigua – fatica ad assumere una forma definita. Buzzati adopera con tale dovizia i procedimenti della «retorica dell'indicibile», che l'ente finzionale rimane a lungo sospeso tra essere e non-essere. Per questa sua caratteristica, il cavallo è dissimile dalle cose di cui è stata questione nel corso del presente capitolo, e già anticipa gli spettri di cui ci occuperemo nel prossimo¹⁷³.

Può darsi che l'autore si rammenti, scrivendo tale scena, del primo avvistamento del cavallo bianco nel *Schimmelreiter* di Theodor Storm (1888). Siamo in un *polder* della Frisia settentrionale; su un isolotto poco distante dalla diga dove sono «inchiodati», un garzone e un bracciante vedono indistintamente muoversi «qualcosa di vivo», che alla fine sembra loro un cavallo bianco¹⁷⁴. I due giudicano impossibile che una bestia reale possa essere arrivata sulla piccola isola, tanto più che a un certo momento essa sembra scomparire nel nulla. Passano

¹⁷³ A parità di valore posizionale, la reciproca difformità della fortezza e della «macchia nera», se quest'ultima non riuscisse a inscrivere perfettamente nel visibile – come invece accade –, esemplificherebbe in modo chiaro la differenza quantitativa tra termine neutro e termine complesso che dicevamo sopra (cap. 2, § 8).

¹⁷⁴ TH. STORM, *Il cavaliere dal cavallo bianco*, in ID., *Novelle*, Milano, Garzanti, 1996, p. 370.

pochi giorni, e Hauke Haien – il sovrintendente alle dighe presso cui il garzone è impiegato – si presenta a casa portando con sé un malconcio cavallo bianco, acquistato per pochi spiccioli da un losco figuro. Il ragazzo è colto da un grande spavento nel vedere lo strano animale, perché crede di riconoscere in esso l’oggetto della propria visione notturna; e d’altronde la bestia sembra avere qualcosa di inquietante, specie negli occhi.

Forse l’autore dei *Sessanta racconti* ha letto Storm, o forse si ricorda della scena finale dell’*Orco insabbia*: quella in cui Clara e Nataniele, dall’alto di una torre, vedono uno «strano ciuffo grigio»¹⁷⁵ venire verso di loro. Comunque sia, nel fantastico sono numerosi i personaggi che tentano di afferrare con lo sguardo il profilo di una cosa la cui forma sfugge¹⁷⁶; e il protagonista del *Deserto dei Tartari* è uno di questi. Buzzati lascia lungamente il lettore nel dubbio: è notte, la «cosa» è a circa cento metri di distanza, e Drogo di primo acchito non è sicuro dell’efficienza dei propri occhi:

Erano già le otto di sera e il cielo si era tutto riempito di nubi quando a Drogo parve di scorgere nella pianura, un po’ a destra una piccola macchia nera che si muoveva. “Devo avere gli occhi stanchi” pensò “a forza di guardare ho gli occhi stanchi e vedo delle macchie” (p. 107).

Per assicurarsi di non avere un abbaglio, il tenente chiede al sottufficiale Tronk se anch’egli non veda qualcosa muoversi. La risposta di Tronk è affermativa, e anche le sentinelle danno l’allarme:

¹⁷⁵ E.TH.A. HOFFMANN, *loc. cit.*

¹⁷⁶ Anche nella letteratura italiana dell’Ottocento vi è un personaggio che segue con lo sguardo un oggetto amorfo, e che tenta di nominarlo, di conferirgli una forma. Stiamo pensando al protagonista di *Macchia grigia* di Camillo Boito (1877).

dunque la «macchia nera» appare in un orizzonte spazio-temporale condiviso, non è un'allucinazione di Drogo. Tuttavia è necessario che alla macchia venga dato un nome, e con il nome una forma compiuta che stenta a imporsi. È un uomo? uno spirito? ciuffi di canne portati dal vento? O forse si tratta di nebbia? di un «sasso nero che assomiglia a una monaca» (p. 109)? Nessuna di queste soluzioni convince. È necessario che faccia giorno perché l'ente finzionale possa essere nominato, e perché possa passare da un'ambiguità per difetto a una per eccesso, venendo così definitivamente accorpato allo spazio del *qui*, al luogo interstiziale già occupato dalla fortezza:

«Signor tenente, è un cavallo». E lui Drogo lo vide, inverosimile cosa, fermo ai piedi della rupe. Era un cavallo, non grande ma basso e grossetto, di curiosa bellezza per le gambe sottili e la criniera fluente. Strana era la sua forma ma soprattutto meraviglioso il colore, un colore nero splendente che macchiava il paesaggio. [...] Era una cosa straordinaria, di significato inquietante. Drogo, Tronk, le sentinelle – e pure gli altri soldati attraverso le feritoie del piano di sotto – non riuscivano a staccarne gli occhi. Quel cavallo spezzava la regola, riportava le antiche leggende del nord, coi Tartari e le battaglie, riempiva della sua illogica presenza l'intero deserto (p. 111).

Se la bestia fosse una manifestazione di quella verticalità cui simbolicamente allude, se fosse un emissario dell'Altrove, attesterebbe con la propria presenza che quest'ultimo è fisicamente reale. Non è ciò che accade nel *Deserto dei Tartari*, e sebbene Buzzati scriva che l'animale «spezza la regola», l'apparizione di quest'ultimo si limita ad allargare l'orizzonte del reale, ad aumentarne l'estensione senza scardinarne la geografia. Ma nel romanzo la «sintesi trascendentale delle contraddizioni» non può comunque aver luogo,

perché i corrispondenti testuali degli enti finzionali che compaiono nel deserto rimango sospesi tra la «funzione rappresentante» e la «funzione significante», tra senso primo e senso secondo, tra immaginativo e verbale.

Diverso è il caso del cavallo bianco di Hauke Haien, sul funzionamento narrativo del quale, per concludere, è il caso di soffermarsi un poco. E ciò al fine di illustrare una caratteristica degli enti finzionali di cui ci siamo occupati nel corso di questo capitolo, una caratteristica che forse non è stata enucleata a dovere. Qualora il cavallo del sovrintendente alle dighe fosse il medesimo animale spettrale comparso sull'isolotto, esso sarebbe una sorta di atipico «oggetto mediatore», ovvero un ente finzionale passato «da un piano di realtà all'altro»¹⁷⁷, tra orizzonti spazio-temporali ontologicamente difformi (sopranatura e natura).

L'«efficacia risolutiva» dell'«oggetto mediatore», ha scritto Lucio Lugnani, consiste nella sua «inerte oggettualità, nella sua testimonianza cosale, muta ma infalsificabile»¹⁷⁸. Ciò che l'«oggetto mediatore» testimonia con la propria assurda presenza è la realtà fisica del piano ontologico da cui proviene, o attraverso cui è passato prima di ricomparire tra le cose del quotidiano. Secondo Lugnani, quando l'orizzonte spazio-temporale d'arrivo coincide con quello che abbiamo chiamato natura oggettiva, l'«oggetto mediatore non è più un restauratore d'ordine ma un grave elemento di disordine»; esso non è più un «meccanismo risolutivo ma anzi la macchina stessa dell'irrisolutezza e del dubbio»:

¹⁷⁷ L. LUGNANI, *Verità e disordine*, cit., p. 224.

¹⁷⁸ Ivi, p. 225.

Il suo finale inatteso ritrovamento è sempre accompagnato da stupore o da terrore o dal brivido disorientante dello *Unheimliche* proprio perché esso non media più certezza conoscitiva e sicurezza intellettuale, ma esitazione ed insicurezza. Esso fissa, come una *pointe* narrativa, la non soluzione del racconto fantastico¹⁷⁹.

A nostro avviso, queste ultime affermazioni sono un po' forzate; e d'altronde il medesimo studioso sembra mostrare a loro riguardo, in modo velato, segni di ripensamento, di qualche perplessità. Tra le altre cose, esse sembrano non tenere nel debito conto il fatto che il lettore può recedere in qualsiasi momento dalla propria adesione all'attendibilità referenziale del testo. In più occasioni abbiamo sottolineato il potere cosmizzante di un *eventum* che si manifesta nell'orizzonte del reale. L'«oggetto mediatore» non fa eccezione: esso non può che essere la prova della realtà fisica di entrambi i mondi che mette in relazione, e dispiegare un'altra orizzontalità geografica, inglobante la natura oggettiva. Altrimenti detto, con il proprio essere-presente l'«oggetto mediatore» afferma che un oggetto è *transitato* tra piani ontologici che erano ritenuti non essere comunicanti; e conseguentemente afferma che tra tali piani non c'è in fondo disparità di livello, che il mondo rappresentato è un cosmo, un'«immanenza omnicomprensiva», dove il non-naturale o il soggettivo sono (dati come) reali.

L'oggetto può stupire e turbare il personaggio che ne fa esperienza, sembrando agli occhi di costui impossibile con gli enti finzionali tra cui compare, ma non può seminare «disordine» nel mondo rappresentato: nel momento stesso in cui viene dato come reale, esso

¹⁷⁹ Ivi, p. 227.

modifica l'orizzonte in cui si manifesta, e fonda un nuovo spazio geografico. Una geografia che, a seconda delle proprie convinzioni, il lettore può giudicare attendibile oppure no, ma dove le relazioni tra l'«oggetto mediatore» e gli oggetti che lo circondano non sono affatto insensate o contraddittorie, e neppure dubbie o incerte; al contrario, esse sono (date come) perfettamente reali e sistematiche.

Lugnani scrive che quando il protagonista di *Le Pied de momie*, 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»¹⁸⁰. A dire il vero, il ritrovamento dell'oggetto onirico nella realtà effettuale libera da ogni incertezza; e dichiara, come il cadavere di Mr. Valdemar, che l'orizzonte del reale non coincide con quello della natura oggettiva. L'«apertura» di un romanzo come il *Schimmelreiter* sta nel fatto che, tra l'altro, non è per nulla certo che il cavallo bianco di Hauke Haien sia stato un fantasma, prima che il sovrintendente venisse in suo possesso. Di conseguenza, esso non riesce a mediare fino in fondo tra due piani dell'essere, e la natura dell'orizzonte immaginativo che dispiega, lo statuto ontologico dell'alone soprannaturale che sembra circondarlo, rimangono incerti.

Soltanto un'immagine sospesa può essere un «grave elemento di disordine» all'interno del mondo rappresentato, nella misura in cui nessun sistema significativo può dispiegarsi a partire da un oggetto ambiguo, che non è possibile né includere né escludere dal reale, e che dunque concreta un orizzonte immaginativo a metà strada tra essere e

¹⁸⁰ Ivi, p. 207.

non-essere. Dunque, la differenza tra l'oggetto non-inerte e l'oggetto fantasmatico non è, come si è detto in precedenza, meramente quantitativa. L'ambiguità per eccesso, che caratterizza gli enti finzionali provvisti di aura, non è in grado di diffondere il caos, di mettere in crisi la geografia del mondo, perché la parte concreta e tangibile di tali enti, ciò che di essi è (dato come) universalmente manifesto, non può che fondare o riaffermare un cosmo.

Ma se al termine del racconto l'aura che circonda l'oggetto continuasse a oscillare tra diversi piani ontologici (nella *Chevelure* la spettralità della chioma è reale o immaginaria?), allora anche l'orizzonte concretato da tale aura rimarrebbe sospeso, e non sarebbe possibile costruire un sistema geografico capace di comprenderla. Cosicché, dal punto di vista immaginativo, a fare problema non è il semplice fatto che un ente finzionale abbia qualcosa di inoggettivabile; viceversa, può fare problema la non-oggettività presa per se stessa, ciò che sporge dall'oggetto sovrapponendosi a esso: il suo sguardo, la sua voce, lo spettro che lo infesta.

Da Tieck a Maupassant, da Hoffmann a Poe a Tarchetti, nel fantastico la sospensione dell'immagine dell'aura, almeno in certe fasi del suo apparire, è molto frequente. Invece nei testi novecenteschi di cui ci siamo occupati tale sospensione ricorre di rado: è impossibile che essa si verifichi nelle opere fantastiche di Papini, il mondo delle quali è un'unica superficie onirica, un sogno dove le *cose* medesime, l'inumano ha un ruolo del tutto marginale; e nello spazio geografico congegnato da Bontempelli, de Chirico e Savinio, l'esistenza *corporea* della dimensione metafisica non è mai messa in dubbio (forse solo *Le*

mie statue fa eccezione), e la spettralità e la fosforescenza si manifestano tra le cose senza confondersi con esse.

Il caso di Pirandello è più complesso. Sebbene il più delle volte la *radianza* dell'oggetto non sia null'altro che una «vibrazione psicologica» (*Un'idea, Uno, nessuno e centomila*), in certe fasi della lettura del *Chiodo* e di *Con altri occhi* sembra proprio che essa rimanga a metà strada tra soggettivo e oggettivo, tra immaginario e reale. Nel romanzo buzzatiano la promiscuità del «*dorso* delle cose» è ancora più evidente: si è visto come l'indeterminatezza immaginativa e semantica caratterizzante i Tartari contaminati certi enti finzionali che sono in rapporto con essi, e faccia sì che l'orizzonte concretato dall'aura che avvolge tali enti rimanga ambiguo, che la «sintesi trascendentale» resti irraggiungibile.

A dispetto della profonda difformità reciproca dei mondi finzionali da essi costruiti, in ognuno degli scrittori indagati certe formule retoriche, certe metafore spaziali e di relazione sono senz'altro riconoscibili, pur essendo state variamente combinate, trasformate, reinterpretate. Così, osservando le opere di Papini e di Buzzati, di Pirandello e di Savinio, come altrettante «unità sincroniche» di elementi contraddittori e non-contemporanei, non pare azzardato affermare che in esse il fantastico, disgregatosi, continua in qualche modo a sopravvivere.

ASSENZE

1. Una Marchesa ha permesso a una mendicante vecchia e malata di ripararsi per qualche giorno in una delle stanze del suo castello. Il Marchese non si mostra compassionevole come la propria moglie: rientrando da una battuta di caccia, egli ordina all'anziana donna, con alterigia e per un motivo futilissimo, di alzarsi dall'angolo dove le era stato detto di coricarsi e di andarsi a mettere dietro la stufa:

La donna, tirandosi su, scivolò con la gruccia 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, fra gemiti e sospiri, si lasciò cadere e spirò¹.

Dopo qualche tempo il fantasma della mendicante, o meglio «qualcosa» che rimane «invisibile allo sguardo», torna a infestare il luogo del trapasso². Chi assiste all'«apparizione» ode che «qualcosa» si alza «da un angolo della stanza», la attraversa «di sbieco [...] con passi lenti e interrotti» e si lascia cadere dietro la stufa, «fra gemiti e sospiri»³. La scena si rinnova identica fino a quando il Marchese,

¹ H. VON KLEIST, *La mendicante di Locarno*, in ID., *I racconti*, Milano, Garzanti, 2004⁹, p. 187.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

«sopraffatto dall'orrore», non dà fuoco all'edificio, trovando la morte tra le fiamme⁴.

In ragione dell'estrema economia di mezzi con cui Kleist avrebbe saputo «sollecitare la fantasia» e generare terrore, Hoffmann amò molto *La mendicante di Locarno* (1810)⁵; e certamente se ne ricordò allorché scrisse *Il maggiorasco* (1817). È mezzanotte; giunto da poco al castello di R..sitten, Teodoro sta leggendo *Il visionario*, in una grande sala rischiarata appena dalle candele e dalla luce del focolare. Proprio quando il giovane protagonista è arrivato al punto in cui nel romanzo di Schiller appare la «figura insanguinata di Geronimo», una delle porte della stanza si spalanca all'improvviso: «un passo lieve, lento, cadenzato percorse diagonalmente la sala... e fra un passo e l'altro gemiti, sospiri... come di una creatura umana affranta, disperata... »⁶. Solo in un secondo momento si viene a sapere che tali rumori non sono un'illusione dei sensi, da imputare alla «fantasia sovreccitata» di Teodoro; ma sono prodotti dallo spirito invisibile del

⁴ Ivi, p. 189.

⁵ «D'altronde io ritengo sia possibile sollecitare la fantasia con mezzi estremamente semplici: l'orrido risiede più spesso nel pensiero che non nei fatti!... *La mendicante di Locarno*, di Kleist, è, almeno a parer mio, quanto di più terrificante si possa immaginare: eppure, che semplicità d'invenzione!... Una mendicante costretta a dormire dietro la stufa, come un cane, e che, dopo morta, ritorna ogni giorno a camminare brancicando su quello stesso pavimento, a coricarsi su quella stessa paglia dietro la stufa, senza che mai nessuno la veda!... [...] [Kleist] non ha avuto bisogno di far uscire dalla tomba alcun vampiro: gli è bastata una vecchia mendicante!» (E.TH.A. HOFFMANN, *I confratelli di san Serapione*, cit., p. 840).

⁶ ID., *Il maggiorasco*, in ID., *Racconti notturni*, cit., p. 152.

malvagio Daniele, il quale ripete gli ultimi gesti che ha compiuto nel luogo in cui ha trovato la morte⁷.

In entrambi i testi, sebbene non siano visivamente percepibili, i fantasmi della mendicante e di Daniele oscillano per breve tempo tra essere e non-essere; ben presto i racconti affermano che essi sono perfettamente reali nell'orizzonte del mondo, senza che una simile affermazione venga in seguito messa in dubbio. Così, pur trattandosi di spettri e a dispetto del loro parziale aniconismo, la fantasmaticità di tali enti finzionali è alquanto scarsa, specialmente se paragonata a quella di alcuni oggetti che incontreremo più avanti, e che per lungo tempo rimangono sospesi tra diverse modalità d'esistenza.

Si noti che i *revenants* del *Maggiorasco* e della *Mendicante di Locarno* sono ben localizzati nello spazio; in qualche modo essi possiedono dei contorni che li separano sia dal soggetto che li percepisce sia dalle cose tra cui compaiono. Altre volte però a essere spettrale non è un ente; è uno spazio all'interno del quale l'io si trova immerso. Anche in Hoffmann si hanno esempi di ciò: si prenda *Das öde Haus* (1817). Teodoro (è ancora una volta il nome del protagonista), forse attirato da un sortilegio diabolico o da una forza di natura magnetica, si è introdotto con la forza in una strana casa dell'Unter den Linden, attorno alla quale si è aggirato a lungo fantasticando. Per descrivere l'interno, Hoffmann fa uso di tante ellissi e preterizioni, che non è per nulla certo se quello che il protagonista vede corrisponda a realtà oppure no. Anche perché Teodoro è

⁷ *Ibidem*. Segnaliamo di passata che in *Locus Solus* (1914) i cadaveri nel cervello dei quali Canterel ha iniettato il «*vitalium*» e la «*résurrectine*» riproducono con esattezza le azioni effettuate nei momenti salienti della propria vita (R. ROUSSEL, *Locus Solus*, Paris, Flammarion, 2005: soprattutto p. 144).

talmente alterato, che è del tutto lecito dubitare della sua testimonianza: egli è ossessionato, nel senso proprio del termine, dall'immagine di una fanciulla che ha visto affacciarsi a una delle finestre della casa⁸; ed è un parossismo di desiderio che lo spinge a sfondare la porta dell'abitazione:

Mi ritrovai nel corridoio debolmente illuminato, immerso in un'atmosfera pesante, viziata... Avevo il cuore in gola per l'impazienza e la trepidazione... Ed ecco una nota lunga... tagliente... emessa senza dubbio da un'ugola femminile. Non so dirvi neppure io come avvenne, mi vidi in una sala illuminata da molte candele... una sala arredata nel gusto sfarzoso di una volta, con mobili dorati e strani vasi giapponesi. Una nube azzurrina di fumo fortemente aromatico mi avvolse... «Benvenuto, benvenuto mio dolce sposo!... L'ora è giunta... Le nozze sono imminenti!... », esclamò una voce di donna [...]. E come non vi ho saputo dire in che modo giungessi in quella sala, tanto meno so dirvi come io vidi all'improvviso risplendere in mezzo alle nubi di fumo una snella figura giovanile, sfarzosamente vestita... «Benvenuto, mio dolce sposo», ripeté la donna con voce stridente e mi venne incontro a braccia spalancate... Mi vidi fissare da un orrendo viso giallo, sfigurato dagli anni e dalla follia⁹.

⁸ Per la verità, nemmeno questo è sicuro: il protagonista *crede* di aver visto, a quella finestra, prima una mano e un braccio bianchissimi e in un secondo momento un volto, che già gli era apparso in sogno. Lo statuto ontologico dell'oggetto di tali visioni è dubbio; e la forma che Hoffmann ha conferito agli enti finzionali che compaiono alla finestra ha qualcosa di sfuggente, di contraddittorio, d'indefinito. Basti dire che un passante riesce a convincere Teodoro che la figura in cui quest'ultimo ha creduto di riconoscere una fanciulla in carne e ossa, una figura che nel frattempo è scomparsa, era in verità un dipinto, al quale il protagonista avrebbe dato vita con la propria fantasia e il proprio desiderio. Ma il lettore, a differenza di Teodoro, non può accettare senza qualche riserva l'opinione del passante, dal momento che nemmeno costui è del tutto certo di ciò che ha visto.

⁹ E.T.H.A. HOFFMANN, *La casa disabitata*, cit., p. 138.

La figura che viene incontro a Teodoro non è un fantasma, ma è la vecchia contessa Angelica von Z., la quale sarebbe impazzita a causa di torbide vicende familiari. A differenza di quelli del *Maggiorasco* e della *Mendicante di Locarno*, gli *eventa* della *Casa disabitata* hanno sempre qualcosa di deficitario, d'insufficiente. Quantunque in Kleist il leggendario abbia un che d'aneddotico e di cronachistico, e sebbene Hoffmann proponga d'interpretare la vicenda narrata anche alla luce della propria concezione del mondo, arricchendo il folclore di nuovi contenuti, i primi due testi sembrano in tutto e per tutto delle «leggende profane», nelle quali si narra dell'origine del *genius loci* dei castelli di Locarno e di R..sitten. Invece in *Das öde Haus* è come se la leggenda non avesse la forza di *realizzarsi* e restasse confinata in una dimensione del *raccontato* che è lacunosa e frammentaria. Il legame tra *luogo* e narrazione è rimasto intatto; eppure il luogo stesso è cambiato ed è divenuto più intimo e più vicino: il mistero non è più situato al di fuori della città moderna, in un grande castello isolato, ma nel cuore di essa, in un vecchio edificio di fianco al quale le persone comuni passeggiano giornalmente senza accorgersi di nulla. Inutile dire che Teodoro non è affatto una di queste persone. Egli si distingue dalla folla in virtù della propria straordinaria sensibilità, di una sorta di sesto senso per le cose inconsuete.

Ciò detto, torniamo ancora per un momento alla descrizione dell'interno della casa dell'Unter den Linden. Leggendo tale descrizione, viene da pensare a quel saggio in cui Laplanche e Pontalis sostengono che il fantasma non è un oggetto, ma una «scena» («scène») all'interno della quale l'io proietta se stesso. Per costoro il fantasma non può essere osservato a distanza, non sta davanti a un

soggetto separato da quanto percepisce; più che vedere *il* fantasma, l'io sarebbe *nel* fantasma, ovverossia sarebbe «preso» («pris») insieme a ciò che vede in una medesima «séquence d'images»¹⁰. Certo, i due studiosi stanno pensando al fantasma psichico; e tuttavia le loro parole sembrano essere valide anche se riferite a certe figurazioni letterarie dello spettro. A volte quest'ultimo, prima di essere un ente finzionale riconoscibile come tale, è un ambiente a cui il personaggio accede, uno spazio "altro" disgiunto dal mondo socializzato.

Si ricorderà che qualcosa di simile è stato detto anche nel capitolo precedente; ma in quella che chiameremo *scena fantasmatica* l'orizzonte spazio-temporale non si dispiega a partire da un oggetto concreto, da cui qualcosa *sporge*. Viceversa, la sensazione dell'Alterità dello spazio scaturisce dal fatto che il soggetto percepisce una mancanza all'interno del visibile; una mancanza che ovviamente può venire meno, a causa dell'apparire di un ente finzionale (la vecchia della *Casa disabitata*, uno spettro vero e proprio ecc.) che la scena fantasmatica, per dire così, ha solo annunciato. La differenza tra l'orizzonte di un oggetto dotato di aura e quello di un ente finzionale assente può essere afferrata considerando il fatto che, fino a quando il centro di quest'ultimo orizzonte rimane *vuoto*, il soggetto conferisce uno sguardo a ogni cosa, e un'aura diffusa si deposita su tutto ciò da cui egli è circondato: ci torneremo.

Passiamo ora dalla *Casa disabitata* a un racconto di Villiers de l'Isle-Adam del 1874: *Véra*. Il conte d'Athol ha perso la propria

¹⁰ J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, *Fantasma originario, fantasma des origines, origine du fantasma*, in «Les Temps Modernes», XIX, 215, aprile 1964, p. 1868. [«sequenza d'immagini»]

amatissima consorte, spentasi improvvisamente nel fiore degli anni. Egli non ammette che la giovane sia scomparsa, e vive nella più completa «incoscienza» («inconscience») della dipartita di lei¹¹. In virtù di tale incoscienza, nella stanza dove il Conte trascorre in solitudine le proprie giornate, e che è ingombra degli oggetti appartenuti a sua moglie, iniziano a prodursi «des phénomènes singuliers»¹². Fenomeni del cui statuto ontologico non si può giudicare, perché lo spazio dove essi avvengono, scrive Villiers, è uno spazio «devenu indéfinible», dove «l'imaginaire et le réel *sont* identiques»¹³. La notte del primo anniversario della morte di Véra, la stanza «semble joyeuse et pleine de vie, d'une façon plus intense que d'habitude»:

Ce soir-là [...] on eût dit que, du fond des ténèbres, la comtesse Véra s'efforçait adorablement de revenir dans cette chambre embaumée d'elle! [...] Elle y était *nécessitée*. [...] Le son passé des mélodies, les paroles énivrées 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 par les choses elles-mêmes, tout l'appellait 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

¹¹ AU. DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Véra*, in ID., *Contes cruels*, Paris, Calmann Lévy, 1893⁶, p. 21.

¹² *Ibidem*. [«fenomeni singolari»]

¹³ *Ibidem*. [«diventato indefinibile»; «immaginario e reale sono identici»]

en était aussi tranquillement certain que de sa propre existence, et toutes les choses, autour de lui, étaient saturées de cette conviction¹⁴.

Subito dopo il conte 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, dice Villiers, «venait de se dissoudre d'un seul coup»¹⁵. Dunque non si trattava che di questo? di un sogno? Niente affatto, perché il protagonista vede cadere dal letto qualcosa di brillante: è la chiave della tomba di famiglia, la stessa chiave che egli aveva gettato nel sepolcro, attraverso un trilobo sormontante la porta serrata di esso. L'«oggetto mediatore» testimonia la realtà dello spettro e afferma che le sensazioni del Conte non erano per nulla abbagli di un marito affranto. In *Véra*, più che un ente finzionale determinato, il *revenant* è una *Stimmung*, uno stato d'animo e un ambiente a un tempo. Prima di vedere il fantasma della donna, il protagonista sente di essere in una «scena» trasformata dalla prossimità della manifestazione; una

¹⁴ Ivi, pp. 24-25. [«sembra gioiosa e piena di vita, in modo più intenso del solito»; «Quella sera si sarebbe detto che, dal fondo delle tenebre, la contessa Vera si sforzasse adorabilmente di ritornare in quella stanza odorosa di lei! Ella vi era *necessitata*. Il suono passato delle melodie, delle 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 dalle cose stesse, tutto la chiamava là, l'attirava là da così tanto, e così insensibilmente, che, guarita infine dalla dormiente Morte, non mancava altri che *Lei!* Il conte aveva scavato nell'aria la forma del proprio amore, e bisognava davvero 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, ch'*Ella 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»]

¹⁵ Ivi, p. 25. [«all'improvviso si era dissolto del tutto»]

manifestazione che altrove – in parte lo si è visto quando si è parlato di *The Beast in the Jungle* e di *Uno, nessuno e centomila* – può anche non verificarsi.

Forse è stato Ernst Bloch il primo a suggerire di considerare lo spettro come una *Stimmung*, una «disposizione emotiva» profondamente innervata in un dato *milieu*¹⁶. Per il filosofo, se le apparizioni si sono fatte rare ai suoi tempi, è soprattutto a causa del fatto che in Occidente le condizioni materiali dell'abitare sono molto cambiate rispetto all'Ottocento. Bloch afferma che rispetto allo «stato d'animo “spettri”, un singolo mutamento della 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»:

Oggi non sa più nessuno quanto sia oscura la notte, se non nel bosco, e anche lì manca ormai la solitudine che in epoche precedenti si estendeva per miglia e miglia. Dove trovare un fuoco fatuo accanto ai fari abbaglianti dell'auto che percorre la strada di campagna? Cos'è mai l'orologio dei morti sulla trave, non appena il contadino sintonizza la sua radio su Londra? Da quando sono spariti i velieri, il coboldo la cui comparsa annunciava il naufragio è un senzatetto; immaginare un coboldo dietro una cucina a gas o il riscaldamento non è perturbante, è ridicolo e disgustoso¹⁷.

¹⁶ Il sintagma «disposizione emotiva» è stato usato da Pietro Chiodi per tradurre *Stimmung*, o meglio la pronuncia heideggeriana di tale termine (cfr. M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit.). Tale traduzione ricalca quella del medesimo HEIDEGGER, il quale in *Che cos'è la filosofia?* (cit., pp. 37 sgg.) ha scritto che *Stimmung* corrisponde al francese *disposition*.

¹⁷ E. BLOCH, *Tecnica e apparizioni spettrali*, in ID., *Volti di Giano*, Genova, Marietti, 1994, pp. 212, 211. Per una storia delle tecniche d'illuminazione nell'Ottocento cfr. W. SCHIVELBUSCH, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Parma, Pratiche, 1994.

Tali trasformazioni non avrebbero potuto non avere conseguenze sulla letteratura. Facendo parte di un complesso di immagini cronotopiche che col tempo sono divenute antiquate, e rimandando a discorsi (quello superstizioso e quello spiritistico) che sono stati spinti sempre più ai margini del pensiero dominante, lo spettro sembra avere subito la stessa sorte di tali cronotopi e di tali discorsi. Beninteso, stiamo facendo astrazione della cosiddetta paraletteratura, la quale solleverebbe tutta una serie di problemi (teorico-critici, sociologici ecc.) che non possono essere affrontati in questa sede. Se si eccettua la narrativa di lingua inglese, dove la tradizione della *ghost story* è a tutt'oggi viva e, specialmente nella prima metà del secolo scorso, è stata molto frequentata – da Montague Rhodes James a Blackwood a Machen –, nel Novecento le attualizzazioni del tema del fantasma sembrano essere diventate più sporadiche rispetto al passato¹⁸. La generalizzazione è un po' indebita, e in realtà essa è valida solo per un *corpus* di testi alquanto ridotto; ovverossia per quel *corpus* che la critica, frequentandolo con continuità, ha reso canonico.

¹⁸ C. FRUTTERO ha scritto giustamente che nel Novecento, e specialmente «dopo due guerre mondiali», l'impatto sul pubblico e la funzione sociale del soprannaturale sono molto cambiati: «Non crediamo che il pubblico di una moderna sala cinematografica contempli le peripezie di licantropi e vampiri con la stessa morbosa partecipazione con cui nell'Ottocento si gustavano, presumibilmente, le putrescenti elucubrazioni dei best-sellers contemporanei; né ci pare che il brivido di cui si diletta, fra due tram, lo spettatore o il lettore d'oggi, coinvolga la sua intera personalità, susciti in lui torbide e nefande disposizioni» (*Prefazione*, in ID., F. LUCENTINI, *Storie di fantasmi. Antologia di racconti anglosassoni del soprannaturale*, Torino, Einaudi, 1960, p. VII). Il «fascino del terrore» si sarebbe già «annacquato e imborghesito» alla fine del XIX secolo, ma sarebbe stata la scoperta dell'atomica a fare dell'arte che ne sfrutta le seduzioni un mero intrattenimento, capace solo di distrarre i «cittadini dal pensiero fisso della catastrofe collettiva» (*ibidem*).

Ebbene, all'interno di tale canone lo spettro (in quanto ente finzionale) sembra essere a mano a mano scomparso dalla superficie immaginativa del testo, essendo stato avvolto da un alone di reticenze sempre più fitto. Spesso l'impressione che uno spazio sia "altro", o il senso d'attesa che un tempo precedeva le apparizioni, viene suscitata dalla prossimità di un *eventum* di natura imprecisata e indefinibile. Altrove, invece, ciò di cui era avvertita la presenza, e che nondimeno rimaneva del tutto o in parte invisibile, si rivela essere un ente finzionale o un personaggio che, apparendo compiutamente nell'orizzonte del mondo, non rinvia affatto all'esistenza della soprannatura; o perlomeno non vi rinvia *direttamente*, per mezzo del proprio apparire¹⁹. In entrambi i casi, nel Novecento la mancata attualizzazione dell'immagine del *revenant* non è avvenuta senza che alcuni aspetti della *Stimmung* di cui parlavamo abbiano continuato a sopravvivere in mancanza del proprio nucleo strutturante.

Francesco Orlando ha segnalato che già in certe opere gotiche, e in particolare in *The Mysteries of Udolpho* (1794), lo spettro è stato quasi completamente sostituito da una mera attesa di esso, dalla rappresentazione di luoghi vasti e vuoti, «senz'altra consistenza di immagini»²⁰. Tuttavia, è di certo a partire dalla fine dell'Ottocento che il fantasma – sia in quanto ente finzionale localizzato nello spazio sia in quanto tema letterario – perde terreno e viene sempre più frequentemente rimpiazzato da un'aura diffusa, dall'attesa di una manifestazione che non ha luogo. «Nel primo grande periodo

¹⁹ In fondo, è un po' quello che accade nella *Casa disabitata*, che può essere considerato l'archetipo dei racconti in cui l'assente di cui si avverte la presenza non è un fantasma, ma una persona in carne e ossa.

²⁰ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 175.

dell'egemonia borghese», ha scritto Fredric Jameson, «la reinvenzione del *romance* trova la sua strategia nella sostituzione di nuove positività (teologia, psicologia, la metafora teatrale) al precedente contenuto magico»:

Quando, alla fine dell'Ottocento, la ricerca di equivalenti secolari sembra esaurita, le tipiche vie tortuose del modernismo nascente, da Kafka a Cortázar, circoscrivono il luogo del fantastico come un'assenza determinata, marcata, nel cuore del mondo secolare. [...] Così le grandi espressioni del fantastico moderno, le ultime manifestazioni riconoscibili del *romance* come modo, attingono la loro forza magica da una fedeltà, scevra di sentimentalismi, a quelle radure d'ora in poi abbandonate, attraverso le quali un tempo passarono il mondo superiore e il mondo inferiore²¹.

Già nell'ultima parte del XIX secolo, le «radure [...] abbandonate» novecentesche cominciano a far mostra di sé. Infatti alcuni testi fantastici di quegli anni hanno attualizzato *assenze* sempre più prolungate, attese di *eventa* che tardano a rivelarsi. A titolo d'esempio, prendiamo un momento in esame la seconda versione dell'*Horla* (1887). Anzitutto va detto che si tratta di un racconto molto complesso e di difficile classificazione, perché in esso diverse *Gestalten* sembrano essere riconoscibili con la medesima nettezza: il racconto filosofico e quello psicologico, il fantastico e la fantascienza (il protagonista suppone che sulla Terra sia comparso un essere, più evoluto dell'uomo, che è destinato a dominarlo).

Sebbene tutte le informazioni delle quali il lettore può disporre provengano da una prospettiva intradiegetica e isolata, al termine del racconto è difficile credere che il protagonista sia pazzo, e che l'*Horla*

²¹ F. JAMESON, *op. cit.*, pp. 163, 165.

da cui egli è convinto di essere perseguitato non sia reale. Tuttavia, Maupassant ha costruito la narrazione in modo tale che l'esistenza dell'essere invisibile, e dell'«Invisibile» in generale²², rimane dubbia per buona parte della lettura; e riscrivendo il testo – la prima versione del quale fu pubblicata il 26 ottobre 1886 su «Gil Blas» – ha di molto acuito e prolungato una simile incertezza ontologica.

L'Horla si manifesta inizialmente solo attraverso tracce e indizi; o per meglio dire attraverso *sintomi*, proprio come farebbe una malattia o un disturbo mentale (non è il caso di ricordare le ben note vicende personali di Maupassant). Esso è descritto come una sensazione di

²² Nel testo si leggono passi di questo tenore: «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!» (G. DE MAUPASSANT, *Le Horla*, in ID., *Contes cruels et fantastiques*, cit., p. 601.) [«Com'è profondo, questo mistero dell'Invisibile! Non possiamo sondarlo con i nostri miserabili sensi, con i nostri occhi che non sanno accorgersi né del troppo piccolo, né del troppo grande, né del troppo lontano, né degli abitanti di una stella, né degli abitanti di una goccia d'acqua... Ah! se avessimo altri organi che compissero in nostro favore altri miracoli, quante cose potremmo ancora scoprire attorno a noi!»] Affermazioni che fanno un po' pensare, oltre che al *Saggio sulla visione degli spiriti e su ciò che vi è connesso* di Schopenhauer, alla posizione di Bergson rispetto al problema scientifico sollevato dalle ricerche sui fenomeni occulti a lui contemporanee. Infatti il filosofo, il quale non nega l'esistenza di tali fenomeni, fonda la propria 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 il filosofo, «che noi percepiamo virtualmente molte più cose di quante non ne percepiamo in atto, e che, di nuovo, 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» (H. BERGSON, *Conferenza sui fantasmi*, Roma-Napoli, Theoria, 1987, p. 43).

malessere psico-fisico, un presentimento di pazzia e di morte, un'angoscia che non ha oggetto. Il protagonista soffre di cambi d'umore, d'improvvisi malinconie, ha il sonno agitato e po' di febbre; una febbre che però va aggravandosi e diventa un atroce «*énervement fiévreux, qui rend son âme aussi souffrante que son corps*»²³.

Nell'ipotetico diario di cui si compone il racconto, il narratore scrive di essere colto, specie prima di andare a dormire, da un'«inquietudine incomprendibile» («une inquiétude incompréhensible»²⁴) che lo mette in allarme e in ascolto del silenzio, lo fa guardare sotto il letto, gli fa aprire gli armadi della propria camera. Egli ha la «sensation affreuse d'un danger menaçant, cette appréhension d'un malheur qui vient ou de la mort qui approche»²⁵. Insomma, egli *attende* che qualcosa accada, avverte di fianco a sé una presenza, là dove sembra non esserci altro che il vuoto e il pericolo della follia:

J'allai faire un tour dans la forêt de Roumare. [...] 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

²³ G. DE MAUPASSANT, *Le Horla*, cit., p. 601.

²⁴ Ivi, p. 602.

²⁵ Ivi, p. 601.

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 idée²⁶!

Non è difficile trovare brani simili in altri testi di Maupassant. Si pensi a *Sur l'eau* (1876) o alla *Nuit* (1887), dove il vuoto all'improvviso cambia volto e viene percepito come un'entità positiva e minacciosa; ovvero, per dirla con Arnheim, come «pregnante di eventi pronti ad esplodere». Soprattutto il secondo di questi racconti – così come l'episodio della passeggiata nella foresta di Roumare che abbiamo appena riportato – già fa pensare a certe scene del grande incompiuto hofmannsthaliano *Andrea o I ricongiunti* (pubblicato postumo nel 1930); scene in cui il protagonista si aggira per le calli di una Venezia desolata, venendo in contatto con presenze la cui natura è indecidibile²⁷.

²⁶ Ivi, pp. 603-604. [«Andai a fare un giro nella foresta di Roumare. Presi una grande via di caccia, poi girai verso La Bouille, per un sentiero stretto, tra due eserciti di alberi smisuratamente alti che mettevano un tetto verde, spesso, quasi nero, tra il cielo e me. Un brivido mi colse d'improvviso, non un brivido di freddo, ma uno strano brivido d'angoscia. Affrettai il passo, inquieto per essere solo in quel bosco, impaurito senza ragione, stupidamente, a causa della profonda solitudine. Di colpo, mi sembrò che ero seguito, che mi si tallonava, da vicinissimo, fin quasi a toccarmi. Mi voltai bruscamente. Ero solo. Non vidi dietro di me che il viale dritto e largo, vuoto, alto, tremendamente vuoto; e anche dall'altra parte esso si stendeva a perdita d'occhio, uguale, spaventoso. Chiusi gli occhi. Perché? E mi misi a girare su un piede, molto veloce, come una trottola. Stavo per cadere; riapersi 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!»]

²⁷ Tali presenze sono quelle di due strane donne (o forse è una soltanto?) che sembrano comparse dal nulla. A loro riguardo il romanzo – o meglio quanto del romanzo ci è pervenuto: forse Hofmannsthal contava di risolvere l'ambiguità della scena in un secondo momento – a loro riguardo, dicevamo, il romanzo è estremamente oscuro: non si capisce in

Come detto, avanzando nella lettura dell'*Horla* il vuoto svanisce; anche perché il protagonista si convince sempre più che esso non è tale, che la propria malattia e le proprie paure sono provocate da una sorta di vampiro; un vampiro invisibile, sì, ma comunque dotato di corpo. Il narratore arriva persino a “vederlo”, a descriverne la consistenza, a concepire e tentare di ucciderlo. Tuttavia la sua consapevolezza matura a poco a poco, e il mondo finzionale oscilla lungamente tra diverse modalità d'esistenza, che collidono e si negano vicendevolmente. Dimodoché, se al termine del racconto non fossimo persuasi della realtà fisica dell'*Horla*, saremmo costretti a giudicare pazzo il personaggio che ne fa esperienza.

È ciò che Edmund Wilson ha creduto della giovane istitutrice di *The Turn of the Screw* (1898), la quale recatasi a Bly, nell'Essex, per prendersi cura dei piccoli Flora e Miles, comincia a vedere i fantasmi di Peter Quint e della signorina Jessel, ossia del domestico personale dello zio dei bambini e di colei che la precedeva nell'incarico d'insegnante. «Si noti», scrive lo Wilson, «che non c'è mai alcuna ragione per supporre che altri, eccetto l'istitutrice, veda i fantasmi»²⁸. Da ciò lo studioso è indotto a credere che tali visioni non siano affatto

che misura la stranezza dell'incontro sia reale e in che misura sia frutto dell'immaginazione di Andrea, turbato e smarrito in luoghi che non conosce; né si capisce se quelle donne siano persone in carne e ossa oppure creature soprannaturali. La loro immagine rimane sospesa e, in quanto enti finzionali, esse allungano un'ombra di incertezza su tutto l'orizzonte immaginativo che concretano (cfr. H. VON HOFMANNSTHAL, *Andrea o I ricongiunti*, Milano, Adelphi, 2008¹⁰, pp. 69 sgg.).

²⁸ E. WILSON, *L'ambiguità di Henry James*, in ID., *Il pensiero multiplo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 103.

veraci, ma siano allucinazioni di una ragazza nevrotica, incapace «di riconoscere i propri naturali impulsi sessuali»²⁹.

Non nascondiamo che la tesi dello studioso ci sembra avventata. È vero che gli spiriti non appaiono in nessun caso all'interno di un orizzonte immaginativo socializzato, e che quindi qualche motivo di dubbio sulla loro effettiva esistenza non manca. Ma se è altrettanto vero, come scrive il critico, che ogni pagina del *Giro di Vite* «si può interpretare, imparzialmente, in due sensi diversi»³⁰, non si vede perché tale ambiguità debba essere risolta in un modo o nell'altro. Il ragionamento dello Wilson è sottile, ma forse lo è troppo: egli sembra eccedere nell'interpretazione e mettere in pratica una strategia ermeneutica che abbiamo chiamato *riduzionistica*³¹.

Non c'è bisogno di tirare in ballo i taccuini di James, come fa lo studioso, per convincersi del fatto che *Il giro di vite* è una «storia di fantasmi vera e propria»³²; se si nutrissero dubbi a questo riguardo,

²⁹ Ivi, p. 108.

³⁰ Ivi, p. 107.

³¹ Cfr. *supra*, cap. 1, § 1. Il medesimo Wilson, in un poscritto del 1948 (*L'ambiguità di Henry James* è del '24), scrive di aver forzato la mano nell'interpretare un episodio, anzi l'«unica circostanza» (ivi, p. 103), che avrebbe fatto crollare la sua ipotesi: l'istitutrice descrive alla governante, la signora Grose, l'aspetto dell'uomo che le è apparso; e quest'ultima identifica senza tentennamenti tale uomo con Peter Quint, che la prima non ha mai veduto. Nel 1924 il critico aveva tirato in ballo l'«immaginazione inconscia» della ragazza: costei, non riuscendo a confessarsi che desidera sessualmente il proprio padrone (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» (p. 104). Un tentativo d'interpretazione davvero sorprendente, nella misura in cui non spiega per nulla come la giovane avrebbe potuto descrivere nei minimi particolari una persona che non ha mai incontrato.

³² Ivi, p. 137.

perché vengano completamente fugati è sufficiente leggere la prefazione che James ha redatto per il dodicesimo volume dell'edizione newyorkese dei suoi romanzi e racconti (1908). L'autore dice chiaramente di aver voluto scrivere una *ghost story*, e non pare che l'evidenza delle sue affermazioni possa essere offuscata da una breve frase, che compare in tale scritto, e che per lo Wilson non è spiegabile «senza ricorrere all'ipotesi delle allucinazioni»³³.

Una volta di più lo studioso sembra *desumere troppo* dalla lettera del testo; e se egli fosse nel giusto, dovremmo immaginare un James che si diverte a nascondere in un'oscura allusione un'idea da cui avrebbe cercato a bella posta di distogliere il lettore per pagine e pagine. Cosa che potrebbe anche essere plausibile, a patto però che ci fossero elementi sufficienti a suffragio dell'ipotesi wilsoniana; elementi che invece non pare ci siano. Infatti James nella frase incriminata non parla affatto dei convincimenti o delle impressioni dell'istitutrice riguardo ai fantasmi; egli scrive bensì che sono le «spiegazioni» di costei («her explanations») a non essere affatto cristalline³⁴. E ciò è perfettamente in accordo con la tipologia di oscurità e di *blanks* (Iser) di *The Turn of the Screw*; oscurità che concernono meno il piano immaginativo e più quello di una *fabula* la cui ricostruzione è impossibile (quali sono le vicende di Quint e della signorina Jessel? Che cosa hanno fatto costoro con i ragazzi? Per quale ragione la signora Grose dice che in vita essi erano malvagi? ecc.).

³³ Ivi, p. 107.

³⁴ H. JAMES, *Preface to The Aspern Papers*, in ID., *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, New York-London, Ch. Scribner's Sons, 1934, p. 173.

James ha affermato che le incertezze che ha voluto attualizzare sono proprio di questa natura: componendo il romanzo breve, 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 «*adombrato*» («*adumbrated*»), rimanesse vago e indeterminato³⁵. 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: «*Make him think the evil*», si è detto James, «*make him think it for himself, and you are released from weak specifications*»³⁶. Quel che ora importa mettere a fuoco sono le formule retoriche attraverso cui l'autore ha raccontato le apparizioni. Egli non ha solo insistito sul mutamento della spaziotemporalità in cui esse avvengono³⁷, ma ha anche dato forma a scene

³⁵ Ivi, p. 176.

³⁶ *Ibidem*. [«Fagli *pensare* il male, faglielo pensare da sé, e tu sei sollevato dal fornire deboli spiegazioni»]

³⁷ Si legga ad esempio il passo seguente: «il posto, in maniera davvero singolare [in the strangest way of the world], era diventato all'istante per il solo fatto di quell'apparizione, perfettamente desolato. [...] Era come se nell'istante in cui mi rendevo conto di quel che vedevo, tutta la scena fosse stata toccata dalla morte [all the rest of the scene had been stricken with death]. [...] Il grande problema (o almeno uno dei più grandi) che sorge in simili casi, è certamente quello di stabilire in seguito la loro durata» (H. JAMES, *Il giro di vite*, in ID., *Racconti di fantasmi*, Torino, Einaudi, 1992², p. 368). Anche se non possiamo soffermarci su questo aspetto, va notato almeno di passaggio che Peter Quint e Miss Jessel si mostrano sempre in *posizioni liminari*: essi «si fanno vedere solo attraverso le cose, per così dire, o al di là di esse [They're seen only across, as it were, and beyond: nell'originale la parola "cose" non compare]... in strani luoghi e in punti elevati, sulla cima delle torri, sui tetti delle case, fuori dalle finestre, sulla sponda opposta degli stagni» (p. 405).

fantasmatiche in cui l'istitutrice ha l'impressione che debba accadere qualcosa che invece non accade:

Molte volte, girando un angolo mi ero aspettata di imbattermi in Quint, e più d'una situazione mi era sembrata favorevole, tanto era sinistra, all'apparizione della signorina Jessel. [...] Lo stato del tempo, le sfumature dei rumori e del silenzio, l'indicibile sensazione di essere giunta al momento giusto [unspeakable impressions of the KIND of ministering moment], mi riportavano alla memoria, abbastanza a lungo perché potessi afferrarla, l'atmosfera di quella sera di giugno trascorsa all'aperto, quando vidi Quint per la prima volta [...]. Riconoscevo i segni, i portentosi presagi... riconoscevo il momento, il luogo. Ma tutto restava incompleto e vuoto [unaccompanied and empty] [...] ³⁸.

È un episodio significativo, che prefigura le assenze dell'*Angolo prediletto* e della *Belva nella giungla* alle quali abbiamo accennato; solo che, differentemente da quanto avviene in tali racconti, se l'istitutrice sente che una manifestazione è vicina, è perché *qualcosa* è già successo: un mutamento che è stato simile, scrive James, a quel «balzo di una belva» che John Marcher aspetterà invano ³⁹. Non torneremo su *The Beast in the Jungle*, se non per rilevare il fatto che qui l'attesa dell'*eventum*, sebbene nulla faccia pensare che sia uno spettro a dover apparire, è descritta attraverso l'uso di formule narrative che James aveva già adoperato in *The Turn of the Screw* e altrove. Neppure parleremo di *The Jolly Corner*, dove Spencer Brydon si aggira per una casa deserta, in preda all'angosciante sensazione che

³⁸ Ivi, p. 408.

³⁹ Ivi, p. 366. Anche il doppio di Spencer Brydon è paragonato a una «belva della foresta», e il protagonista, aggirandosi per la casa deserta, sente la «suprema tensione che solo la caccia grossa riesce a procurare» (ID., *L'angolo prediletto*, ivi, p. 609).

oltre a se stesso qualcun altro sia presente nella dimora, un doppio che infine emerge dall'ombra. Non ne parleremo anche perché nell'*Angolo prediletto* la spettralità degli ambienti – la quale resta a lungo *sospesa* e che al termine della lettura sembra non essere stata una semplice «vibrazione psicologica» – è descritta con tale ampiezza, che sarebbe difficile rinunciare a questo o quel brano. E poi non pare si debba insistere ulteriormente sul fatto che alcune strutture immaginative, che già compaiono in una *ghost story* come il *Giro di vite*, sopravvivono in narrazioni posteriori, dove l'*eventum* o tarda a manifestarsi o non si manifesta affatto.

Più in generale, la storia del fantastico può essere interpretata anche come la storia della progressiva scomparsa delle rivelazioni del soprannaturale in seno all'orizzonte della natura oggettiva⁴⁰. Si è visto come in alcune opere compaiano enti fantasmatici dei quali è difficile dire a quale livello ontologico appartengano, e sulla base dei quali, almeno per una fase della lettura, non si può costruire uno «spazio geografico» coerente. Ma per esprimerci con maggiore proprietà, più che di enti dovremmo parlare di *scene*, dell'aura diffusa che si riversa sugli oggetti tra i quali l'apparizione sta per verificarsi; scene in cui

⁴⁰ Vero è che se il fantastico sembra avere preannunciato le assenze novecentesche, è perché alla luce di alcune opere che attualizzano tali assenze, e che fanno un uso più o meno intenso di formule retoriche provenienti da quel genere narrativo – si pensi a Julien Gracq o al Capote di *Other Voices, Other Rooms* (1948) –, proiettiamo sul passato un potere d'anticipazione che esso non ha. E dunque il fatto che il fantastico possa essere interpretato nel modo suddetto, selezionando alcuni fatti ed escludendone altri, è in fondo una specie di anacronismo; un anacronismo di cui tuttavia pare impossibile liberarsi, e che dobbiamo accontentarci, una volta di più, di avere denunciato.

oggettivo e soggettivo, agli occhi del lettore, sono spesso embricati in modo inscindibile.

Le metafore spazio-temporali e di relazione attraverso le quali il fantastico ottocentesco ha descritto l'emergere del «*dorso delle cose*» ci sono note. Alcune di esse ricorrono anche nelle modalizzazioni testuali delle scene fantasmatiche; e d'altra parte non potrebbe essere altrimenti, perché la somiglianza tra aura e spettralità è talmente esplicita che sarebbe difficile travisarla. Se non che in tali *scene* la «retorica dell'indicibile» viene adoperata molto più massicciamente, e il ricorso alla notazione olfattiva o sonora – com'è ovvio – è quasi una costante: spessissimo è un rumore, un profumo a scatenare lo «stato d'animo “spettri”», a far sì che le cose sembrino d'improvviso appartenere a uno spazio “altro”. Inoltre, dispiegandosi a partire da un vuoto totale o parziale, duraturo o momentaneo, le scene fantasmatiche sono contrassegnate dal fatto che il soggetto percipiente *attende* la manifestazione di *un* oggetto: egli ha la sensazione che l'orizzonte immaginativo in cui si trova sia incompleto, che in esso qualcosa manchi. Perciò la descrizione diventa minuziosa, lo sguardo del soggetto erra in ogni dove, in cerca di quell'oggetto invisibile che è all'origine delle sue sensazioni, e che conferisce un nuovo aspetto alle cose da cui egli è circondato.

Tale oggetto invisibile, come in parte si è visto e come vedremo meglio più avanti, può anche non essere un fantasma, ossia una manifestazione che rimanda all'esistenza della sopranatura. Ad esempio – anche questo lo abbiamo anticipato (cap. 2, § 2) –, in certi casi ci si trova di fronte al paradosso di entità, dotate di un'estensione cronotopica, che la *fiction* non può non indurre a figurarsi come

immagini, e che però sono in parte o completamente aniconiche. Entità che aprono un vuoto nell'orizzonte del mondo rappresentato, in quanto il loro corrispondente testuale è un significante (o un complesso di significanti) che, pur comparso in opere di narrazione, *sul piano immaginativo non ha alcun referente visibile*; o che comunque ha un referente la cui visibilità è incompleta. Non è necessario dire che tali immagini, rimanendo sospese tra verbale e non-verbale, manifestano una verticalità paradigmatica che non è risolvibile sul solo piano del soprannaturale, quand'anche il soprannaturale venisse esplicitamente evocato.

2. Nella letteratura italiana della seconda metà dell'Ottocento, le storie di fantasmi non mancano: dalla *Canzone di Weber* di Luigi Gualdo (1868) a *Un osso di morto* di Tarchetti (1869), dalle *Storie del castello di Trezza* di Verga (1875) all'*Invitata* di Remigio Zena (1895; ma pubblicato postumo nel 1930). In realtà nel racconto di Gualdo un vero e proprio spettro non figura: sono una musica e un canto a provenire, forse, dall'aldilà. Tale canto sarebbe intonato dallo spirito di Ida, una ragazza morta di dolore a causa di un matrimonio combinato che non le ha permesso di unirsi con il suo diletto. Il padre della giovane, il quale ha indotto e quasi costretto la figlia alle nozze, è in parte colpevole della dipartita di lei; una dipartita che non riesce ad accettare e che lo tortura. Egli comincia a temere il soprannaturale; la possibilità che Ida ritorni lo tiene in continua apprensione; e un giorno, sentendola suonare e cantare in una stanza dove non c'è nessuno oltre a sé stesso, stramazza al suolo per il terrore. Il «presentimento» di costui, si legge nelle righe che precedono il racconto della sua morte, «si avverava: egli non temeva più le

apparizioni ma sapeva che qualcosa lo attendeva. Ora sentiva un'orribile paura, e non vedeva fantasmi»⁴¹.

Se nella *Canzone di Weber* lo spettro non appare, nell'*Invitata* e in *Un osso di morto* la manifestazione della soprannatura non solo è (data come) reale, ma è anche pienamente visibile – quantunque Tarchetti, sulla scia del Gautier di *Le Pied de momie*, faccia in modo che la geografia del mondo rimanga sospesa fino all'ultimo. Ancora diverso è il caso di Verga, il quale relega il soprannaturale nella dimensione del tramandato, del leggendario; e poiché è indubbio che c'è discontinuità tra racconto di secondo grado e cornice, l'*eventum* non contamina l'orizzonte del reale.

Prima di passare ad altro, è interessante soffermarsi un momento su un *Osso di morto*, e in particolare sul momento precedente la comparsa dello spirito di Pietro Mariani, che si presenta a casa del narratore per riavere la propria rotula. È interessante perché Tarchetti rende estremamente tangibile (forse troppo) l'atmosfera in cui l'apparizione ha luogo; e perché la prossimità tra le figurazioni degli oggetti non-oggetti e quelle delle scene fantasmatiche risalta con grande nettezza. 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 avviluppavano 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

⁴¹ L. GUALDO, *La canzone di Weber*, in ID., *Romanzi e novelle*, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 148-149.

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 aspettato⁴².

Si notino la paralisi del soggetto, l'insistenza sui sensi dell'olfatto e dell'udito, e soprattutto il fatto che qui la *cosa* che attira irresistibilmente a sé, pur essendo momentaneamente al centro dell'orizzonte umano del personaggio, non è affatto il nucleo strutturante della *scena*; un nucleo che invece è senz'altro lo spirito di Pietro Mariani. Anche altrove accade lo stesso: in un certo senso è come se la spettralità, prima che l'ente finzionale atteso si manifesti, venisse captata da uno o più oggetti che non l'hanno originata, e che dunque sono in varia misura *periferici*.

Anche quello che è probabilmente il miglior racconto fantastico dell'Ottocento italiano, ovvero *Il pugno chiuso* di Arrigo Boito (1870), è costruito attorno a un oggetto fantasmatico: un fiorino che l'usuraio Levy avrebbe avuto in sogno dal *revenant* di un giovane che gli doveva del denaro. Nel sogno l'usuraio prende in mano la moneta, e al risveglio la stessa mano è chiusa irrimediabilmente. Pur di aprirla

⁴² I.U. TARCHETTI, *Un osso di morto*, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 69-70.

egli prova di tutto, e infine se la fa esplodere trovando la morte. Paw, un tale che ha assistito al suicidio di Levy, dice di aver sentito, in quell'occasione, un «suono metallico scorrere sul suolo» e sostiene di aver raccolto «nel buio» una moneta, che ha serrato anche la sua mano⁴³. Ma quando nel finale l'arto di Paw viene aperto con la forza, il fiorino non c'è. Non solo esso oscilla tra reale e immaginario fino al termine della lettura, ma oscilla anche tra immaginativo e verbale, giacché può venire interpretato come il correlato allegorico della monomania; oppure, come abbiamo sostenuto altrove, dell'*invisibile* in generale⁴⁴.

In tutti i testi italiani finora elencati, per dirla con de Certeau, l'*eventum* reale o presunto «renvoie à une histoire»⁴⁵; ovvero rinvia a un già detto, a un discorso letterario ed extra-letterario preesistente alla manifestazione, nel solco del quale essa s'inserisce. Infatti il soprannaturale, a cui tali testi fanno riferimento, non è un livello ontologico privo di determinazioni secondarie; esso non si definisce, come il non-naturale, solo in opposizione a ciò che in una data geografia è ritenuto possibile. Il soprannaturale è invece un livello ontologico *codificato*, un sapere di lunga durata, e rimanda a una concezione del mondo che ancora oggi non è del tutto sconfitta. Altrimenti detto, esso è solo una delle classi degli eventi che non possono comparire, a rischio di distruggerla, in seno alla natura oggettiva; classi che sono potenzialmente infinite.

⁴³ A. BOITO, *Il pugno chiuso*, Palermo, Sellerio, 1981, p. 38.

⁴⁴ Il riferimento va al nostro *L'immagine del «fiorino rosso» e i limiti del visibile in una novella di Arrigo Boito*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 81, ottobre 2010, pp. 199-213.

⁴⁵ M. DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 332. [«rinvia a una storia»]

La fortuna delle storie di fantasmi è di certo collegata all'interesse suscitato dalle dottrine spiritiche di Kardec e compagni; e in un secondo momento alla risonanza avuta dagli esperimenti della Society for Psychical Research, che fu fondata nel 1882. Moltissimi scienziati, da William Crookes a Charles Richet (per non fare che i nomi più noti), indagarono i fenomeni occulti con i metodi del positivismo e sembrarono certificare autorevolmente l'esistenza di fatti che superavano la comprensione umana. I più prudenti tra tali scienziati ammettevano che il cervello umano fosse dotato di poteri amplissimi, che l'energia psichica di soggetti fuori dal comune potesse trasmettersi a distanza, assumere forme concrete e tangibili, diventare una forza telecinetica. Sebbene in precedenza avesse negato recisamente che fenomeni siffatti potessero esistere, anche Lombroso condivideva in linea di massima questo modo di vedere, 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*⁴⁶.

Capuana fu un grande appassionato di simili argomenti, ed egli stesso fu estensore di articoli e saggi anche di una certa consistenza, quali *Spiritismo?* (1884) e *Mondo occulto* (1896). Egli avversava in special modo lo scetticismo di scienziati che a suo avviso non erano degni di questo nome, in quanto ricusavano, in ragione di meri pregiudizi, fatti sperimentalmente accertati. 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 di tali materialisti *à tout prix*; un disprezzo di cui è facile avvedersi

⁴⁶ Lo si può leggere in appendice a L. CAPUANA, *Mondo occulto*, Catania, Prisma, 1995.

soprattutto leggendo le opere dove compare l'ottuso Tribulat Bonhomet, che di essi è un'evidente incarnazione.

L'autore del *Marchese di Roccaverdina* crede che il mondo sia misterioso, che il progresso della scienza abbia mostrato quanto è profonda l'ignoranza dell'uomo, e che sia necessario usare grande cautela e grande rigore quando si ha a che fare con fenomeni occulti. Egli non ha dubbi circa la realtà di tali fenomeni, i quali a suo avviso sollevano un problema scientifico che deve essere affrontato:

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'uomo 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 teoriche che intendono di spiegarli, precisamente come è stato praticato per il sonnambulismo. [...] Ci sono fatti spiritici scientificamente accertati, cioè, pei 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 sì⁴⁷.

⁴⁷ Id., *Mondo occulto*, ivi, pp. 167-168.

Capuana è fiducioso: crede che assumendo un atteggiamento scevro da «pregiudizi perfettamente anti-scientifici»⁴⁸, e accettando con umiltà la debolezza dell'intelletto umano, in futuro si possano raggiungere certezze delle quali i suoi tempi sono carenti. Ebbene, rinunciare ai propri convincimenti o «pregiudizi» è proprio quello che Mongeri, uno dei personaggi di *Un vampiro* (1904), non è disposto a fare, nemmeno di fronte a fenomeni di cui ha verificato con i propri occhi la realtà. Al pari di altri racconti fantastici di Capuana, *Un vampiro* è interessante soprattutto 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? Se lo riteniamo un racconto fantastico, non è forse perché scorgiamo, da lettori avvertiti, una postura tipica di quel genere letterario, e soprattutto perché non condividiamo la concezione del mondo sulla quale il suo orizzonte immaginativo è esemplato? Non c'è dubbio che *Un vampiro* tenta di suscitare l'illusione che i fatti raccontati sono avvenuti in *questo* mondo; né si può dubitare del fatto che Capuana conoscesse alla perfezione i procedimenti necessari per invitare il pubblico dell'epoca ad avere fiducia nell'attendibilità referenziale del testo.

Solo che per costui è proprio il mondo-della-vita a essere diverso da come la maggior parte dei suoi contemporanei (per non parlare dei nostri) credeva fosse. Si consideri che al tempo della pubblicazione di *Un vampiro*, se le tecniche letterarie del naturalismo erano ancora efficaci, la febbre dello spiritismo si era di molto attenuata rispetto a

⁴⁸ Ivi, p. 193.

qualche decennio addietro. Ma non si era attenuata per Capuana, il quale per convinzioni e cultura letteraria sembra essere rimasto in tutto e per tutto un uomo dell'Ottocento. Tanto è vero che la struttura del mondo rappresentato di *Un vampiro* ricorda quella di *The Facts in the Case of M. Valdemar*: i due testi inducono chi legge a credere nella loro attendibilità; gli orizzonti immaginativi ai quali essi danno forma si rivelano essere ugualmente unitari e coerenti; e in entrambi i casi l'indubbia realtà dell'*eventum* costringe il lettore ad accettare o rifiutare tali orizzonti nel loro complesso. Con la differenza sostanziale (una tra le tante) che l'illusionismo del racconto di Poe è volto più che altro ad accrescere la forza d'urto della manifestazione; e lo scrittore non sembra voler insinuare, come fa Capuana, il dubbio che il soprannaturale esista nel mondo-della-vita.

Veniamo ai fatti: Lelio Giorgi ha chiesto consiglio a Mongeri, un amico scienziato, perché non sa più cosa fare. Sostiene che lui stesso, la propria 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, un po' come l'Horla, succhia la vita dalla bocca dell'infante, il quale deperisce giorno dopo giorno. Lo spettro-vampiro è trasparente e concreto a un tempo: sposta gli oggetti, si frappone tra i due amanti impedendo loro di abbracciarsi, s'impossessa di Luisa tormentandola. Lo spirito del defunto sostiene di essere morto per mano della donna, la quale lo avrebbe avvelenato al fine di unirsi in matrimonio con colui che ella ha sempre amato, e che in passato i genitori le avevano impedito di sposare.

Buona parte del racconto 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»⁴⁹. 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 moglie⁵⁰. «– 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.

⁴⁹ ID., *Un vampiro*, in ID., *Racconti*, Roma, Salerno Editrice, 1974, t. III, pp. 203-204.

⁵⁰ Ivi, p. 209.

- 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’esso⁵¹.

Le teorie di Mongeri si rivelano errate: egli 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 viene bruciato, come lo scienziato ha suggerito di fare. L’idea di dare fuoco al corpo non è stata concepita da Mongeri: egli ha solo proposto di adottare il tradizionale rimedio contro i vampiri; ovverossia di dare ascolto alle credenze popolari. Credenze che per costui (e per l’autore) sono i «resti, i frammenti della scienza antica, e anche, più probabilmente, di quell’istinto che noi possiamo oggi verificare nelle bestie»⁵². Tuttavia Mongeri 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, nella relazione che ha redatto egli «non ha saputo mostrarsi interamente sincero»:

⁵¹ Ivi, pp. 209-210.

⁵² Ivi, p. 214. Considerazioni del tutto simili compaiono in ID., *Mondo occulto*, cit., p. 167.

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 confermare [...] che anche la intelligenza è affare d'abitudine e che il mutar di parere lo avrebbe seccato⁵³.

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 – paradossalmente non uccide nulla. Egli 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 egli considera in tutto e per tutto un *oggetto fisico*, indagabile come un qualsiasi fenomeno chimico o luminoso. Il che comporta – lo si è accennato sopra – che la “vera realtà” capuaniana non è, come quella di Hoffmann, ignota per essenza; né pesa su di essa alcuna interdizione sacrale; al contrario, per lo scrittore di Mineo 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 positivista può e deve rischiarare. In ciò, fra l'altro, la materialità dello spirito di Capuana è molto diversa da quella della dimensione metafisica di Bontempelli o di Savinio; una materialità, quest'ultima, che può essere intuita dall'artista, non certo studiata dallo scienziato.

⁵³ ID., *Un vampiro*, cit., p. 221.

E poi i testi di tali scrittori sono quasi del tutto svincolati dal codice del soprannaturale, che tutt'al più viene evocato sotto forma di un complesso di metafore che hanno fatto il loro tempo e devono essere rinnovate.

3. Sebbene in testi come *La casa del Granella* (1905) o come *Dal naso al cielo* (1907) non abbia mancato di fare allusione al soprannaturale, allo spiritismo, alla teosofia, Pirandello di un simile rinnovamento è certo uno dei più importanti artefici. Da un lato egli ha sostituito, come direbbe Jameson, il «precedente contenuto magico» con la «metafora teatrale» o metaletteraria; dall'altro, ha attualizzato scene in cui dell'*eventum* rimane solo un'assenza, un vuoto, un'attesa che non porta (quasi) a nulla. Non parleremo della «metafora teatrale», sia per l'ampiezza di un argomento che porterebbe lontano sia perché esso è ben noto, e affrontandolo saremmo costretti a ripetere cose già dette. Per esempio da Giovanni Macchia, il quale ha mostrato quanto la letteratura esoterico-occultistica – e in particolare due opere di Leadbeater, di cui una scritta in collaborazione con Annie Besant – abbia inciso sulla concezione pirandelliana del personaggio⁵⁴; un personaggio che in più luoghi è rappresentato dallo scrittore agrigentino come un essere spettrale, sospeso tra la vita e la morte.

Il critico non ha rilevato il fatto che già per il Capuana di *Spiritismo?* (1884), e di quel testo intitolato *Conclusione* (1901) che figura in coda al *Decameroncino*, lo scrittore è una sorta di *medium*, posseduto dall'ispirazione e ossessionato da esseri immaginari che

⁵⁴ Cfr. G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

durante il periodo creativo si sottraggono al controllo della coscienza e anelano per proprio conto alla forma compiuta che non hanno⁵⁵. Anche un celebre passo dell'introduzione alla *Lettera Scarlatta* – sia detto per inciso – fa pensare a questi aspetti della poetica pirandelliana; e cioè quel brano dove Hawthorne descrive gli eroi del romanzo ancora da comporre come delle «torpide creature» («torpid creatures»), che conservano «all the rigidity of dead corpses» e lo fissano «with a fixed and ghastly grin of contemptuous defiance»⁵⁶.

Fa venire in mente Hawthorne, e specificamente *The Minister's Black Veil*, anche un dramma pirandelliano in cui compare un ente finzionale fantasmatico; o per meglio dire in cui sopravvivono alcuni tratti, non solo immaginativi, che storicamente hanno caratterizzato un simile ente. Stiamo pensando a *Così è (se vi pare)* (1917), dove la signora Ponza, oggetto delle congetture di un paese intero, rimane invisibile fino all'ultima scena, quando compare sul palco «col volto nascosto da un fitto velo nero, impenetrabile»⁵⁷.

In precedenza Laudisi, il portavoce dell'autore, aveva supposto che la donna non esistesse affatto; e aveva potuto supporlo perché lei non

⁵⁵ Il riferimento va a L. CAPUANA, *Spiritismo?*, in ID., *Mondo occulto*, cit., pp. 119 sgg.; ID., *Conclusione*, in ID., *Racconti*, cit., t. II, pp. 320 sgg. Su simili idee capuane cfr. A.M. MANGINI, *op. cit.*, pp. 158 sgg., dove sono presenti molti riferimenti bibliografici, utili per chi volesse approfondire l'argomento. Tra le altre cose lo studioso ritiene, e non è il solo, che in Capuana sia ravvisabile un'«anticipazione di tematiche pirandelliane» (p. 170).

⁵⁶ N. HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit., p. 54. [«tutta la rigidità dei cadaveri»; «con un'immutabile e spaventosa smorfia di sprezzante sfida»]

⁵⁷ L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, in ID., *Maschere nude*, vol. I, Milano, Mondadori, 1997⁴, p. 507. Anche GIOVANNI MACCHIA (*op. cit.*, pp. 199 sgg.) ha parlato dell'«essenza fantomatica» della signora Ponza.

era mai uscita di casa, perché «nessuno l'aveva mai veduta», a eccezione della signora Frola (la madre presunta) e del signor Ponza (il marito)⁵⁸. Costoro però si accusano a vicenda di pazzia, e parlando dell'identità della signora Ponza, la quale è il centro assente attorno al quale ruota la vicenda nel suo insieme, ciascuno dei due smentisce la versione dell'altro⁵⁹. «A rigore di logica», dice Laudisi di fronte al prefetto, ai membri della propria famiglia e a molti altri membri della comunità, «in quella casa non dovrebbe esserci altro che un fantasma»⁶⁰.

Qui la parola fantasma è una semplice metafora: Laudisi non intende dire che la donna è uno spettro vero e proprio, anche se non è lontano dall'instillare nella mente di chi l'ascolta, spettatori compresi, il dubbio che la signora Ponza non esista. Egli vuol dire che costei è un fantasma come lo è ogni persona agli occhi del prossimo, il quale sovrappone al corpo altrui, occultandolo, la propria visione di esso. In questo senso, sebbene la signora Ponza si sveli essere presente, in carne e ossa, nell'orizzonte del reale, in fondo Laudisi ha ragione

⁵⁸ L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, cit., p. 493.

⁵⁹ Il signor Ponza sostiene che la sua prima moglie è defunta, e che la madre di lei, la signora Frola, non ha voluto accettarne la morte. Essendosi egli risposato con tale Giulia, la vecchia suocera avrebbe creduto di riconoscere in costei la propria figlia. Il genero starebbe assecondando per affetto tale incrollabile convinzione, cercando al contempo di ridurre al minimo i contatti tra le due donne, con grande sacrificio per sé e per Giulia, la quale sarebbe costretta a non uscire mai di casa nel timore di incontrare la "pazza". Per parte sua, la signora Frola dice che la propria figlia non è affatto morta, e che è il signor Ponza a credere che lo sia: in seguito a una crisi di nervi, costui non avrebbe più riconosciuto la propria moglie, cosicché «per fargliela riprendere [...] si dovette simulare un secondo matrimonio» (ivi, p. 465).

⁶⁰ Ivi, p. 493.

quando afferma che la donna è uno spettro. Infatti la vera identità di lei – il suo corpo, il suo volto – rimane oscura; un po' come il volto di Hooper e come le ragioni per le quali il Pastore ha indossato il velo nero. «Io sono», dice la donna, «la figlia della signora Frola [...] – e la seconda moglie del signor Ponza – [...] sì; e per me nessuna! nessuna!»⁶¹.

Insomma, per tutta la durata della rappresentazione la signora Ponza è un personaggio che ha qualcosa di fantasmatico, di sfuggente, di misterioso; e anche in seguito alla conclusione del dramma, quando l'esistenza di lei è ormai assodata, non si sa né che aspetto fisico abbia né chi effettivamente sia la donna apparsa sul palcoscenico. Inoltre va notato che a lungo l'ente finzionale è soltanto un elemento dei discorsi pronunciati dagli abitanti del paese, una sequenza di significanti che rimanda a un referente immaginativo che prima è invisibile, e poi è contraddittorio ed enigmatico; un referente che dunque, nella propria *segnicità*, resta sospeso tra sensi discordanti. In altre parole, la tensione scatenata dalla ricerca di senso non viene acquietata dal testo pirandelliano, perché i sememi che designano l'ente finzionale di cui bisogna stabilire la natura non sono isotopici – a meno che non si voglia asserire che nel loro complesso essi *significano che l'ente finzionale al quale si riferiscono non può essere significato*.

Ma facciamo un passo indietro e prendiamo in esame una *ghost story* come *La casa del Granella*. La famiglia Piccirilli si è recata dall'avvocato Zummo, perché il proprietario della casa che credono infestata, e da cui sono fuggiti senza rispettare il contratto di locazione, ha chiesto loro un risarcimento. Zummo inizialmente si

⁶¹ Ivi, p. 509.

prende gioco di loro e di quanto vanno raccontando; racconti nei quali è questione di mobili spostati da mani invisibili e di risate provenienti da armadi vuoti: «← Signori miei», dice l'avvocato, «capirete benissimo che io non posso credere ai vostri spiriti. Allucinazioni... storielle da femminucce» (I, p. 318). E tuttavia, dopo una notte di riflessione, egli accetta l'incarico e si mette a studiare la causa. Ben presto si rende conto che per vincerla deve provare la reale esistenza dei fantasmi, e perciò inizia a documentarsi sullo stato attuale delle ricerche inerenti ai fenomeni occulti. Legge «tutto quanto avevano pubblicato i più illustri e sicuri sperimentatori, dal Crookes al Wagner, all'Aksakof; dal Gibier allo Zoellner al Janet, al de Rochas, al Richet, al Morselli»:

Con suo sommo stupore venne a conoscere che ormai i fenomeni così detti spiritici, per esplicita dichiarazione degli scienziati più scettici e più positivi, erano innegabili. [...] Finché quei fenomeni gli erano stati riferiti da gentuccia come i Piccirilli e i loro vicini, egli, uomo serio, colto, nutrito di scienza positiva, li aveva derisi e senz'altro respinti. [...] Ma ora, ora che li sapeva confortati dall'autorità di scienziati come il Lombroso, come il Richet, ah perdio, la cosa cambiava d'aspetto (I, p. 321)!

Le conoscenze acquisite da Zummo lo sconvolgono tanto che egli trascura il lavoro d'avvocato: la questione dell'immortalità dell'anima, i misteri della vita ultraterrena lo assorbono completamente. Ciò nonostante, per debito di gratitudine nei confronti dei suoi assistiti, che a loro insaputa gli hanno «aperto innanzi allo spirito la via della luce», dopo un certo tempo egli si rimette all'opera e per vederci chiaro organizza «qualche esperimento» nella casa (I, pp. 322, 323). Esperimenti durante i quali, «coi capelli irti sulla fronte, atterrito e

beato», egli assiste in prima persona a quasi tutte le «manifestazioni più stupefacenti registrate e descritte nei libri da lui letti con tanta passione» (I, p. 323). Con altrettanta passione l'avvocato arringa in tribunale, sconvolgendo gli astanti; i giudici però gli danno torto, e Granella può «gongolare di gioja maligna» per la vittoria (I, p. 326).

A questo punto la voce narrante lascia Zummo e i Piccirilli e segue il punto di vista del proprietario. Sebbene costui abbia fatto rimettere a nuovo la propria bella casa, e il prezzo di essa sia estremamente favorevole, nessuno vuole più prenderla in affitto. Ma Granella il suo immobile vuole farlo fruttare, e così, con l'idea di dimostrare che esso non ha nulla che non va, che quelle storie di fantasmi sono fandonie, in tribunale si mette a gridare «a chiunque *voglia* sentirlo» che in quella casa sarebbe andato a dormirci lui stesso (*ibidem*). Vi fa trasportare un letto e poche altre suppellettili e vi si reca nottetempo, non senza sentirsi addosso un leggero turbamento, una «specie di vellicazione irritante allo stomaco» (I, p. 328). Granella è subito suggestionato dalle «molte stanze vuote, silenziose, rintonanti», che deve attraversare prima di raggiungere la camera che si è fatto allestire; e camminando tiene lo sguardo fisso sulla candela, «per non veder l'ombra del proprio corpo mostruosamente ingrandita», che la luce «tremolante» della fiamma proietta sulle pareti e sul pavimento:

Il letto, le seggiole, il cassettone, il lavamano gli parvero come sperduti in quella camera rimessa a nuovo. Posò la candela sul cassettone, vietandosi di allungar lo sguardo all'uscio, oltre al quale le altre camere vuote eran rimaste buje. Il cuore gli batteva forte. Era tutto in un bagno di sudore. Che fare adesso? Prima di tutto chiudere quell'uscio e metterci il paletto. Sì, perché sempre, per abitudine, prima d'andare a letto, egli si chiudeva così, in camera. È vero che, di là, adesso, non c'era nessuno, ma... l'abitudine, ecco! [...] Non

sarebbe stato bene ora aprire un tantino il balcone? Auff! si soffocava dal caldo, là dentro... [...] E nel mentre che la camera prendeva un po' d'aria, egli avrebbe rifatto il letto [...]. Così fece. Ma appena steso il primo lenzuolo su le materasse, gli parve di sentire come un picchio all'uscio. I capelli gli si drizzarono sulla fronte, un brivido gli spaccò le reni, come una rasojata a tradimento. Forse il pomo della lettiera di ferro aveva urtato contro la parete? Attese un po', col cuore in tumulto. Silenzio! Ma gli parve misteriosamente animato, quel silenzio (I, pp. 329-330)...

Granella non si perde d'animo, impugna una delle pistole che a ogni buon conto ha preso con sé, e va a ispezionare la stanza a fianco: non c'è nulla, salvo una scala appoggiata a una parete. Allora egli si tranquillizza e dice a se stesso che deve essere stato proprio il pomo del lettiera, picchiando contro il muro, ad avere prodotto quel rumore. Tuttavia l'uomo è ancora scosso, e per prendere un po' d'aria va a sedersi fuori al balcone:

In quel mentre gli giunse all'orecchio dalla camera uno scricchiolio. Ma riconobbe subito ugualmente che quello scricchiolio era della carta appiccicata di fresco alle pareti, e ci si divertì un mondo! Ah, erano uno spasso gli spiriti, a quella maniera... Se non che, nel voltarsi, così sorridente, a guardar dentro la camera, vide... – non comprese bene che fosse, in prima: balzò in piedi, esterrefatto; s'afferrò, rinculando, alla ringhiera del balcone. Una lingua spropositata, bianca, s'allungava silenziosamente lungo il pavimento, dall'uscio dell'altra camera, rimasto aperto! Maledetto, maledetto, maledetto! Un rotolo di carta da parato, un rotolo di carta da parato che gli operai forse avevano lasciato lì, in capo a quella scala... Ma chi lo aveva fatto precipitare di là e poi scivolare così, svolgendosi, lungo il pavimento di due stanze, imboccando perfettamente l'uscio aperto? Granella non poté più reggere. [...] Prese il cappello, la candela, e scappò via (I, p. 331).

Oltre all'attualizzazione di una topografia immediatamente riconoscibile, sulla quale non è il caso di porre l'accento; oltre alla frequenza dei punti sospensivi, che nascondono paure, sensazioni di disagio, pensieri inconfessabili di Granella; oltre agli improvvisi rallentamenti ritmici («se non che, nel voltarsi, così sorridente, a guardar dentro la camera, vide...»), volti ad accrescere la *suspense* della scena; e oltre all'uso della modalizzazione («*gli parve* di sentire come un picchio all'uscio»; «*gli parve* misteriosamente animato, quel silenzio...»), si rilevi che in questi brani così classicamente impostati – e più in generale nella *Casa del Granella* – a mancare è proprio l'apparizione⁶².

Il testo pirandelliano gravita attorno a un ente finzionale che rimane nascosto: il punto di vista del lettore incontra oggetti periferici, le sensazioni di chi si trova allo stesso tempo in un ambiente fantasmatico e in uno stato d'animo colmo d'attesa e d'inquietudine. Rispetto a Capuana, Pirandello rende la manifestazione di verticalità molto più sfuggente; anzi, il resoconto dei momenti trascorsi dal

⁶² Una considerazione simile potrebbe farsi anche a proposito di *Dal naso al cielo*, dove anzi l'esistenza della soprannatura è ancora più dubbia che nella *Casa del Granella*. Le manifestazioni spiritiche esperite da Dionisio Vernoni e da Nini Gilli – la quale presso il Conventino avrebbe udito suonare l'organo e avrebbe visto dei «frati», una «processione», delle «candele accese» (II, p. 434) – non s'inscrivono in nessun caso nell'orizzonte del mondo: esse sono soltanto raccontate, e in quanto raccontate sono opinabili. Così come sono opinabili le cause della morte inattesa del senatore Romualdo Reda: essa sembra essere frutto di un'improvvisa paura, d'accordo, ma non è detto che tale paura sia stata originata da una manifestazione soprannaturale. Uno spettro è invece visibile in modo compiuto in *Visita* (1936), un racconto che giustamente Gabriele Pedullà (cfr. L. PIRANDELLO, *Racconti fantastici*, cit.) ha affiancato alla *Tragedia di un personaggio* (1911) e a *Colloqui coi personaggi* (1915), e del quale pertanto non ci occuperemo.

personaggio nella dimora di sua proprietà richiama alla mente quelle pagine jamesiane dove si narra delle peregrinazioni notturne di Spencer Brydon.

Nel capitolo precedente si è parlato di una scena di *Uno, nessuno e centomila* nella quale Vitangelo Moscarda prova sensazioni per certi aspetti analoghe a quelle sperimentate da Granella. Solo che mentre nel racconto ciò che il personaggio *non vede* è proprio uno spettro, un oggetto la cui presenza affermerebbe la realtà del soprannaturale, nel romanzo il «*qualche cosa*» non rimanda a nulla. Esso è soltanto un «niente»; un niente che però viene percepito in modo positivo, da un soggetto che, per dirla con Arnheim, vede l'«assenza come proprietà del presente». Ciò che genera «orrore» e «sgomento» in Moscarda è la sensazione che tale assenza stia per venire meno; ma non è facile dire se l'orrore e lo sgomento siano il risultato dell'*esperienza dell'attesa*, o se viceversa ne siano l'origine: interiorità ed exteriorità, ambiente e stato d'animo sono fusi inestricabilmente. In *Uno, nessuno e centomila* la minaccia dello *Unheimliche*, che Moscarda sente pesare su di sé, è (data come) indicibile; è la minaccia di un «*qualche cosa*» che non è semplicemente vago o indefinito, ma che dal punto di vista immaginativo è del tutto aniconico, perché non fa capo ad alcun discorso precedente; o per meglio dire perché fa capo a discorsi (quello filosofico-esistenziale e quello psicologico) in seno ai quali possiede la medesima aniconicità.

L'interesse di Pirandello per una *Stimmung* che prescinde – per intenderci – da ogni sovrastruttura superstiziosa, dal sapere religioso o spiritistico, è evidente già nella *Casa del Granella*. Quel che esorta Zummo ad accettare il mandato propostogli dai Piccirilli è il fatto che

anche lui, da bambino, aveva avuto una «gran paura» degli spiriti: «Ricordava ancora», scrive Pirandello, «le angosce che gli avevano strizzato il coricino atterrito nelle terribili insonnie di quelle notti lontane» (I, p. 319). Angosce che peraltro non lo risparmiano nemmeno da adulto:

Sono molto nervoso e, qualche volta, sissignore, trovandomi solo, io ho avuto paura. Paura di che? Non lo so. Ho avuto paura! Noi... ecco, noi temiamo di indagare il nostro intimo essere, perché una tale indagine potrebbe scopirci diversi da quelli che ci piace di crederci e di essere creduti. Io non ho mai pensato sul serio a queste cose. La vita ci distrae. Faccende, bisogni, abitudini, tutte le minute brighe quotidiane non ci lasciano il tempo di riflettere a queste cose, che pure dovrebbero interessarci sopra tutte le altre. Muore un amico? Ci arrestiamo là, davanti alla sua morte, come tante bestie restie [...] (*ibidem*).

Pur avendo mostrato che 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», Ernst Bloch ha scritto che il *revenant* «continua a sopravvivere, *in risonanza*», anche in seguito al crollo di tale scenario⁶³. Per il filosofo lo «stato d'animo "spettri"» perdura soprattutto nel mondo infantile; ma può ridestarsi anche negli adulti. Sotto certi aspetti, la concezione pirandelliana del fantasma non è molto diversa da quella che più tardi sarà di Bloch – anche in considerazione del fatto che entrambi fanno allusione all'infanzia. Pare infatti che per l'autore dei *Sei personaggi* la credenza nella soprannatura abbia tratto nutrimento da realtà esistenziali, da *Stimmungen* delle quali si può fare esperienza anche

⁶³ E. BLOCH, *Tecnica e apparizioni spettrali*, cit., pp. 213, 215.

qualora si fosse cessato di credere nelle costruzioni culturali che su di esse sono state edificate. Si tratta di esperienze perturbanti, che possono portare alla pazzia, e che al contempo sembrano indicare, anche nelle parole di Zummo, il binomio vita-morte da cui il vivere-con-altri costantemente ci distoglie.

Nella *Casa del Granella* tali esperienze vengono interpretate dall'avvocato alla luce di un sapere⁶⁴, e Pirandello per descriverle attualizza temi e *topoi* che provengono scopertamente dalla letteratura sette-ottocentesca. Invece in *Uno, nessuno e centomila* delle figurazioni tradizionali del fantasma sembra sopravvivere soltanto una struttura immaginativa, sprovvista di soprannaturale, il cui centro è vuoto. Ovvero sembra che lo «stato d'animo "spettri"» resista al crollo delle forme storicamente elaborate dalla collettività per esprimerlo e mostri un *al di qua* di esse; un *al di qua* che può essere esperito solo individualmente e può distruggere la coscienza. La «disposizione emotiva» nella quale Moscarda viene a trovarsi, quando ha l'impressione che «qualche cosa» stia per accadere, fa scoprire a costui l'esistere delle cose e dei corpi, la loro «lontananza». E da tale «scoperta» *solitaria* una «terribile fissità di luce» comincia a «folgorare tetra». Sono argomenti dei quali abbiamo già parlato; ma non abbiamo detto che il protagonista ha già avuto, in un tempo remoto rispetto al presente narrativo, un'esperienza simile a quella di cui siamo tornati a occuparci; non si è detto, cioè, che l'angoscia di Vitangelo sorge insieme a un ricordo d'infanzia:

⁶⁴ In fondo è come se Zummo affermasse che le paure prive d'oggetto che talvolta ha provato *hanno* un oggetto, e che tale oggetto è il soprannaturale.

Mi corse per la schiena il brivido d'un ricordo lontano: di quand'ero ragazzo, che andando sopra pensiero per la campagna m'ero visto a 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. Era questo: l'orrore di qualche cosa che da un momento all'altro potesse scoprirsi a me solo, fuori della vista degli altri (*UNC*, p. 90).

Il protagonista ha compreso che nell'orizzonte del reale l'indicibile può manifestarsi, e improvvisamente il mondo gli sembra essere simile a come gli era apparso da ragazzo, ovvero identico a se stesso eppure "altro". L'esperienza passata è quasi una metafora dello spaesamento attuale del protagonista: infatti egli si è allontanato dal vivere-con-altri, si trova come un tempo, ma in senso figurato, «fuori di ogni traccia»; e anche la «terribile fissità di luce che folgora tetra» riecheggia la «solitudine tetra di sole» di una volta. È interessante che Pirandello alluda nuovamente all'infanzia – e alla campagna che, in virtù di un'ambivalenza che abbiamo segnalato, Moscarda crede di vedere nella coperta di lana verde – in un altro episodio carico d'inquietudine: quello che vede il protagonista intento a rubare a se stesso.

Ora però lasciamo *Uno, nessuno e centomila* e soffermiamoci su un testo pubblicato per la prima volta nel 1916 su «La Lettura»: *La Camera in attesa*. Il sottotenente Cesarino Mochi, partito per il fronte libico, è dato per disperso. A distanza di molti mesi dalla sua scomparsa, poiché non se ne hanno più notizie, le possibilità che sia ancora in vita sono remotissime. Nondimeno la madre e le tre sorelle continuano a sperare e ogni giorno si occupano della stanza di Cesarino, come se costui dovesse tornare da un momento all'altro. La

puliscono, la rassettano, rifanno il letto, girano pagina al calendario, danno corda al vecchio orologio, versano acqua nuova in una «bocchetta panciuta»:

Si dà pur luce ogni mattina a questa camera, quando una delle tre sorelle a turno viene a ripulirla senza guardarsi attorno. L'ombra, tuttavia, appena le persiane sono richiuse e raccostati gli scuri, si fa subito cruda, come in un sotterraneo; e subito, come se quella finestra non sia stata aperta da anni, il crudo di quest'ombra s'avverte, diventa quasi l'alito sensibile del silenzio sospeso vano sui mobili e gli oggetti, i quali, a lor volta, par che rimangano sgomenti, ogni giorno, della cura con cui sono stati spolverati, ripuliti e rimessi in ordine (III, p. 429).

A questo brano, *incipit* del racconto, segue una lunga descrizione straniata, nella quale gli oggetti d'arredamento della stanza di Cesarino non appaiono come dei semplici *oggetti*, ma come delle *cose* dotate di «alcunché di vivo» (*ibidem*). Però non sono le cose stesse a emanare la strana atmosfera, sospesa e vitale, di cui la camera è pervasa; viceversa, tale atmosfera proviene dalla presenza dello scomparso e si diffonde nell'ambiente a partire da un vuoto illusorio. Illusorio, perché Cesarino non è morto per la madre e le sorelle: la loro convinzione lo tiene in vita e lo rende presente proprio come lo sarebbe se il suo corpo non fosse lontano: «La realtà», scrive infatti Pirandello, «non dipende dall'esserci o dal non esserci di un corpo. Può esserci il corpo, ed essere morto per la realtà che voi gli davate. Quel che fa la vita, dunque, è la realtà che voi le date» (III, p. 433).

Nella camera la «realtà di Cesarino è inalterabile» (III, p. 434), come se fosse immobilizzata in una disposizione di oggetti, i quali attendono e quasi esigono il ritorno dell'assente. Ma a ben vedere non

sono le cose ad attendere il ragazzo, bensì la famiglia di lui: se egli è presente nella stanza in cui un tempo abitava, ciò avviene solo perché la madre e le sorelle credono che lo sia. Nulla tiene in vita la camera di Cesarino, ad eccezione degli sforzi delle donne, alle quali gli oggetti in qualche modo paiono opporre resistenza. Esse cercano di attribuire alle cose, come se fossero queste a irradiarla, un'aura che proviene dal loro proprio intimo, e che dunque non è affatto simile a quella luce di cui, in *Di sera, un geranio*, un fiore «s'accende». Nella *Camera in attesa* non avviene un «disoccultamento» improvviso del flusso vitale che per Pirandello scorre dentro l'inerte; qui la vita delle cose è una *vita di superficie*, un'«illusione di vita» che risiede nell'involucro affettivo con cui gli uomini, a loro insaputa, avvolgono gli oggetti dei quali si circondano (III, p. 439). Insomma, la presenza e l'assenza di Cesarino sono ugualmente fittizie.

Sebbene per certi aspetti tale racconto ricordi un po' *Véra*, l'atmosfera che aleggia nella stanza del sottotenente disperso non dà mai l'impressione di oscillare tra reale e immaginario; al contrario, essa sembra essere (data come) totalmente soggettiva, ovverossia sembra il risultato di una sorta di *pathetic fallacy*. Inoltre Pirandello non fa alcun riferimento allo spettro, del quale non rimane nient'altro che una «disposizione emotiva» comunicatasi alle cose, l'ambiente in cui un tempo esso avrebbe potuto apparire, una «buja attesa senza fine» (III, p. 439).

4. Julien Gracq ha scritto che l'«immagine della camera vuota» («l'image de la chambre vide») è per lui strettamente legata a quella del fantasma:

[La chambre vide] c'est plutôt la pièce habitée familièrement par quelqu'un, où on entre pendant qu'il s'est absenté – opération toujours fortement marquée pour moi d'un caractère d'*interdiction*, même s'il s'agit de l'intrusion la plus innocente. J'ai toujours l'impression dans ce cas-là que l'être absent *surgit* du rassemblement des objets familiers autour de lui, de l'air confiné qu'il a respiré, de cette espèce de suspens des choses qui se mettent à rêver de lui tout haut, avec une force de conviction plus immédiate encore que sa présence. [...] D'ailleurs l'idée même du *revenant* ne peut guère s'associer pour moi qu'à celle d'une pièce fermée, et longtemps habitée – où, ailleurs que dans une maison, dans une chambre surtout, parce que là l'impregnation de vie est plus forte et plus intime, pourrait-on naturellement «revenir»? [...] Dans ces chambres, au fond, il s'agit encore de quelqu'un qui est là et qui n'est pas là, qui est là davantage encore du fait de son éloignement. Il s'agit peut-être aussi pour moi de quelqu'un qui *devrait* être là et qui n'y est pas⁶⁵.

Certo, Gracq sta parlando di un modo di intendere lo «stato d'animo “spettri”» che gli appartiene personalmente; e in effetti non si fatica per nulla a trovare nei suoi testi narrativi scene fantasmatiche costruite attorno alla presenza di qualcosa che non si manifesta; scene che sono

⁶⁵ J. GRACQ, *Les Yeux bien ouverts*, in ID., *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1995, pp. 853, 854. [«{La camera vuota} è piuttosto la stanza abitata familiarmente da qualcuno, dove si entra mentre costui si è assentato – operazione sempre contrassegnata per me da un carattere d'*interdizione*, anche se si tratta dell'intrusione più innocente. In questo caso ho sempre l'impressione che l'essere assente *sorga* dall'insieme degli oggetti familiari attorno a lui, dall'aria viziata che ha respirato, da quella specie di sospensione delle cose che si mettono a sognarlo ad alta voce, con una forza di convinzione ancora più pregnante che se fosse presente. D'altronde l'idea stessa del *revenant* non può associarsi per me che a quella di una stanza chiusa, e a lungo abitata – dove, altrove che in una casa, in una camera soprattutto, perché lì l'impregnazione di vita è più forte e più intima, si potrebbe con naturalezza “ritornare”? In queste camere, in fondo, è ancora questione di qualcuno che c'è e non c'è, che è ancora più presente in ragione della sua lontananza. È forse anche questione per me di qualcuno che *dovrebbe* esserci e che non c'è»]

una vera e propria costante tematica dell'opera dello scrittore, almeno fino a *Le Rivage des Syrtes* (1951). Tuttavia, le sue parole stanno anche a testimoniare fenomeni letterari di più ampia portata: ossia il fenomeno della sostituzione del fantasma con un oggetto sempre più spettrale o addirittura assente, e quello della contestuale sopravvivenza di alcune delle formule che sono state usate nell'ambito del gotico, del fantastico, della *ghost story* anglofona, per descrivere non tanto le apparizioni, quanto la loro prossimità.

Il che è dimostrato, tra l'altro, dal fatto che Savinio avrebbe senz'altro condiviso il modo di vedere di Gracq, nella misura in cui la *presenza dell'assente* è uno dei temi principali della sua opera narrativa⁶⁶. In *Au château d'Argol* (1938) o nella *Riva delle Sirti*, la figurazione del vuoto si accompagna a quella di castelli e fortezze e rovine: luoghi antichi, vasti e isolati, ai quali il tempo e l'abbandono conferiscono un incanto fuori dal comune. Invece l'autore di *Tutta la vita* ha preferito rappresentare abitazioni borghesi dalle quali qualcuno si è appena allontanato; qualcuno che ha lasciato dietro di sé, per dirla con le parole di *Scendere dalla collina* (1943), un «sottilissimo soffio di aria morta che ci sfiora» (*TV*, p. 95). Basti pensare a uno dei racconti più celebri di Savinio, e cioè a *Casa «la Vita»* (1941).

Inoltre, la fantasmaticità degli ambienti deserti raccontati da Julien Gracq è avvertita dal soggetto come «une tension légère et fiévreuse», come «l'injonction d'une insensible et pourtant perpétuelle *mise en*

⁶⁶ In ciò la metafisica saviniana si differenzia da quella del de Chirico narratore, nelle cui opere la percezione del vuoto non svolge un ruolo altrettanto importante.

garde»⁶⁷, che raramente scaturisce dall'assenza di uno specifico ente finzionale. Tale «*messa in guardia*» è piuttosto il frutto della percezione dell'incompletezza del mondo intero, il quale appare trasformato nel suo insieme dall'imminenza di un *eventum* di natura indecidibile e spasmodicamente atteso. Insomma, è come se il «*revenant*», quel «qualcuno che *dovrebbe* esserci e che non c'è» fosse del tutto dissolto e sublimato; come se ciò di cui si avverte la presenza fosse troppo *distante* per potersi manifestare o per essere raggiunto. Al contrario, Savinio da una parte ha conferito concretezza materiale a creature che, come il fantasma di un tempo, stanno sospese tra la vita e la morte; dall'altra, quando ha rappresentato il vuoto, ha fatto in modo che esso derivasse dall'assenza di un ente finzionale localizzato, o perlomeno localizzabile, nel tempo e nello spazio. Entrambi questi aspetti sono evidenti già nella *Casa ispirata* (1920).

Parigi, il primo conflitto mondiale è alle porte. Dopo avere accuratamente esaminato la «metafisica salubrità del luogo»⁶⁸, il protagonista ha preso una stanza in affitto presso l'abitazione della famiglia Lemaury-Constant. Come il Teodoro di *Das öde Haus* e come tanti altri personaggi hoffmanniani, egli possiede una speciale sensibilità per gli «indizi, i segni, i presagi» dei quali si compone la «complicata trama del mondo» (*CI*, pp. 11, 10). Tale straordinaria ricettività gli permette di accorgersi che nella casa, dove si è appena stabilito, c'è qualcosa di strano, che mette in allerta i suoi sensi. Ha

⁶⁷ ID., *Le Rivage des Syrtes*, ivi, p. 581. [«una tensione leggera e febbrile»; «l'ingiunzione d'un'insensibile e però perpetua *messa in guardia*»]

⁶⁸ A. SAVINIO, *La casa ispirata*, Milano, Adelphi, 1995², p. 9. D'ora in avanti *CI*.

sistemato i propri libri, le carte e gli indumenti, e si è unito alla famiglia per la cena:

Come fummo tutti seduti, notai che, spaventosamente, un posto all'estremità della tavola era rimasto vuoto. Su quella sedia priva del suo padrone, pesava la fatalità di un oscuro pericolo. A fine però di sgombrare l'orrore che intorno a quel "buco" spirava, cercai di smagarlo mediante una giustificazione mite e accettabile (p. 17).

Ma a dispetto di ogni congettura, scrive Savinio, il «mistero della sedia vuota non si discioglie affatto», fino a quando il «buco» non viene colmato dalla «creatura innominabile» che vive nella casa, e per la quale il posto in tavola è riservato (p. 16). Si tratta di un'orribile vecchia, moglie di Armando Lemauzy, che non è più «né donna né altro individuo della specie umana»:

La vita era presso che spenta in quell'enorme corpo immobile, ove un barlume appena ne guizzava tuttavia, impigliato nel groviglio degli ossi sporgenti e delle rinsecchite pelli. [...] La vita in quella casa non era comportabile se non perché nessuna voce o movimento richiamavano all'esistenza della vecchia: essa, come la Morte, era presente ma dimenticata (pp. 38, 39).

Dopo tale apparizione, della vecchia non si fa più parola fino alla cataclismatica scena finale, nella quale una «statua equestre» compare nel vano di una finestra della dimora. Dall'ombra che «riempie il fondo della sala» gli occhi «terribili» dell'anziana «trafiggono l'occhio insanguinato e vagabondo del cavallo»; e «spaccatosi d'un tratto il piantito e squarciatosi il suolo sotto a quello, le voci dell'inferno si spargono sulla terra», sollevando un «gran vento di terrore» nella casa (pp. 164, 163). Andandosene, l'«ignoto cavaliere» ha lasciato un foglio sul davanzale: è la notizia che il più giovane

membro della famiglia Lemauzy-Constant, Marcello, è morto in guerra.

Si può avanzare l'ipotesi che il protagonista sia il solo ad avvedersi di tali fenomeni; ovverossia che essi non avvengano se non nella dimensione metafisica del mondo; una dimensione che egli è in grado di intravedere e che Savinio, dopo averne suggerito la realtà per tutto il romanzo, spalanca all'improvviso davanti al «punto di vista errante» del lettore. La statua equestre potrebbe essere un semplice soldato a cavallo; e la vecchia, avendolo visto, avrebbe compreso che il nipote è defunto e si sarebbe messa a urlare.

A ogni modo, sono gli orrendi «latrati» di costei a «squarciare» la terra (oppure a dare l'impressione, tanto sono terribili, che le «voci dell'inferno» si diffondano in superficie); e sono gli stessi «latrati» a seminare il terrore tra i «fantasmi» che nella *Casa ispirata*, come in molti altri testi di Savinio, popolano l'aria (p. 164). Infatti, non appena la donna viene allontanata, una «pace dolcissima» si propaga «a poco a poco nella sala», e il «sopore [...] dell'oblio» dà ristoro alle menti degli uomini (pp. 164, 165).

Dunque la vecchia non è solo una creatura mostruosa, ma è anche un essere *potente*: tanto la sua presenza quanto la sua assenza agiscono sulla dimensione metafisica del reale. Un potere che sembra derivarle dal fatto di essere sospesa tra la vita e la morte, proprio come Flora o come il signor Münster. Ella si trova cioè in uno stato al contempo pericoloso e privilegiato, nei confronti del quale Savinio sembra avere un atteggiamento ambivalente. Tale stato è colmo di uno sforzo e di una sofferenza dai quali solo il definitivo passaggio all'altro mondo, più che il ritorno alla vita, può sollevare

l'agonizzante; ma il contatto della morte sembra anche porre costui (o costei) in comunicazione con una superiore realtà, con i fantasmi, gli angeli, le anime, con tutti gli esseri sottili che nel mondo saviniano stanno *tra* le cose.

Più generalmente, spostandoci su un altro piano ermeneutico, potremmo dire che una delle fonti più copiose dell'arte di Savinio sia la coscienza della *prossimità* della morte, ovvero la coscienza del vuoto che è prodotto dall'oblio di essa, e che per lo scrittore sta al centro di ogni pensiero umano⁶⁹. Nella *Casa ispirata*, la vicinanza di ciò che è in grado di colmare tale vuoto è riconoscibile a diversi livelli testuali: è la vicinanza del senso secondo attribuito alla vecchia; ed è la vicinanza cronotopica dell'ente finzionale che inizialmente si sottrae alla vista.

Probabilmente è *Casa «la Vita»* il testo in cui la prossimità di ciò che è assente appare con la più grande evidenza; e tuttavia essa ha trovato espressione, sotto varie forme, in molte altre opere di Savinio, delle quali sarebbe noioso fare l'inventario. La gran parte di *Casa «la Vita»* è occupata dalla descrizione delle stanze di una villa, dalle quali qualcuno è appena uscito. Aniceto, il protagonista, è attirato in essa dal suono di un violino, che «ripete sempre lo stesso motivo». Egli immagina che nella casa si tenga una festa, ma non vede nessuno: nel giardino, un «sedile ad altalena [...] si muove ancora in un movimento oscillatorio, quasi qualcuno si sia levato proprio in quell'istante» (*CV*,

⁶⁹ La morte, si legge nella prefazione di *Casa «la Vita»*, è l'onnipresente sottointeso del pensare, un «sottointeso che si tace per pudore mentale» (*CV*, p. 12). Tale pudore che nasconde la morte è per Savinio il luogo stesso della vita e delle forme, le quali non possono far altro che gravitare attorno al loro centro assente. Assente, perché dire la morte, raccontarla, darle una forma qualsiasi è pur sempre una *circonlocuzione* di essa.

p. 301); il salotto è «illuminatissimo e deserto», ma vi rimangono i «segni della gente che c'è stata fino a poco prima»:

Sul bracciolo di questa antica poltrona [...], una signora ha poggiato il ricamo al quale stava lavorando. Aniceto indugia in mezzo al salotto, una felice inquietudine gli entra per il naso: questo leggero profumo di donna. Nei vasi le rose sono ancora umide di rugiada. [...]. Nel fumatoio Aniceto respira un sinuoso, dolciante odore di Chesterfield. La sigaretta è poggiata sull'orlo del ceneraio. La cenere è ancora breve. [...] E dietro quella tenda? Il pranzo è rimasto a metà. [...] Uno dei candelabri in mezzo alla tavola è basso, a due sole braccia e nudo di ornamenti, l'altro è alto e massiccio nel tronco, largo nelle quattro braccia come candelabro da sinagoga, carico di frutta e amorini. Le candele sono accese. [...] Il suono del violino. Aniceto lo aveva dimenticato. Perché ripete sempre lo stesso motivo (pp. 304-305, 306)?

Dal salotto Aniceto passa prima in cucina, poi ai piani superiori: tutte le stanze sono «illuminatissime ma vuote», e sono state appena abbandonate da persone invisibili (pp. 310-311). Va rilevato il fatto che il protagonista esplora la casa senza terrore: non ha paura di essere *raggiunto* dall'assente; anzi, egli desidera afferrare chi gli sfugge, anche perché una serie di inequivocabili indizi gli fa capire chi c'è tra coloro che si sottraggono al suo sguardo: c'è Isabella. Isabella è il nome della madre di Aniceto; ed è il nome di una «fanciulla bionda» della quale egli è stato innamorato. Insomma, Isabella è la Donna; ma al contempo Isabella è anche la Morte; la stessa morte che il giovane

protagonista, con «grande sollievo», trova al termine della propria esplorazione (p. 312)⁷⁰.

«Tant les choses faites pour l'homme et d'où l'homme est absent prennent vite un air surnaturel!»⁷¹, recita una famosa frase di Gautier. Si avrebbe voglia di dire lo stesso mentre si legge *Casa «la Vita»*. Se non che, malgrado gli ambienti della villa ricordino le atmosfere di un racconto di spettri, è difficile parlare di soprannaturale quando si ha a che fare con Savinio. Anche i «fantasmi» della *Casa ispirata* sono tanto poco “fantasmi”, nel senso tradizionale del termine, che si vorrebbe chiamarli altrimenti. Nel romanzo, degli spiriti è rimasto solo il nome, una parola che torna utile per raccontare un mondo plasmato su una concezione personalissima, alla luce della quale i contenuti della superstizione e della credenza popolare vengono riformulati, anzi risignificati. È come se per Savinio tali saperi fossero stati grossolani e imperfetti tentativi di dare forma alla realtà metafisica, di rendere comunicabili le sensazioni che essa è capace di suscitare. Il che non vuol dire che lo scrittore disprezzi la saggezza derivante da quelle arcaiche cognizioni; viceversa, egli sembra ritenerle almeno in parte fededegne e preferirle tanto alla cecità del pensiero dominante, quanto al dogmatismo della religione cristiana – come dimostra l'infalibilità di giudizio, la profonda intelligenza dei

⁷⁰ Come avviene in *Una giornata* di Pirandello, il protagonista all'improvviso si scopre anziano, dopo aver attraversato quella casa che, non è nemmeno il caso di esplicitarlo, rappresenta allegoricamente la vita.

⁷¹ [«Tanto le cose fatte per l'uomo e donde l'uomo è assente prendono in fretta un'aria soprannaturale!»]

segni attraverso i quali la metafisica si rende visibile, che nella *Casa ispirata* è attribuita a Ivo⁷².

Nel finale di *Casa «la Vita»*, quando il protagonista vede il violino sospeso a mezz'aria, suonato da un «uomo che non c'è» (p. 311), già da tempo il mondo rappresentato si è rivelato essere un *theatrum animi* in cui il soprannaturale non può esistere. Né il lettore saprebbe condividere – e d'altra parte Savinio non sembra volere che ciò accada – la paura tardiva provata da Aniceto alla vista delle pagine dello spartito che si girano da sole; tutt'al più, chi legge può cercare di penetrare il senso secondo dell'immagine dell'essere invisibile. Ciò nonostante, prima che il racconto dichiari di essere un'allegoria, il vuoto degli ambienti è percorso dal fremito di una possibile apparizione; o per meglio dire dal fremito del possibile *ritorno* di qualcuno che si è allontanato. Gli inquilini che potrebbero manifestarsi nell'orizzonte del mondo, sorprendendo il protagonista mentre si aggira in casa d'altri, sono però di natura tanto imprecisata che è lecito figurarsi indifferentemente sia dei fantasmi sia delle persone in carne e ossa⁷³.

⁷² Ivo è il successore di Raul nell'incarico di domestico presso i Lemauzy-Constant; è un «minuscolo vegliardo», e pare «uno di quegli gnomi industriosi e versatissimi nell'alchimia, che occupati giorno e notte a scheggiar lapilli e a fondere metalli, (sic) popolano l'intestino della terra» (*CI*, pp. 60, 61). Costui, che definisce se stesso un «antico credente», inclina «verso una fantasiosa misticità nella quale affiorano di quando in quando tracce di un lontano panteismo» (pp. 62, 61).

⁷³ Di natura ancora più imprecisata sono i fantomatici occupanti della dimora di Irene e di suo fratello in *Casa tomada* di Cortázar (1946). Il lettore non può conferire alcuna forma (o una forma qualsiasi, che è lo stesso) al vuoto immaginativo che tali enti finzionali descrivono; enti che, per di più, potrebbero anche non essere reali. Eppure in tale racconto – così come in quell'incompiuto kafkiano, convenzionalmente chiamato *La tana* (1923-

Diverso è il caso di un'altra novella che appartiene alla raccolta che prende il nome da *Casa «la Vita»*: sebbene non diventi mai completamente visibile, né agli occhi del protagonista né a quelli del lettore, non c'è dubbio che l'ente finzionale fantasmatico, che compare in tale racconto, sia una donna viva e vegeta. Stiamo pensando a *Figlia d'imperatore* (1939), e l'oggetto spettrale cui si sta facendo riferimento è il corpo della baronessa Kraus, la quale nelle compagnie di poeti e pittori frequentate dal protagonista «sempre riappare invisibile ma presente come le dee» (p. 22).

Nell'ambito del nostro discorso, *Figlia d'imperatore* offre degli spunti di riflessione particolarmente interessanti, non da ultimo perché è forse il testo saviniano che più ricorda un racconto fantastico. E ciò soprattutto in ragione del fatto che l'illusionismo della narrazione ha una forza persuasiva della quale in Savinio è difficile trovare l'uguale. Persino un lettore esperto come Sanguineti si è fatto ingannare e ha riposto così tanta fiducia nell'attendibilità referenziale del testo, da scrivere che esso è uno «squarcio pianamente autobiografico», che «non ha niente di fantastico o di simbolico»⁷⁴.

In effetti *Figlia d'imperatore* vorrebbe sembrare il racconto di una vicenda realmente accaduta a Savinio (il quale si maschera sotto il nome fittizio di Animo) durante il primo dei suoi soggiorni parigini: nel testo vi è tutta una serie di precisioni topografiche e temporali; compaiono Apollinaire, Picasso, Fernand Léger, Bal'mont; vi si narra degli incontri – ai quali lo scrittore ha davvero partecipato – che si

1924), a cui Cortázar sembra rifarsi – in tale racconto sopravvivono indubitabilmente alcune delle metafore immaginative usate nel XIX secolo per descrivere lo «stato d'animo "spettri"».

⁷⁴ E. SANGUINETI, *op. cit.*, p. 427.

tenevano presso la sede della redazione di «Les Soirées de Paris». Anche altri dettagli più minuti sono veridici – o per meglio dire la loro veridicità può essere controllata ricorrendo a informazioni intertestuali, alcune delle quali è facile ottenere. È del tutto plausibile, ad esempio, che Savinio abbia visto i quadri di Henri Rousseau negli appartamenti di Serge Férat (*alias* Gregorio⁷⁵), che delle tele del Doganiere è stato un collezionista.

Tuttavia il racconto non è affatto «pianamente autobiografico», ma è piuttosto una narrazione ibrida, a cavallo tra il «racconto fattuale» (Genette) e quello di finzione. Non è né la prima né l'ultima volta che lo scrittore crea testi siffatti; anzi, questa strategia compositiva è certamente una delle cifre stilistiche dell'opera saviniana. Sanguineti non poteva non essere a conoscenza di ciò. E però l'illusionismo di *Figlia d'imperatore* è tanto efficace, la presenza del meraviglioso è così tenue, che si rimane incerti sull'opportunità di ritirare o meno la propria adesione al «patto autobiografico» (Lejeune), e dunque all'attendibilità dei fatti narrati (sempre ammesso che si sia stipulato il patto, e che il lettore, una volta fatto ciò, ritenga che alcune circostanze del racconto non siano credibili).

Sanguineti ha scelto di non revocare tale adesione; il che è del tutto legittimo. Ma stupisce che egli non veda quanto di «fantastico o di simbolico» c'è nel testo; specie se si considera che l'assurda vicenda, che vede protagonisti Animo e la baronessa Elena Kraus (è l'artista, scrittrice e mecenate Hélène Oettingen), è simile a quella narrata da

⁷⁵ 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 (*CV*, p. 27).

Henry James negli *Amici degli amici* (1896). Certo, le differenze sono notevoli: tanto per cominciare l'esistenza della soprannatura non è affatto evocata in *Figlia d'imperatore* – quantunque, come vedremo, le scene fantasmatiche non manchino. Invece 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 essere spiegabile senza l'intervento del soprannaturale, sotto il cui segno, d'altra parte, la narrazione esordisce (a entrambi i personaggi in gioventù sarebbe apparso un fantasma)⁷⁶. Alla fine costoro 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, nel qual caso sarebbe uno spettro a fare visita all'uomo.

Se i due protagonisti del racconto jamesiano uniscono i propri sforzi, al fine di spezzare una specie d'incanto o di maledizione che è più forte di loro, Animo è il solo a provare invano a dissolvere l'alone d'inconoscibilità che circonda la Baronessa, e che costei sembra quasi dispettosamente infittire. Per la verità egli 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 a *vederla* compiutamente. E fatica pure a scoprirne la vera identità, la quale si completa a mano a mano nel corso della lettura e rimane indefinita fino alle pagine conclusive. Inizialmente si viene a sapere che Elena è la sorella di Gregorio; in un secondo momento Apollinaire afferma che è la figlia dell'Imperatore d'Austria, ma non fa parola del fratello

⁷⁶ In realtà quanto abbiamo appena asserito non è del tutto corretto: la vicenda potrebbe essere benissimo spiegata altrimenti, ovvero come una vicenda semplicemente assurda. Solo che, la soprannatura essendo evocata sin dall'inizio, il testo invita chiaramente il lettore a interpretare l'incredibile serie di coincidenze come un fatto d'origine arcana.

di lei; infine Animo scopre che in realtà la Baronessa non è affatto la sorella di Gregorio, bensì la vecchia amante di costui.

Ammettiamo pure che sia possibile una perfetta identificazione tra personaggio e persona reale, e che la baronessa Kraus *sia* Hélène Oettingen; tale concessione non modifica in nulla il fatto che l'ente finzionale, indicato dal complesso di segni che costituiscono il personaggio, ha un che di fantasmatico, di misterioso, e al termine della narrazione rimane quasi del tutto invisibile. La donna "appare" quattro volte nell'orizzonte immaginativo: vediamo quali sono. Animo ha ricevuto un biglietto di Gregorio, un invito a cena in cui si dice che la Baronessa, instancabile viaggiatrice, è tornata a Parigi e sarà presente al pasto. Ovviamente il protagonista accetta l'invito e si reca a casa dell'amico e di Elena, i quali vivono sotto lo stesso tetto. Lei non c'è. D'improvviso, durante l'aperitivo, i lumi si spengono:

Un fioco chiarore spuntò nel fondo del corridoio, avanzò dietro la porta a vetri. Una donna vestita da monaca, il viso coperto da un velo e reggendo un lume in mano, entrò lentamente nella sala, si fermò davanti alla tavola scintillante di cristalli e d'argenteria. Nonché d'angoscia, l'ombra era piena del dubbio se quella scena fosse da prendere sul tragico o in burla. «Elena!» gridò la voce di Gregorio «non ricominciare con le tue scemenze!». La monaca alzò il lume, afferrò un lembo della tovaglia. «Smettila!» gridò più forte Gregorio, e nel debole chiarore della candela si vide il giovane correre verso la sorella. Ma prima che la raggiungesse, un rivolo scintillante passò rapidamente tra lui e lei, e nel fracasso delle posate che si urtavano, dei cristalli e delle porcellane che andavano in frantumi, si udì un riso acido allontanarsi in fondo al corridoio, e in fine cadere soffocato sotto il tonfo della porta chiusa 37. [...] Durante tutta la serata Animo sperò che la «baronessa» ritornasse, e non più «mascherata» ma naturale e calma. Immaginava le parole che essa gli avrebbe rivolto,

quelle che lui avrebbe dette a lei. Non staccava lo sguardo dal pesante tendaggio che celava l'uscio del «suo» appartamento. Più di una volta gli sembrò che quel tendaggio si muovesse (p. 38).

«Forse sarebbe stato meglio non averla mai veduta...», si dice Animo, «Veduta? Che ironia!» (*ibidem*). In un'altra occasione, siamo sempre a casa dei due “fratelli”, il protagonista li sente litigare e si affaccia «cautamente» da un soppalco per vedere quel che accade sotto di sé:

Si vedeva metà della tavola, coperta da una tovaglia a quadroni rossi e bianchi e apparecchiata con tazze e conche d'argento, e le gambe di una persona seduta, nascosta per il rimanente dal soppalco. Animo si tirò indietro, come abbagliato. Le gambe erano vestite di calzoni a fiorami, i piedi calzati di babbucce scarlatte, quello della gamba che stava a cavallo sull'altra oscillava con movimento a pendolo, rapidissimo e nervoso. Sulla scacchiera della tovaglia, una mano, come luce intermittente, appariva a tratti e scompariva (p. 44).

Se si eccettua un piede «nudo e bianchissimo», oltre a ciò Animo non vede nient'altro (*ibidem*). Qualche giorno più tardi il protagonista va al cinema – guarda caso a vedere un «film della serie dei *Fantomas*» – in compagnia di Derain, di Max Jacob e di Gregorio, il quale ha «affittato» un palco (p. 47). Prima che la proiezione cominci, la porta di esso si apre, e una «sàgoma di donna» appare «nella luce del corridoio, ingigantita dalla pelliccia e da un berretto da cosacco» (*ibidem*). Animo «si trova davanti la “baronessa”» e le stringe la mano, ma «altro non scorge di lei, se non un debole brillare d'occhi» (p. 48). Infine, egli è costretto a fermarsi sulla soglia della camera da letto di Elena, la quale gli intima di non muovere un passo e rimane nascosta dietro una tenda.

Negli *Amici degli amici* il promesso sposo della narratrice scopre che avrebbe amato la donna che involontariamente gli è sempre sfuggita; e dopo la morte di costei l'amore che così tardivamente gli si è rivelato non svanisce. Nonostante non l'abbia mai vista, anche Animo è innamorato dell'assente⁷⁷: la cerca, indaga, la bracca, ma non riesce in alcun modo a raggiungerla, sebbene Elena sia così vicina che egli arriva persino a toccarla. L'evanescenza immaginativa di lei sembra anche *rappresentare* l'evanescenza di un oggetto desiderato, che egli non è riuscito ad afferrare e che al momento della scrittura (l'ultimo rilievo temporale che compare nel racconto è più vecchio del primo di oltre vent'anni) è ormai perduto per sempre.

L'affinità tra un simile stato di cose e quello narrato in *Casa «la Vita»* è evidente, tanto più che anche in *Figlia d'imperatore* l'assente modifica l'aspetto degli oggetti tra cui non compare. Si legga ad esempio il brano seguente, dove però la «*lontananza*» della Baronessa non comunica agli oggetti alcun palpito vitale, ma anzi li fa apparire agli occhi del protagonista ancora più inanimati e morti che d'abitudine. Per una delle consuete riunioni di redazione di «*Les Soirées de Paris*», Animo è ancora una volta da Elena e Gregorio, la casa dei quali è la sede della rivista:

Il centro del salone era occupato da una tavola lucida come uno stagno bruno, sorretta da quattro gambe da cavallo di agenzia di trasporti, adorno di frutti scolpiti e di amorini. Questo mobile in esilio, destinato a imbandigioni brillanti e ridotto alla sterilità di quei pochi fogli di carta intestata, ispirava sentimenti affini alla compassione. Era in quella tavola il segno di un destino deviato. Gli altri mobili pure, il

⁷⁷ «È possibile innamorarsi di una donna mai veduta?», si chiede retoricamente costui, «l'esempio di Giaufredo Rudel confortava autorevolmente questa congettura» (*CV*, p. 27).

divano a forma di sultana coricata, le poltrone grasse e pesanti come belle quarantenni, le camere stesse erano inanimate, spente, quali sono le cose cui è venuto a mancare lo scopo dell'esistenza. [...] E questa inanimazione delle cose, la sorte interrotta dei mobili, il destino deviato di quei locali, Animo li imputò alla lontananza della *padrona di casa* (p. 24).

Oltre che a *Casa «la Vita»*, questo e altri passi di *Figlia d'imperatore* – forse chi legge se ne sarà accorto – fanno pensare a *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, di cui Savinio pare ricordarsi. È vero, la Baronessa non è l'*omphalòs* dello spazio-tempo, ma comunque è il centro tanto della narrazione quanto dell'orizzonte umano del protagonista; un centro la cui invisibilità da un lato rasenta l'incredibile (a dir poco), dall'altro fa sì che l'ente finzionale, in virtù della propria indeterminatezza immaginativa, possa caricarsi di un significato simbolico-allegorico che non è chiaramente enunciato. Comunque sia Animo – il nome è parlante, come spesso avviene in Savinio – muove-verso un vuoto a cui desidera congiungersi, e dove immagina di poter trovare un appagamento che gli sfugge.

Un giorno costui sta aspettando nel salotto di Gregorio che il padrone di casa lo raggiunga. È annoiato, e il fatto di essere da solo nel luogo dove abita Elena lo angoscia e lo rende inquieto. Si siede, si rimette in piedi, passeggia per la stanza, afferra un libro a caso dalla libreria. Si tratta di un volume che egli va cercando da lungo tempo e, felice per l'inatteso ritrovamento, si rimette seduto per sfogiarlo. «Ma come goderne», dice il narratore, «in quella condizione d'incertezza, di precarietà, di non padronanza di sé?... »:

Di nuovo si alzò. Il salotto confinava con un salotto più piccolo, più raccolto. Animo guardò attraverso la porta vetrata, col sentimento di

spiare. Aprì l'uscio e lo richiuse. Lo riapri e, trattenendo il battente a metà, con una rapida flessione del corpo intorno allo stipite, passò nella camera attigua. Si sentì spaesato. L'angoscia crebbe. [...] Di fronte all'uscio uno spesso tendaggio copriva la parete. Animo lo aprì nel mezzo, e un altro uscio apparve, esso pure vetrato. Più che guardare, Animo origliò. Forse Gregorio aveva mentito. Forse egli teneva la sorella nascosta. Forse la «baronessa» era lì, a due passi, in fondo a quelle camere sempre più morbide, sempre più imbottite, sempre più femminili. Una presenza ineffabile animava quel luogo (p. 28).

Ancora una volta, l'affinità con *Casa «la Vita»* balza agli occhi, così come balza agli occhi la sopravvivenza di quelle formule con le quali gli scrittori del fantastico hanno descritto lo «stato d'animo "spettri"». L'esplorazione da parte del protagonista si protrae ancora a lungo: egli attraversa uno spogliatoio, entra in camera da letto e da qui passa nel bagno privato di Elena. Apre un piccolo armadio, e uno «strano oggetto» attira la sua attenzione: «Lo prese in mano ma immediatamente lo lasciò cadere. Al rumore secco, Animo fu preso da una grande paura. Attraversò di corsa le camere, s'imbatté in Gregorio che rincasava» (p. 30). Lo «strano oggetto» è una dentiera; una dentiera che accresce l'ambiguità della frammentaria immagine della Baronessa, in quanto è difficile da coordinare con la presumibile giovane età di lei, con la mano e il piede bianchissimi, con gli altri elementi dei quali il lettore può disporre per costruire tale immagine.

Non c'è dubbio che lo scrittore fa collidere «racconto fattuale» e *fiction*, testimonianza e affabulazione; o più precisamente che tenta di far convivere in un medesimo orizzonte spazio-temporale un oggetto (dato come) reale e fantasmatico con enti la cui attendibilità referenziale è fortissima. Savinio cerca di persuadere il lettore che il

mondo rappresentato è identico al mondo-della-vita; ma *tra* le cose che compongono il visibile inserisce un vuoto parziale, la cui percezione suscita nel protagonista una *Stimmung* del tutto paragonabile a quella che un tempo era generata dall'attesa di un'apparizione. La struttura immaginativa di *Figlia d'imperatore* – sebbene il mascheramento illusionistico possa a prima vista far pensare il contrario – non è in fondo molto diversa da quella degli altri testi di Savinio che abbiamo analizzato, e risulta essere costruita in base a una concezione del mondo che già conosciamo. Però lo scrittore non ha inteso scuotere le certezze del lettore o convincerlo ad abbracciare la propria concezione; al contrario, egli ha mirato a ottenere un effetto estetico che non è dissimile da quello suscitato da certi racconti borghesiani, dove fattuale e fittizio sono intrecciati in modo quasi inestricabile.

È lecito chiedersi se i fatti raccontati in *Figlia d'imperatore* sono realmente accaduti o sono in parte inventati, se siamo alle prese con un'autobiografia veridica o con una contraffazione di essa. Per rispondere a questa domanda sarebbe necessario, ma forse non sufficiente, ricorrere ad altre testimonianze, ovvero a dati contestuali. Tuttavia il punto non è stabilire la veridicità del racconto, l'*adequatio* della parola e della cosa; il punto è che, come crediamo di aver mostrato, in *Figlia d'imperatore* il materiale letterario è a bella posta mescolato con quello «pianamente autobiografico»; e che nella raffigurazione di Hélène Oettingen il fantasma sopravvive. Se ciò è vero, allora la forma che Savinio ha conferito all'ente finzionale, il cui statuto ontologico è identico a quello degli enti tra cui “compare”, non può che svelare l'ambiguità dell'orizzonte immaginativo nel suo

complesso. E paradossalmente il veicolo dello svelamento è un oggetto che rimane nascosto. In definitiva è come se lo scrittore, attraverso la figura della Baronessa, avesse occultato e allo stesso tempo denunciato la natura ambigua della rappresentazione, sfruttando per fini estetici l'irriducibilità fondamentale, la non-congruenza di un qualsiasi mondo finzionale con il mondo-della-vita.

5. L'aniconicità di Elena è qualitativamente molto diversa da quella che contraddistingue certi enti finzionali – se pure è lecito chiamarli così – attualizzati da Tommaso Landolfi. Oggetti che restano sospesi tra verbale e non-verbale, o che comunque mettono in crisi la «funzione rappresentante» dei loro corrispondenti testuali. Nelle opere dove compaiono tali enti, è l'orizzonte immaginativo stesso a crollare, perché i significanti che li denotano, in realtà, non denotano altro che se stessi. Abbiamo accennato al «porrovio» che compare nel finale di *Cancroregina* (1950); eccone la descrizione:

Che bestia è il porrovio? Mi duole dire che io stesso non lo so, e la medesima cosa mi capita colla beca. Lui ha un'aria tra il tapiro e il porco o il babirussa, è quasi senza collo. Compare quando la notte corre come una lepre al sole, colle orecchie trapassate dalla luce; e quando dall'ombra mi spia e mi cova la follia, accovacciata come un gatto, o meglio come un escremento di vacca, cogli occhi gialli. Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca o dalla sistemazione di parole. Il porrovio si aggira grigio nelle tenebre, il porrovio viene, va, il porrovio è una massa che io non posso inghiottire. Il porrovio non è una bestia: è una parola⁷⁸.

Con Deleuze potremmo dire che «porrovio» – proprio come «Snark» di Lewis Carroll, che il filosofo porta a esempio – è una

⁷⁸ T. LANDOLFI, *Cancroregina*, Milano, Adelphi, 2011², p. 91.

«parola esoterica»⁷⁹. Tale parola nasconderebbe e al contempo designerebbe un'altra parola: una «parola circolante» che si muove ininterrottamente «nella serie significante e nella serie significata»⁸⁰. La «parola circolante», dice Deleuze, è un'«istanza paradossale», perché se viene considerata in esubero, all'interno di una delle due serie, indica una lacuna nell'altra serie e viceversa: «Infatti, ciò che è in eccesso da un lato cos'è se non *un posto vuoto* estremamente mobile? E ciò che è in difetto dall'altro non è un oggetto molto mobile, *occupante senza posto*, sempre sovrannumerario e sempre spostato?»⁸¹. Deleuze scrive che in Carroll la «parola circolante [...] è “chiamata” con nomi che sottolineano delle evanescenze e degli spostamenti»: nomi indeterminati come «*aliquid, it, questo, cosa, roba o coso*»; o nomi che indicano esseri invisibili quale lo «Snark»⁸². Lo stesso accade in *Cancroregina*, dove il «porrovio» indica un'entità priva di forma, praticamente inimmaginabile.

Non si tratta di un caso isolato; anzi, l'opera di Landolfi trabocca di simili entità. Si prenda il terzo dei cinque dialoghi che compongono il *Teatrino*, e che è intitolato *Il dente di cera* (1939). Le voci sono quelle di un inquilino e della sua padrona di casa: «Fermatevi, fermatevi!», dice lui a un certo momento, «Signora, che v'è caduto dalla bocca mentre pronunziavate quella zeta?»⁸³. La donna oppone resistenza, ma

⁷⁹ Cfr. G. DELEUZE, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975.

⁸⁰ Ivi, p. 43.

⁸¹ Ivi, p. 44.

⁸² Ivi, p. 46.

⁸³ T. LANDOLFI, *Il dente di cera*, in ID., *Il mar delle blatte e altre storie*, Milano, Adelphi, 2007³, p. 113.

alla fine cede e confessa che si tratta di uno dei denti di «cera giassa» che è lei stessa a fabbricarsi⁸⁴.

Che cos'è la «cera giassa»? Non è dato saperlo. Ma se non è dato saperlo, non è perché – per usare la traduzione corrente della terminologia di Frege – il segno «cera giassa» non possiede alcuna estensione, ma perché esso non ha neppure un'intensione; o meglio, possiede sì un'intensione, ma di tipo indiretto (più precisamente *riflessivo*). E ciò nella misura in cui il senso del segno è ovviamente “un segno privo di senso”. «Cera giassa» avrebbe potuto avere un'intensione di tipo diretto soltanto se Landolfi l'avesse esplicitata, cosa che invece non ha fatto; oppure – forse su questo Frege non sarebbe d'accordo – se lo scrittore avesse dotato l'ente finzionale corrispondente al segno di un contenuto immaginativo definito, che tale ente non ha.

Dopo avere malamente buttato fuori di casa la propria interlocutrice, l'inquilino si pone alla ricerca del fantomatico dente: «Se è vero che era un dente», dice, «perché non lo trovo qui sotto? Forse da quella parte? No. Di qua allora? No. [...] Forse sotto l'armadio? Macché»⁸⁵. Più che un oggetto fantasmatico, nel mondo finzionale il «dente di cera giassa» *non è un oggetto*; anzi, per il lettore esso non è neppure un «oggettivo» (*Objectiv*), nel senso che a tale termine viene attribuito da Alexius Meinong⁸⁶. Spieghiamoci meglio: se l'illusione referenziale non venisse rotta, ovvero se non rinunciassimo a figurarci l'oggetto come un'entità dotata di

⁸⁴ Ivi, p. 114.

⁸⁵ Ivi, p. 115-116.

⁸⁶ Cfr. A. MEINONG, *op. cit.* Fino al termine del capoverso, il virgolettato che non è di Landolfi è proveniente da tale testo.

un'estensione cronotopica, sarebbe impossibile giudicare dell'essere o del non-essere del «dente di cera giassa», perché esso non ha alcun «esser-così» di tipo immaginativo. Infatti, esso non ha una «consistenza» paragonabile a quella che Meinong attribuisce al blu; non è un oggetto assurdo, come il cerchio quadrato di cui parla il filosofo; e non è neppure un oggetto ideale, come “la differenza” o “il numero”. In breve, il solo «angolo d'attacco», come direbbe il medesimo Meinong, che è offerto all'interprete dal segno «cera giassa» è la *datità verbale* dello stesso. E così nel *Dente di cera* Landolfi invita sì a costruire una cronotopicità finzionale, ma soltanto per farne collassare i fondamenti.

In altri testi dello scrittore compaiono entità meno paradossali, che non attentano con la medesima virulenza all'integrità del presupposto immaginativo, e che nondimeno hanno qualcosa di aniconico. Nella *Morte del re di Francia* (1935) Rosalba fissa con orrore, affascinata, il «buco nero» ricavato nel pavimento della cucina per lo scolo delle acque di rifiuto⁸⁷. Tale buco, scrive Landolfi, «empie di sé l'orizzonte», e «tutto svanisce» agli occhi della ragazza, la quale accede a una spazio-temporalità dominata dall'immagine di un vuoto; un vuoto che però sembra d'improvviso ritornare alle proprie dimensioni abituali, ridiventare un semplice buco nel pavimento⁸⁸. Anche questa sensazione è passeggera, e Rosalba comincia a temere che dal vuoto possa scaturire qualcosa: «Ma ecco; se da quel buco

⁸⁷ T. LANDOLFI, *La morte del re di Francia*, in ID., *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 2007², p. 49.

⁸⁸ Ivi, pp. 49-50.

uscisse una bestia strana, una bestia mai vista?»⁸⁹. L'apparizione non si fa attendere:

Dal buco nero qualcosa si esprime con un po' di sforzo, ma colla molle pieghevolezza dei gatti quando passano per i buchi all'angolo delle porte. Una forma grigia e viscida mette fuori il capo il collo il corpo. Perché, sebbene sia grigia e viscida e perciò non si distingue sullo sfondo del pavimento e del muro, pure a mano a mano che avanza se ne possono discernere il capo il collo e il corpo. Ma che dico discernere! Si può insomma vedere o sentire che quella forma ha un capo un collo un corpo. Dunque [...] è una bestia, la bestia. Ma delle cose, animate o no, che ci colpiscono come la folgore, delle cose che ci riempiono di attento meticoloso orrore, delle cose enormi e inaudite, non è vero che si riescano ad osservare tutti i minuti particolari. Perciò come precisamente la bestia sia fatta non si può dire: ma ha gli occhi duri e cornei e rappresi degli animali che non vedono, opachi e velati come quelli dei trichechi, un muso viscido e tenero, lunghissimi baffi sottili e sensibili abbrividenti al contatto dell'aria. A guardarla meglio, anche il muso abbrividiva più di quello dei conigli, tutta la pelle della faccia abbrividiva. Bisogna dir così, perché la testa della bestia, erta sopra un collo alto e intaccato di solchi nel viscidume, aveva alcunché di umano. Gli occhi avevano la guardata di fronte, non di lato o sfuggente. Il suo corpo... Il suo corpo chi lo sa? Ma era facile sentirne la forma generale. La bestia era una testa, come certi uomini sono un naso. Una mostruosa testa delicata e sensibile come... trovato! Come la testa delle canie⁹⁰!

La «bestia» che emerge dal buco si rivela essere immaginaria: Rosalba sta sognando e al risveglio scopre di avere avuto, durante la notte, la sua prima mestruazione. Già in precedenza Landolfi aveva fatto sorgere nella mente del lettore il dubbio che lo strano essere non fosse reale: nelle pagine che seguono il passo riportato e precedono il

⁸⁹ Ivi, p. 50.

⁹⁰ Ivi, pp. 50-51. «Canie» è una parola conosciuta da Rosalba per denotare le patate.

destarsi della ragazza, si ha la chiara impressione di avere a che fare con una figura attraverso la cui superficie traspare un senso secondo. Ma Landolfi ha anche fatto in modo che, volgendo il lettore verso il senso secondo, cioè interpretando l'immagine *anche* come un'allegoria, l'illusione referenziale del testo potesse essere preservata, e con essa (in linea di principio) l'incertezza ontologica riguardo all'essere o al non-essere della «bestia». Infatti questa può essere intesa, già prima che il lettore scopra che Rosalba sta sognando, come un'immagine mascherata e deformata dalla censura, attribuibile alla fantasia di una giovinetta che avverte dentro di sé, senza riuscire a comprendere di che si tratti, l'enigmatico tumultuare delle prime pulsioni erotiche.

La forma superficiale che Landolfi ha conferito all'immagine è largamente sovrabbondante rispetto al suo senso secondo, così come è sovrabbondante rispetto a una forma qualsiasi. Il complesso di significanti che descrivono la «bestia» è internamente contraddittorio e genera quella che, servendoci di nuovo di una suggestione deleuziana, potremmo chiamare una forma-baule. Proprio come le «parole-bauli contraggono più parole e racchiudono più sensi»⁹¹, la forma della «bestia» contrae e racchiude più forme; e tale somma di attributi in conflitto reciproco, paradossalmente, fa sì che l'immagine della «bestia» sia lacunosa e inconcepibile.

Non è un caso che nel passo citato poc'anzi figuri un riferimento al *Naso* di Gogol' (1836), perché anche la parte somatica di Kovalëv, quando essa appare sia come un naso sia come una persona in divisa, ha una forma alquanto indefinita, della quale sfuggono completamente

⁹¹ G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 47.

i dettagli. Inoltre, nel brano landolfiano sembra di poter ravvisare l'influenza di un altro degli *auctores* dello scrittore, ovvero di Franz Kafka. Si ricordi che nella *Tana* non è solo il «nemico» a essere invisibile e aniconico, ma anche l'essere narrante che dall'invisibile si sente minacciato. Di quest'ultimo chi legge viene a sapere che «striscia» e «galoppa»; e che, malgrado abbia le «zampe», per compattare la terra della propria tana non «possiede altro che la fronte»⁹². Le informazioni sono sporadiche e frammentarie e almeno in parte discordanti; ma a differenza della «bestia» di Landolfi, nel racconto di Kafka l'evanescenza dell'immagine dell'ente finzionale deriva più da un difetto che non da un eccesso di determinazioni.

Sotto questo aspetto, la forma del protagonista della *Tana* è simile a quella di molti altri enti attualizzati dalla narrativa fantastica, compreso il «naso» di Kovalëv; ed è simile anche a quella dell'altro oggetto fantasmatico che figura nella *Morte del re di Francia*. Tale, il padre di Rosalba, si è inoltrato in una selva di carpini. Il paesaggio è innevato. A un certo momento egli scorge una «forma bianca che pare balzare dalla neve e sulla neve balzare»⁹³. Non è né una «lepre» né una «pecora smarrita» ciò che Tale comincia a pedinare, e sul quale tiene lo «sguardo fisso», incurante di ogni altra cosa⁹⁴. Presto l'inseguimento ha fine, perché l'uomo si lascia cadere, sfinito, e muore assiderato. Il mistero della «forma bianca» rimane insoluto, e non è neppure possibile dire se l'ente finzionale sia (dato come) reale o se si tratti di un'allucinazione.

⁹² F. KAFKA, *La tana*, in ID., *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori, 1988⁵, pp. 226, 228, 249, 227.

⁹³ T. LANDOLFI, *La morte del re di Francia*, cit., p. 69.

⁹⁴ Ivi, pp. 69, 70.

Nelle opere di Landolfi sono rintracciabili molti altri oggetti che indurrebbero a considerazioni analoghe a quelle effettuate finora. È il caso di passare oltre, ma non prima di aver sottolineato il fatto che nei testi menzionati la dimensione del soprannaturale non è esplicitamente evocata. Cosa che invece accade nel *Racconto d'autunno* (1947), dove si assiste alla manifestazione del fantasma di una donna, Lucia, che in vita sarebbe stata un'esperta praticante di arti magiche. I fatti si svolgono all'epoca del secondo conflitto mondiale: l'innominato protagonista-narratore del romanzo è un soldato, che in seguito allo sbando dell'esercito italiano non ha depresso le armi – o forse non ha potuto farlo – e si è dato alla macchia. È solo ed è braccato dalle truppe che battono i boschi d'un'impervia regione montagnosa della penisola.

Ormai allo stremo delle forze, egli scorge in una vallata una dimora patrizia, grande e isolata, in cui con gioia crede di poter trovare rifugio e cibo. Infatti, nonostante versi in uno stato d'abbandono quasi completo, l'antica residenza sembra abitata: dal comignolo un filo di fumo si leva nell'aria. I reiterati appelli del protagonista, affinché la porta gli venga aperta, non sortiscono però alcun effetto; e il «silenzio assoluto e funesto», che regna all'interno della casa, «comincia a turbare» i suoi nervi «già provati»⁹⁵.

Ripararsi è per il soldato una questione di vita o di morte, ed egli non si arrende: fa il giro dell'edificio in cerca di una possibile via d'entrata o di ulteriori tracce che confermino la presenza di «abitatori». Costoro infatti, pensa il protagonista, avrebbero anche

⁹⁵ ID., *Racconto d'autunno*, cit., p. 17. Da questo momento in poi tale volume verrà indicato con la sigla *RA*.

potuto essere fuggiti in fretta e furia, lasciando il fuoco acceso. Tutte le aperture del piano seminterrato sono protette da inferriate, e le porte resistono a ogni sollecitazione. Ma attraverso gli scuri malchiusi di una finestra del mezzanino il soldato vede una stanza illuminata, affrescata e arredata con mobili antichi; una stanza che gli sembra «quasi sorta per incanto fra quelle selvagge montagne»:

Ma ciò che dopo il primo sommario esame, doveva in quel punto più interessarmi, si era che il luogo, sebbene ora vuoto di esseri umani, serbava tracce evidenti e recentissime di vita, quasi i suoi abitatori (o almeno un suo abitatore) se ne fossero assentati appena un istante prima. Nel vasto caminetto [...] ardeva silenziosamente un gran fuoco, che certo era la fonte principale di quella vivace illuminazione; su una tavola rotonda un po' da parte, sommariamente apparecchiata per uno, fumava un piatto, e la seggiola era posta di traverso, come qualcuno l'avesse abbandonata per un momento; un voluminoso libro era aperto su un altro piccolo tavolo accanto a una poltrona in prossimità del camino. Se anche non umani, due esseri viventi occupavano però quel luogo: erano questi due grossi cani della razza dei lupi, dalla fisionomia feroce (*RA*, pp. 19-20).

Fin qui, si starà pensando, nulla di strano; se non che, dopo nuovi tentativi falliti di richiamare l'attenzione di qualcuno, e maturato il proposito di introdursi all'interno della casa «anche contro la volontà dei suoi abitatori», il protagonista è assalito dal dubbio che in essa oltre ai due cani non ci sia nessun altro. Ha il cervello tanto «sconvolto», che gli pare possibile che la dimora sia abitata non da «creature umane», ma da «demoni maligni» (pp. 21-22).

I luoghi aspri e selvaggi, il maniero deserto, i silenzi «funesti», gl'«indefinibili terrori» (p. 17): il lettore viene portato a poco a poco ai margini della Storia, in un luogo dove l'ombra cupa del

soprannaturale prende sempre più corpo, fino a concretizzarsi in un'apparizione vera e propria⁹⁶. Con allusioni sempre più frequenti, ovverossia moltiplicando marche testuali che rimandano a quello che Barthes ha chiamato «codice ermeneutico»⁹⁷, Landolfi prepara sapientemente, e canonicamente, la manifestazione della verticalità in seno alla natura oggettiva. E lo fa adoperando senza particolari cautele tutta una serie di *topoi* provenienti dal gotico e dal fantastico⁹⁸.

Introdottosi con la forza nella dimora, il protagonista scopre che essa è abitata da uno strano e «tenebroso» vecchio (il vedovo di

⁹⁶ Anche quando nel finale alcuni soldati piombano sull'abitazione per saccheggiarla, assassinando la figlia di Lucia e ferendo gravemente il protagonista, il legame spezzato con il tempo della Storia non può essere ricostruito identico. Dopo che l'*eventum* ha avuto luogo, il mondo rappresentato non è più lo stesso di prima: la geografia del reale è completamente mutata, e la nuova immanenza, inglobante la precedente, ridefinisce i rapporti spazio-temporali tra gli elementi mimetico-rappresentativi del romanzo. In tale modo la soprannatura è (data come) reale, ed è giocoforza che *ogni* accadimento si verifichi in un orizzonte "allargato". Una prova di ciò è fornita dal fatto che la morte violenta della ragazza, con la quale il narratore aveva intrecciato una relazione amorosa, può essere interpretato – è il testo a suggerirlo – come una prova della potenza del maligno. Infatti la defunta aveva predetto alla propria figlia che sarebbe morta, qualora avesse voluto bene a qualcuno che non fosse della famiglia. E non è un caso che gli assalitori siano stranieri, di un corpo militare «sconosciuto»; che vengano loro attribuiti 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'Affrica, 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» (ivi, pp. 125-126). L'intenzione di Landolfi è chiara: egli ha voluto che negli assassini fossero riconosciuti degli emissari dell'Altrove.

⁹⁷ Cfr. R. BARTHES, *S/Z*, cit.

⁹⁸ Sia in considerazione della topografia dell'orizzonte immaginativo sia per certe scene crudeli e a sfondo sessuale, oltre che al gotico e al fantastico il *Racconto d'autunno* fa pensare alla narrativa sadiana.

Lucia), che veste abiti antiquati e ha occhi tanto «cupi e profondi», da non poter essere guardati «senza fremere» (p. 30). Di malavoglia, il padrone di casa accetta di dare ospitalità al soldato, ma non senza fargli capire che la sua presenza non è gradita e che deve andarsene quanto prima. Il narratore però di andarsene non ne ha alcuna intenzione: non tanto per il pericolo al quale si esporrebbe nei boschi, quanto perché uno «strano incidente» ha stimolato la sua curiosità (p. 38). In una parte dell'edificio dove in modo indiscreto si è avventurato, una porta non vista è stata sbattuta con violenza, ed egli ha udito al contempo «come un mugolio di orrore», che «non avrebbe saputo dire se emesso da una creatura umana o da un animale» (p. 39).

Non è soltanto tale avvenimento a far sorgere nell'uomo uno stato d'animo singolare, in cui alla «naturale curiosità» è associato un «genere di follia [...] difficile [da] definire» (p. 40); è anche la dimora medesima ad affascinarlo con la propria labirintica vastità. Egli non riesce a farsi alcuna idea della disposizione della casa, che via via si rivela sempre più grande e contorta, e le cui «viscere» sotterranee si spingono fino al cuore della montagna dalla quale è sovrastata. Inoltre, da essa emana una «cupa atmosfera», che lo attira irresistibilmente: «Non era senza dubbio meraviglia», dice il narratore, «che quella casa esercitasse su me, in un modo o nell'altro, una talquale attrazione; ma dico che questa attrazione mi pareva anzi [...] concentrarsi in un preciso richiamo, donde da chi o da che cosa era un altro discorso» (pp. 39, 41). Anche le cose e i mobili sembrano al narratore *espressivi*, animati; ma specialmente gli paiono animati gli occhi del ritratto di una giovane donna, che si svelerà essere Lucia:

La donna era vestita secondo la moda degli anni del secolo passato o dei primi di questo, con tutto il collo chiuso in un'alta benda di pizzo; di pizzo era anche la veste, dalle maniche sboffate; sul petto ella recava un grande e complicato pendentif o breloque (come allora si diceva) di topazi bruciati, sorretto da nastri di seta marezzata; sulle spalle un amoerrio, ricadente in larghe e convolte pieghe. [...] Le di lei fattezze, delicate e chiare, recavano l'impronta inequivocabile della nobiltà di sangue e di carattere, e quel minimo di sdegnosità che l'accompagna sovente. Le guance appena arrotondate attorno alla bocca attribuivano, inoltre, a quel volto qualcosa di vagamente infantile. Ma i più vivi e conturbanti erano i grandi occhi scuri, il cui profondo sguardo mi sembrava avere un comune carattere con quello del vecchio [...]: la stessa cupezza lo animava, anzi in misura più imperiosa, e lo stesso, in una, remoto e miserevole smarrimento, se disperazione senza più non si deve chiamare. [...] Quali infiniti altri linguaggi parlavano quegli occhi, ai sensi e al cuore! Un'alta virtù magnetica pareva in essi contenuta, e io non potevo staccarne i miei (p. 47).

Il ritratto diventa sempre più importante per il protagonista: esso gli appare come il «personaggio principale della casa»; come una «presenza cara» e al contempo «temibile», «inquietante»; egli passa «ore intere a contemplarlo, cercando di attingere il fondo di quello sguardo sempre posato su di *lui*» (p. 52). Non è soltanto dal ritratto che il narratore si sente guardato; al contrario, quasi che fossero le cose stesse a osservarlo⁹⁹, egli sente di essere «di continuo spiato» (p.

⁹⁹ Segnaliamo che vi è un'occasione in cui Landolfi allude esplicitamente allo sguardo delle cose. Però non è il protagonista a farne esperienza, bensì è la figlia di Lucia. La giovane, la quale ha i nervi a pezzi per aver subito, nel corso della propria vita, indicibili sevizie da parte dei propri genitori perversi, racconta al narratore di come una volta abbia «ammazzato un piccolo cassetton», perché la «guardava fisso giorno e notte», ed ella «non capiva che cosa volesse da *lei*» (RA, p. 120). «Che c'è di strano?», prosegue la ragazza, «Non vi è capitato anche a voi, signore, di vedere vecchi mobili che hanno una faccia, orecchie persino, di udire la loro anima? In generale i mobili sono buoni e pazienti, ne hanno viste

43), e ha l'impressione che, oltre al vecchio e ai cani, qualcun altro sia presente nella dimora. Il contegno del suo ospite poi, il quale sorveglia ogni sua mossa e che di notte lo chiude a chiave nella camera da letto che gli ha assegnato, alimenta suoi sospetti. Rumori di sedie che cadono e di finestre che sbattono tengono il soldato in allerta perpetua; ma si tratta di rumori che egli finisce per giudicare prodotti dal vecchio – nonostante gli paia che la loro provenienza combaci poco con la posizione in cui di volta in volta immagina si trovi costui.

Una notte il protagonista sente dei leggeri scricchiolii provenire dal grande armadio a muro della stanza in cui dorme. Aguzza le orecchie e ha l'impressione di udire, in aggiunta agli scricchiolii, un «lieve fruscio» e un «tenue soffio»; un soffio che può «essere del vento, senza dubbio», ma che gli sembra proprio quello di una «creatura vivente» (pp. 57, 58). I capelli quasi gli si drizzano sul capo mentre si dirige verso lo stipo, in una camera appena rischiarata dal flebile chiarore del mattino incipiente¹⁰⁰. Nel frattempo i suoni cessano; nell'armadio non c'è nulla. Senza alcuna convinzione, egli si spiega l'accaduto «come un'illusione dei sensi turbati o un effetto del vino»: «In ogni caso», dice il narratore, «il fatto servì a rinfocolarmi vieppiù nel progetto di procedere a una minuta esplorazione della casa» (pp. 58-59). Al mattino egli elude la sorveglianza del vecchio e si pone alla ricerca della stanza che confina con la propria, in corrispondenza della

tante e sanno come va tutta la storia; ma qualche volta sono cattivelli, come quello lì» (*ibidem*).

¹⁰⁰ Va notato che la casa non è elettrificata, né è provvista di qualsivoglia sistema d'illuminazione centralizzato: per muoversi di notte, il padrone di casa porta con sé una lampada a olio; e per poter fare lo stesso, il protagonista sottrae degli zolfanelli dalla cucina.

parete da cui ha sentito giungere i rumori notturni. Dopo molte difficoltà, gli pare di averla individuata e cautamente vi s'introduce:

Mi trovai in una sorta d'anticamera, ma non del tutto abbandonata. Nonostante le gelosie e, quasi completamente, gli scuri fossero chiusi, scorsi una o due seggiole imbottite, un paio di tavolini a muro di marmo colorato, e suvvi qualche oggetto; il quale, insieme a un particolare odore o calore dell'aria, mi dette a credere che il luogo fosse abitato (p. 61).

Siccome potrebbe trovarsi negli appartamenti del proprio ospite, dei quali non conosce l'ubicazione, il protagonista teme di essere scoperto. Ciò nonostante, avendo visto un'altra porta, nella direzione che crede debba condurlo dietro l'armadio della propria camera, si fa coraggio e prosegue. Arriva in una stanza tutta gialla, pervasa da un «odore umano» che si è fatto più intenso, e che è diventato «quasi un sottile profumo» (p. 62). Scopre che un passaggio segreto, come in precedenza aveva ipotizzato, mette in comunicazione tale stanza con la propria; ma soprattutto la sua attenzione è attirata da un «amoerro», poggiato sul dorso di una sedia, che sente essere «incontrovertibilmente» lo stesso del ritratto, e che si ferma a contemplare «incantato» (pp. 64, 65).

Da questo momento in poi le supposizioni del narratore si precisano: se effettivamente nella casa c'è un «secondo abitatore» che rimane nascosto, pensa costui, chi può essere se non la donna raffigurata nel ritratto (p. 68)? Nel *Racconto d'autunno*, l'aura che emana dal dipinto e la spettralità che si dispiega a partire da un ente finzionale di cui è percepita l'assenza s'intrecciano tra loro e si sostengono a vicenda. È come se lo sguardo del quadro – la presunta forza vitale, «persistente oltre la presenza fisica» (p. 52), che da esso

irraggia – si fosse diffuso negli ambienti della dimora e destasse l'impressione che un essere invisibile la abita.

In fondo il soldato non è tanto lontano dalla verità. Infatti, la presenza che sente aleggiare nelle stanze del maniero, pur non essendo quella della figura ritratta, è quella della figlia di lei: una ragazza somigliantissima alla madre, e che peraltro della madre porta il nome. Ciò però viene alla luce molto più tardi, dopo che il narratore, fuggito in seguito all'apparizione del fantasma, è tornato nella casa e vi ha incontrato la giovane. Finalmente libera dalla prigionia a cui era costretta dalla patologica gelosia del proprio vecchio padre – il quale nel frattempo è morto –, ella racconta al protagonista la propria storia, quella della propria famiglia, e colma le lacune dell'intreccio. Ma soprattutto la ragazza, apparendo nell'orizzonte del mondo, riempie di sé un vuoto immaginativo, che è stato al centro delle numerose scene fantasmatiche che figurano nel romanzo.

Dunque l'impressione che un «secondo abitatore» fosse presente nella casa non era illusoria; e l'ente finzionale del quale veniva percepita l'assenza si rivela essere una persona viva e vegeta. Tuttavia, lo statuto ontologico di tale ente, così come la non-inerzia del ritratto, oscilla a lungo tra essere e non-essere, tra immaginario e reale. A lungo, inoltre, si rimane incerti se la presenza che il protagonista avverte sia quella di una creatura vivente o di uno spettro. Anzi, questa seconda ipotesi, che a mano a mano prevale nell'animo del protagonista e in quello del lettore, pare definitivamente confermata quando il fantasma di Lucia si manifesta nell'orizzonte immaginativo, affermando la reale esistenza della soprannatura. Nemmeno la comparsa della ragazza riesce a fugare il dubbio che il

protagonista sentisse *anche* la presenza di uno spirito, in quegli ambienti impregnati di vita e di morte, odorosi e gialli, dove le proprie esplorazioni lo hanno condotto¹⁰¹. Durante una di esse, il soldato «incappa nuovamente in una camera che pare abitata, una minuscola camera, o gabinetto, al secondo piano»:

Anche di quella [...] il colore dominante era il giallo; ma i pochi mobili e le tappezzerie apparivano meglio conservati. Su un tavolino lucido, con uno specchio di Venezia e un pastorello di Capodimonte, giaceva un terzo oggetto che attrasse alla prima i miei sguardi: un vezzo di topazi. E stavolta lo riconobbi senza esitare. Stravolta però, non indugiai a contemplarlo: a che sarebbe servito? [...] Così quella donna inafferrabile (inafferrabile anche in me stesso) mi forniva una nuova testimonianza del suo soggiorno, attuale o passato, nel cupo maniero. Che potevo fare, sul momento, se non accoglierla con devozione? E un cuscinetto di raso azzurro ricamato, da parar gli urti dell'uscio contro il muro, pendeva dalla maniglia che ora impugnavo, e un mazzetto di fiori appassiti era infilato tra i cordoncini. Il caso sembrava menarmi sempre più accosto alla fonte prima, se m'è permesso d'esprimermi così, di quel giallore, in luoghi sempre più impregnati di lei; e anche del suo profumo, lì più forte. Ma, a ben fiutarlo, profumo di persona viva o di cose morte (pp. 79-80)?

Più avanti, poco prima che il fantasma di Lucia appaia davanti a lui paralizzandolo, il protagonista giunge nel cuore della dimora, nel «sacrario» della donna:

Era una grande stanza matrimoniale, la migliore, la più sontuosa, la meglio conservata e meglio esposta della casa. Ma perché mi

¹⁰¹ Una volta comparso, il fantasma non può più scomparire, e non si fatica affatto a credere alle parole della figlia della defunta, quando dice al narratore che la propria madre «non è [...] morta» del tutto: «Tu non la senti, non senti che è con noi in questo momento?» (RA, p. 116).

attarderei a descriverne i menomi oggetti, di nessuna importanza per altri, ciascuno dei quali parlava invece al mio cuore? Basti dire che ogni cosa, il più piccolo ninnolo, le cortine del letto, le babbucce ricamate a piè di questo, lo sgabello imbottito davanti alla toeletta, e cento altre, ogni cosa serbava viva la di lei impronta ed era rimasta, lo si vedeva bene, come quando *ella* aveva lasciato quel luogo l'ultima volta; e potevano essere passati tanti anni! Che dico potevano: su tutto era stesa la polvere del tempo, non la polvere, la particolare opacità delle cose morte, dovunque era il senso di gesti rappresi nell'aria; e, in una parola, come mi era subito apparso che non altra mano dalla sua poteva avere in tal modo disposti quegli oggetti, così ora tornai alla mia precedente supposizione, ora anzi per la prima volta acquistai bruscamente la certezza assoluta che ella era morta. E dappertutto era profuso quel suo giallo leggermente abbrunato, come un bagno di funebre oro (p. 85).

Sebbene l'*eventum* abbia luogo, nel *Racconto d'autunno* l'attesa dell'apparizione dell'invisibile ha un'ampiezza notevolissima, e le descrizioni di scene fantasmatiche occupano buona parte del testo. Inoltre, sembra che il soprannaturale sia inteso da Landolfi esclusivamente come un insieme di temi e di *topoi*. Esso non rinvia alla credenza popolare, alla superstizione, a un sapere extra-letterario; bensì a una tradizione artistica, a una letteratura che lo scrittore conosce sin nei minimi dettagli, e con la quale si confronta. Perciò la riflessione metaletteraria che contraddistingue molte opere landolfiane è senz'altro riconoscibile anche nel *Racconto d'autunno*: in un certo senso è come se egli facesse emergere il contenuto verbale delle parole del romanzo, la sua retorica, le sue figure.

Ma se per lo scrittore il fantasma è una figura nel senso suddetto – è un fatto così evidente che non necessita di particolari spiegazioni –, non per questo esso è simile agli spettri “metaletterari” o “teatrali” di Capuana e Pirandello. E poi costoro si sono avvalsi di cognizioni

(spiritistiche, psicologiche, folcloriche ecc.) che Landolfi non mobilita affatto. Quest'ultimo non crede agli spettri, come fa Capuana; o per meglio dire non ci è dato sapere se egli creda o non creda, perché la struttura dell'orizzonte immaginativo del *Racconto d'autunno* non è costruita in base a una concezione del mondo, alla quale egli inviterebbe ad aderire, ma piuttosto rispecchia un gusto letterario, un'idea estetica. Il che non vuol dire che non ci sia alcun legame tra «mondo rappresentante» e «mondo rappresentato»; vuol dire solo che Landolfi non ha inteso far trasparire la propria concezione attraverso la forma che ha conferito all'orizzonte spazio-temporale¹⁰².

Sotto questo aspetto, c'è una differenza sostanziale tra Landolfi e Savinio, perché è indubbio che la struttura immaginativa attualizzata nelle opere dell'autore della *Nostra anima* è esemplata sulla sua concezione del mondo. Inoltre, se nel primo la parola è capace di insidiare e talvolta distruggere l'illusione referenziale, nel secondo ciò non avviene. Per dare forma alla dimensione metafisica, Savinio ha avuto bisogno dell'immagine; e ne ha avuto bisogno anche quando ha inteso tematizzare, come crediamo abbia fatto, l'inafferrabilità del mondo-della-vita da parte di qualsivoglia rappresentazione narrativa di esso, compreso il «racconto fattuale». La distanza reciproca tra le poetiche degli autori che abbiamo affrontato nel corso di questo capitolo è evidentissima, eppure in ciascuno di essi, in un modo o nell'altro, il fantasma ha lasciato traccia di sé.

¹⁰² Per altri versi, nel *Racconto d'autunno* il legame tra rappresentazione e vissuto è fortissimo: è noto infatti che il tema della profanazione dell'intimità domestica è stato molto caro a Landolfi, il quale di una simile profanazione ha dolorosamente fatto esperienza durante la guerra.

BIBLIOGRAFIA

Nell'elenco che segue, figura esclusivamente l'indicazione dei volumi e degli articoli citati in apparato. Non è riportata, dunque, quella dei saggi o delle opere contenuti in detti volumi; né sono presenti i riferimenti bibliografici relativi a testi che abbiamo solo menzionato.

1. TESTI

BALZAC H. DE, *La Comédie humaine*, vol. VI, Paris, Gallimard, 1977.

BAUDELAIRE CH., *Œuvres Complètes*, vol. VII, Paris, L. Conard, 1933.

BOITO A., *Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori, 1942.

– *Il pugno chiuso*, Palermo, Sellerio, 1981.

BOITO C., *Storielle vane*, Firenze, Vallecchi, 1970.

BONNEFOY Y., *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2009.

BONTEMPELLI M., *Racconti e romanzi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1961.

– *Due storie di madri e figli*, Milano, Mondadori, 1972³.

– *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.

– *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978.

BORGES J.L., *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984-1985.

BRETON A., *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.

- BUZZATI D., *Il deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori, 1977⁸.
- CAPUANA L., *Racconti*, Roma, Salerno Editrice, 1974.
- COLERIDGE S.T., *Opere in prosa*, Milano, Bompiani, 2006.
- DE CHIRICO G., *Il meccanismo del pensiero*, Torino, Einaudi, 1985.
 – *Il Signor Dudron*, Firenze, Le Lettere, 1998.
 – *Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 2003.
- GAUTIER TH., *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981.
 – *Spirite. Novella fantastica*, Torino, Einaudi, 1982.
- GRACQ J., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989-1995.
- GUALDO L., *Romanzi e novelle*, Firenze, Sansoni, 1959.
- HAWTHORNE N., *Complete Works of Nathaniel Hawthorne, with Introductory Notes by George Parsons Lathrop*, vol. I (*Twice-Told Tales*) e vol. V (*The Scarlet Letter and The Blithedale Romance*), Boston-NewYork, Houghton, Mifflin & Co., 1886 e 1895.
 – *Racconti raccontati due volte*, Milano, Garzanti, 2007².
- HOFFMANN E.TH.A., *Romanzi e racconti*, vol. II, Torino, Einaudi, 1969.
 – *Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1994².
- HOFMANNSTHAL H. VON, *Andrea o I ricongiunti*, Milano, Adelphi, 2008¹⁰.
- JAMES H., *Racconti di fantasmi*, Torino, Einaudi, 1992².
- KAFKA F., *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori, 1988⁵.
- KLEIST H. VON, *I racconti*, Milano, Garzanti, 2004⁹.
- LANDOLFI T., *Racconto d'autunno*, Milano, Adelphi, 2005².
 – *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 2007².

- *Il mar delle blatte e altre storie*, Milano, Adelphi, 2007³.
 - *Cancroregina*, Milano, Adelphi, 2011².
- MAUPASSANT G. DE, *Contes cruels et fantastiques*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.
- *Racconti bianchi, racconti neri, racconti della pazzia*, Milano, Adelphi, 2007².
 - *Chroniques*, Paris, Le Livre de Poche, 2008.
- MÉRIMÉE P., *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1982.
- NABOKOV V., *Cose trasparenti*, Milano, Adelphi, 1995.
- NODIER CH., *Contes: avec des textes et des documents inédits*, Paris, Garnier, 1961.
- PAPINI G., *Poesia e fantasia*, Milano, Mondadori, 1958.
- *Filosofia e letteratura*, Milano, Mondadori, 1961.
- PIRANDELLO L., *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1987-1990.
- *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 1992.
 - *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2004³.
 - *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1986-2007.
 - *Racconti fantastici*, Torino, Einaudi, 2010.
 - *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Feltrinelli, 2011¹⁰.
- POE E.A., *Berenice*, in «Southern Literary Messenger», I, 7, marzo 1835, pp. 333-336.
- *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1971.
- RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998.
- ROUSSEL R., *Locus Solus*, Paris, Flammarion, 2005.
- SADE D.A.F. DE, *Opere*, Milano, Mondadori, 1976.

- SARTRE J.-P., *La Nausée*, Paris, Gallimard, 2010.
- SAVINIO A., *Tutta la vita*, Milano, Mondadori, 1953.
- *Hermaphrodito*, Torino, Einaudi, 1974.
 - *Casa «la Vita»*, Milano, Adelphi, 1988.
 - *La casa ispirata*, Milano, Adelphi, 1995².
 - *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011.
- SCHULZ B., *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, gli inediti e i disegni*, Torino, Einaudi, 2008².
- SIMON C., *Leçon de choses*, Paris, Minuit, 1975.
- STORM TH., *Novelle*, Milano, Garzanti, 1996.
- TARCHETTI I.U., *Tutte le opere*, Bologna, Cappelli, 1967.
- TIECK L., *Fiabe romantiche*, Milano, Garzanti, 2009.
- TOLSTOJ A.K., *Il Vampiro*, Pordenone, Studio Tesi, 1986.
- VALÉRY P., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1965-1966².
- VIGOLO G., *La Virgilia*, (Milano), Editoriale Nuova, 1982.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM AU. DE, *Contes cruels*, Paris, Calmann Lévy, 1893⁶.
- WELLS H.G., *La porta nel muro e altri racconti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- WOOLF V., *The Complete Shorter Fiction*, London, Hogarth, 1989.

2. VOLUMI COLLETTANEI, ANTOLOGIE, NUMERI MONOGRAFICI

DI RIVISTE:

- «Ágalma», 16 (*Fetish*), settembre 2008.
- ARGAN G.C., BARILLI R. *et alii*, *Studi sul surrealismo*, Roma, Officina, 1977.
- BORGEAUD PH., VOLOKHINE Y. (a cura di), *Les Objets de la mémoire*, Berne, Peter Lang, 2005.

- BORGES J.L., OCAMPO S., BIOY CASARES A. (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- BENEDETTI C., CESERANI R., GOGGI G., LUGNANI L., SCARANO E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- BROWN B. (a cura di), «Critical Inquiry», XXVIII, 1 (*Things*), 2001.
- CONTINI G. (a cura di), *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, Torino, Einaudi, 1988.
- FARNETTI M. (a cura di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Olschki, 1995.
- FIorentino F. (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- FRANCHI F. (a cura di), «Locus Solus», 5 (*L'immaginario degli oggetti*), 2007.
- FRUTTERO C., LUCENTINI F., *Storie di fantasmi. Antologia di racconti anglosassoni del soprannaturale*, Torino, Einaudi, 1960.
- GARGANI A. (a cura di), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi, 1979.
- GUIGON E. (a cura di), *L'Objet surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 2005.
- IHRING P., WOLFZETTEL F. (a cura di), *La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e 1920*, Perugia, Guerra, 2003.
- MATTHEWS P.R., MCWIRTHER D. (a cura di), *Aesthetic Subjects*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- MORETTI F. (a cura di), *Il romanzo*, vol. I (*La cultura del romanzo*), Torino, Einaudi, 2001.
- TODOROV T. (a cura di), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.
- VIOLI A., «Locus Solus», 8 (*Giocattoli*), settembre 2010.

3. ARTICOLI E MONOGRAFIE:

- ADORNO TH.W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972.
– *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 2009.
- AGAMBEN G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006.
– *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- ALAZRAKI J., *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- ALPERS S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- AMIGONI F., *Fantasmii del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri 2004.
- ANCESCHI L., *Che cosa è la poesia?*, Bologna, CLUEB, 1986.
- ANZIEU D., *Sur la confusion primaire de l'animé et de l'inanimé: un cas de triple méprise*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 25, primavera 1982, pp. 215-222.
- ARASSE D., *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996².
- ARNHEIM R., *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974.
– *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1984.
- AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.
– *Philologie der Weltliteratur. Filologia della letteratura mondiale*, Castel Maggiore, Book, 2006.

- AUGÉ M., *Il dio oggetto*, Roma, Meltemi, 2003.
- BACHELARD G., *La formazione dello spirito scientifico. Contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*, Milano, Raffaello Cortina, 1995.
 – *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1999.
- BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- BALTRUŠAITIS J., *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1995².
- BARBEY D'AUREVILLY J.-A., *George Brummell e il dandismo*, Pordenone, Studio Tesi, 1994.
- BARILLI R., *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1972.
- BARTHES R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
 – *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
 – *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1994.
- BASILE B., *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia, Pavese*, Bologna, Pàtron, 1982.
- BATAILLE G., *L'erotismo*, Milano, ES, 1997.
- BAUDRILLARD J., *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.
- BELLEMIN-NOËL J., *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, in «Littérature», 2, maggio 1971, pp. 103-118.
 – *Notes sur le fantastiques (textes de Théophile Gautier)*, in «Littérature», 8, dicembre 1972, pp. 3-23.
- BELLOTTO S., *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003.
- BENJAMIN W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.

- *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.
 - *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
 - *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002.
- BERGSON H., *Conferenza sui fantasmi*, Roma-Napoli, Theoria, 1987.
- BERTO G., *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Bompiani, 2002.
- BESSIÈRE I., *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BINSWANGER L., *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971.
- BLANCHOT M., *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969.
- BLOCH E., *Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics*, in «New German Critique», 11, 1977, pp. 22-38.
- *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994².
 - *Tracce*, Milano, Garzanti, 1994.
 - *Volti di Giano*, Genova, Marietti, 1994.
- BLOCH M., *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi, 1989².
- BODEI R., *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis, 1979.
- *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009.
- BORGES J.L., FERRARI O., *En diálogo*, México D.F.-Madrid-Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- BOURDIEU P., PASSERON J.-C., *La riproduzione. Elementi per una teoria del sistema scolastico*, Rimini, Guaraldi, 1972.
- BOUTONNIER J., *L'Angoisse*, Paris, PUF, 1945.

- BOZZETTO R., HUFTIER A., *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, PUV, 2004.
- BRETON A., *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970.
- BROOKE-ROSE CH., *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- BROOKS P., *Virtue and Terror: The Monk*, in «ELH», XL, 2, estate 1973, pp. 249-263.
 – *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.
- CAILLOIS R., *Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
 – *Obliques. Précédé de Images, images...*, Paris, Gallimard, 1987.
 – *Il mito e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
 – *L'occhio di Medusa*, Milano, Raffaello Cortina, 1998.
- CALABRESE S., *Gli arabeschi della fiaba. Da Basile ai romantici*, Pisa, Pacini, 1984.
- CALVESI M., *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- CALVINO I., *Mondo scritto mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMPRA R., *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, in «Strumenti critici», 45, giugno 1981, pp. 199-231.
 – *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.
- CAPUANA L., *Mondo occulto*, Catania, Prisma, 1995.

- CARNOCHAN W.B., *The Minister's Black Veil. Symbol, Meaning and the Context of Hawthorne's Art*, in «Nineteenth-Century Fiction», XXIV, 2, 1969, pp. 182-192.
- CASTEX P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- CASTOLDI A., *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- CERTEAU M. DE, *Le Lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, Paris, Seuil/Gallimard, 2005.
- CESERANI R., *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
– *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- CIXOUS H., *La fiction et ses fantômes*, in «Poétique», 10, 1972, pp. 199-216.
- CLAIR J., *La Vision de Méduse*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 38 (*Le Mal*), autunno 1988, pp. 87-98.
- COBB P., *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, in «Studies in Philology», 3, 1908, pp. 1-105.
- COCTEAU J., *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset, 1932.
- COHN D., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1978.
- CORBIN H., *Corpo spirituale e terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, Milano, Adelphi, 1986.
- CRARY J., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge Mass.-London, MIT Press, 1999.
- DAUDET L., *Melancholia*, Palermo, Novecento, 1989.
- DEBENEDETTI G., *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1992³.

- DELEUZE G., *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- DELUMEAU J., *La Peur en occident (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Hachette, 2008.
- DE MAN P., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975.
- DE MARTINO E., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- DIDI-HUBERMAN G., *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.
- DOLEŽEL L., *Mimesis and Possible Worlds*, in «Poetics Today», IX, 3 (*Aspects of Literary Theory*), 1988, pp. 475-496.
- DOUGLAS M., *Purezza e pericolo*, Bologna, il Mulino, 2006.
- ECO U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 2008⁷.
- EISNER L.H., *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti, 1983.
- ELIADE M., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- ELIOT TH.S., *Il bosco sacro*, Milano, Bompiani, 2010³.
- FABRE J., *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992.
- FÉDIDA P., *La Relique et le travail du deuil*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 2 (*Objets du fétichisme*), autunno 1970, pp. 249-254.

- FEBVRE L., *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI*, Torino, Einaudi, 1978.
- FINNÉ J., *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- FÓNAGY I., *L'information du style verbal*, in «Linguistics», 4, marzo 1964, pp. 19-47.
- FOUCAULT M., *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi, 1998.
– *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004³.
- FRANCALANCI E.L., *Estetica degli oggetti*, Bologna, il Mulino, 2006.
- FREEDBERG D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009².
- FREGE G., *Logica e aritmetica*, Torino, Boringhieri, 1965.
- FREUD S., *Opere*, voll. IX e X, Torino, Boringhieri, 1977 e 1978.
- FRYE N., *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969.
- FUSILLO M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.
- GADAMER H.G., *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.
- GAMBAZZI P., *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.
- GENETTE G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GINZBURG C., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000³.
- GOMBRICH E.H., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971.

- *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, London, Phaidon, 2008.
- GOODMAN N., *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 1976.
- GUGLIELMI G., *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986.
- GUILLÉN C., *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 2008.
- GUIOMAR M., *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1988.
- HADOT P., *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.
- HAMON PH., *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HEIDEGGER M., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976.
- *Che cos'è la filosofia?*, Genova, il nuovo melangolo, 1997.
- *L'arte e lo spazio*, Genova, il nuovo melangolo, 2003.
- *Che cos'è metafisica?*, Milano, Adelphi, 2006⁴.
- *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2006².
- HILLMAN J., *La vana fuga dagli dèi*, Milano, Adelphi, 1991.
- HUSSERL E., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, il Saggiatore, 1997.
- IACONO A.M., *Teorie del feticismo. Il problema filosofico e storico di un «immenso malinteso»*, Milano, Giuffrè, 1985.
- ISER W., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino, 1987.
- JACKSON R., *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.

- JAMES H., *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, New York-London, Ch. Scribner's Sons, 1934.
- JAMESON F., *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990.
- JOLLES A., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- KERN S., *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995.
- KOFMAN S., *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, 1974.
- KOŁAKOWSKI L., *La filosofia del positivismo*, Bari, Laterza, 1974.
- KRAUSS R., *L'inconscio ottico*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- KUBLER G., *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Torino, Einaudi, 1976.
- KUHN TH.S., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1978⁶.
- LACAN J., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, Torino, Einaudi, 1979.
 – *Il seminario. Libro X. L'angoscia. 1962-1963*, Torino, Einaudi, 2007.
- LACLOS M., *Le Fantastique au cinéma*, Paris, Pauvert, 1958.
- LAMB CH., *The Complete Correspondence and Works*, vol. II, London, Moxon, 1870.
- LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., *Fantasme originare, fantasme des origines, origine du fantasme*, in «Les Temps Modernes», XIX, 215, aprile 1964, pp.1833-1868.
- LAZZARIN S., *L'Ombre et la forme. Du fantastique italien au XXe siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004.

- *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Serra, 2008.
- LEEuw G. VAN DER, *Fenomenologia della religione*, Torino, Boringhieri, 1960.
- LÉVI-STRAUSS C., *Il pensiero selvaggio*, Milano, il Saggiatore, 2003.
- LEPALUDIER L., *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Univeristaires de Rennes, 2004.
- LOTMAN J.M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.
- ID., USPENSKIJ B.A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- LOVECRAFT H.P., *L'orrore soprannaturale nella letteratura*, Milano, Sugarco, 1994.
- LUKÁCS G., *Scritti sul Romance*, Palermo, Aesthetica, 1995².
- LÜTHI M., *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979.
- MACCHIA G., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.
- MAGRIS C., *Tre studi su Hoffmann*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1969.
- MANGANELLI G., *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.
- MANGINI A.M., *Letteratura come anamorfofi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bologna, BUP, 2007.
- MASINI F., *La via eccentrica. Figure e miti dell'anima tedesca da Kleist a Kafka*, Casale Monferrato, Marietti, 1986.

- MASSCHELEIN A., *The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, in «Mosaic», XXXV, 1, marzo 2002, pp. 53-68.
- MATTHIESSEN F.O., *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e di Whitman*, Milano, Mondadori, 1961.
- MAZZACURATI G., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987.
- MAUSS M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2000.
- MEINONG A., *Teoria dell'oggetto – Presentazione personale*, Macerata, Quodlibet, 2003.
- MERLEAU-PONTY M., *L'Occhio e lo Spirito*, Milano, SE, 1989.
 – *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2003.
 – *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2005².
- MILLER J.H., *The Disappearance of God. Five Nineteenth-century Writers*, Cambridge Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1963.
 – *Literature and History: The Exemple of Hawthorne's The Minister Black Veil*, «Bulletin of American Academy of Art and Sciences», XLI, 5, febbraio 1988, pp. 15-31.
- MILNER M., *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, il Mulino, 1989.
- MINKOWSKI EU., *Vers une cosmologie*, Paris, Aubier, 1967.
 – *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Torino, Einaudi, 1971.
- MITCHELL W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

- MITTNER L., *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1978.
- MORETTI F., *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1, 2000, pp. 54-68.
- *The Slaughterhouse of Literature*, in «Modern Language Quarterly», LXI, 1, 2000, pp. 207-227.
- *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.
- MORIN E., *L'uomo e la morte*, Roma, Meltemi, 2002.
- NANCY J.-L., *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina, 2002.
- NISSIM L., *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Vita e pensiero, 1980.
- ORLANDO F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- OTTO R., *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- PAGNINI M., *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970.
- PASSAGE CH.E., *The Russian Hoffmannists*, The Hague, Mouton & Co., 1963.
- PELLINI P., *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2001.
- PERNIOLA M., *Il Sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 2004².
- PETROSINO S., *Lo stupore*, Novara, Interlinea, 1997.
- PONTALIS J.-B., *La Force d'attraction. Trois essais de psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990.

- PRINCE G., *Thématiser*, in «Poétique», 64, novembre 1985, pp. 425-433.
- PUGLIA E., *L'immagine del «fiorino rosso» e i limiti del visibile in una novella di Arrigo Boito*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 81, ottobre 2010, pp. 199-213.
- *L'ostacolo della materia nella Virgilia di Giorgio Vigolo*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 82 (*Studi in onore di Vittorio Roda*), aprile 2011, pp. 363-372.
- RABKIN E.S., *The Fantastic in Literature*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1976.
- RAIMONDI E., *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 1974.
- RICOEUR P., *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book, 1977.
- RODA V., *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, il Mulino, 1991.
- *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996.
- *Studi sul fantastico*, Bologna, CLUEB, 2009.
- ROSENKRANZ K., *Estetica del brutto*, Bologna, il Mulino, 1984.
- ROSSI S., *E.A. Poe e la Scapigliatura lombarda*, in «Studi Americani», 5, 1959, pp. 119-139.
- RUNCINI R., *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. I. Il gothic romance*, Napoli, Liguori, 1984.
- SAINTE-BEUVE CH.AU. DE, *Premiers lundis*, vol. I, Paris, Lévy, 1882.

- SANTAYANA G., *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, London, Constable, 1922.
- SARTRE J.-P., *L'essere e il nulla*, Milano, il Saggiatore, 2002.
 – *Che cos'è la letteratura?*, Milano, il Saggiatore, 2004.
 – *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 2007.
- SCHIVELBUSCH W., *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Parma, Pratiche, 1994.
- SCHLOSSER J. VON, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997.
- SCOTT W., *Critical and Miscellaneous Essays*, Philadelphia, Carey & Hart, 1841.
- SERRES M., *L'ermafrodito: Sarrasine scultore*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
 – *Statues. Le second livre des fondations*, Paris, Flammarion, 2002.
- SIMMEL G., *Saggi di estetica*, Padova, Liviana, 1970.
 – *Saggi di cultura filosofica*, Parma, Guanda, 1993.
- SONTAG S., *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, s.d.
- STAROBINSKI J., *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2008².
- STEINER G., *La nostalgia dell'assoluto*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- STRAUS E., *Du Sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Millon, 2000.
- SUVIN D., *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985.

- *Discorrendo del significato di Fantasy o 'narrativa fantastica'*,
in «Contemporanea», 7, 2009, pp. 11-48.
- SZONDI P., *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.
- TATAR M.M., *The Houses of Fiction: Toward a Definition Of the
Uncanny*, in «Comparative Literature», XXXIII, 2, 1981, pp.
167-182.
- TODOROV T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000⁴.
- TOPOROV V.N., *Per una semiotica dello spazio*, in «Intersezioni», III,
3, dicembre 1983, pp. 587-605.
- *Apologie de Pluchkine. De la dimension humaine des choses*,
Lagrasse, Verdier, 2009.
- UEXKÜLL J. VON, *Ambienti animali e ambienti umani*, Macerata,
Quodlibet, 2010.
- VAX L., *La Séduction de l'étrange. Etude sur la littérature
fantastique*, Paris, PUF, 1965.
- VERNANT J.-P., *La morte negli occhi*, Bologna, il Mulino, 1987.
- VOIGT G.P., *The meaning of The Minister's Black Veil*, in «College
English», XIII, 6, marzo 1952, pp. 337-338.
- WARBURG A., *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Torino, Aragno,
2003.
- *Per monstra ad sphaeram*, Milano, Abscondita, 2009.
- WILSON E., *Il pensiero multiplo*, Milano, Garzanti, 1976.
- WINNICOTT D. W., *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 2005.
- WUNENBURGER J.-J., *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999.
- ZIMA P.V., *L'Indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*,
Paris, L'Harmattan, 2005.

ZIOLKOWSKI TH., *Disenchanted Images. A Literary Iconology*,
Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1977.