

Tracce

Antonio Chiocchi

INCUBI DELL'ANIMA
E POTERE DELLE PAROLE

I RACCONTI DI EDGAR ALLAN POE

R

ASSOCIAZIONE CULTURALE RELAZIONI

COPYRIGHT © BY ASSOCIAZIONE CULTURALE RELAZIONI
Corso Europa 10 F – 83100 Avellino
1^a edizione marzo 1995
www.cooperweb.it/relazioni

INDICE

CAP. I PROFILO DI EDGAR ALLAN POE	pag. 4
CAP. II VERSO GLI ABISSI DELL'ANIMA	9
CAP. III I LEGAMI MISTERIOSI DELLE PAROLE	17

CAP. I PROFILO DI EDGAR ALLAN POE

1. Cenni biografici

E. A. Poe nasce nel 1809 a Boston, da David Poe e da Elizabeth Arnold, entrambi attori girovaghi.

La madre di Poe, Elizabeth, muore giovanissima nel 1811, a soli 24 anni. Un altro dramma si era già abbattuto sulla vita di Edgar, poiché, ben prima della morte di Elizabeth, David, il padre, era scomparso senza lasciare alcuna traccia di sé.

Il piccolo Edgar viene accolto dalla famiglia di John Allan, ricco esportatore di tabacco di Richmond. Edgar premette al suo cognome quello di Allan. Ma il vecchio Allan non lo adotta mai; anzi, tra i due si verificano ricorrenti dissidi.

Nel 1815 John Allan si trasferisce con la famiglia in Inghilterra, dove Edgar si rivela uno studente brillante. Nel 1820 la famiglia fa ritorno a Richmond.

Qui, giovinetto, Edgar incontra Jane Stanard, già sposata e di lui assai più avanti negli anni. Jane ispirerà ad Edgar la poesia *To Helen*; muore nel 1824.

Nel 1826 Edgar si iscrive all'università di Virginia. Contrae, in questo periodo, dei debiti di gioco che John Allan si rifiuta di pagare. Edgar si vede, perciò, costretto ad abbandonare l'università.

Ma questo è anche il periodo in cui egli si innamora di Elmira Royster che, però, dietro l'imposizione della propria famiglia, andrà sposa ad un altro.

L'accumularsi di tutti questi eventi determina una serie di contraddizioni con John Allan, da cui, poi, prende origine la rottura definitiva.

Nel 1827 Edgar fugge a Boston. Qui pubblica *Tamerlane and Other Poems*. Successivamente si arruola nell'esercito, per congedarsi dopo due anni, con il grado di sergente. Nel 1829 pubblica *Alm Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems*; sempre a quest'anno risale la morte della signora Frances Allan.

Nel 1830, con l'aiuto non troppo convinto di John Allan, entra nell'Accademia militare di West Point; ma ne è espulso nel 1831. Publica i *Poems* e successivamente si trasferisce a Baltimore, dove va a vivere presso una zia paterna rimasta vedova, Maria Clemm.

Nel 1833 vince un premio letterario, grazie al racconto *Ms. Found in a Bottle*; inoltre, si avvia ad un'intensa attività giornalistica, peraltro mal retribuita.

Nel 1834 muore John Allan; nel testamento Edgar non è menzionato. Un anno dopo Poe assume la vicedirezione del "Southern Literary Messenger" di Richmond. Publica racconti vari, fra i quali spiccano *Berenice* e *Morella*, saggi e recensioni.

Nel 1836 sposa la cugina quattordicenne Virginia Clemm, figlia di Maria Clemm.

Si apre un conflitto con il direttore del "Southern Literary Messenger" che, nel 1837, costringe Edgar a trasferirsi prima a New York e poi a Philadelphia, dove diventa redattore del "Gentleman's Magazine".

A Philadelphia Edgar versa in precarie condizioni economiche e di salute. In questo periodo pubblica racconti importanti come *The Fall of the House Usher* e *Williams Wilson*.

Nel 1838 pubblica *The Narrative of Artur Gordon Pym*; su "The American Museum of Literature and the Arts" esce *Ligeia*. Finalmente, nel 1840 riesce a pubblicare una prima raccolta di racconti: *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Nel contempo, Edgar continua a lavorare a innumerevoli progetti per fondare in proprio una rivista letteraria. L'anno successivo entra a far parte della redazione del "Graham's Magazine". Tra le sue pubblicazioni, è d'obbligo segnalare *The Murders in the Rue Morgue*, a cui si è soliti far risalire la nascita del genere poliziesco.

La moglie Virginia si ammala nel 1842. Edgar precipita in uno stato di profonda prostrazione; cerca rifugio nell'alcool. A questa fase risalgono alcuni dei suoi racconti più importanti: *The Pit and the Pendulum*, *The Oval Portrait*, *The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat*, *The Gold Bug*.

Nel 1844 si trasferisce, di nuovo, a New York, dove esce il primo inserto del *Marginalia* sulla "Democratic Review". Quello seguente è per Edgar un anno di importanti pubblicazioni. Escono la sua poesia più famosa, *The Raven*; i *Tales*; *The Raven and Other Poems*. La qualità e il numero delle pubblicazioni fanno di Edgar un autore di successo; il che ne agevola l'entrata nella redazione del "Brooklyn Journal" che, però, cessa le pubblicazioni un anno dopo.

Al 1846 risale l'ennesimo trasferimento di Edgar: da New York si sposta in una località vicina, Fordham. Qui peggiorano le sue condizioni di salute e il suo stato economico. Ciò non gli impedisce di pubblicare, sul "Graham's Magazine", l'importante saggio *Philosophy of Composition*.

Nel 1847 muore la moglie Virginia; l'avvenimento getta Edgar in un ancora più profondo stato di prostrazione. Ritorna, per un breve lasso di tempo, a Richmond, dove pubblica un'opera rilevante: *The Rationale of Verse*. Successivamente tiene una conferenza su *The Poetic Principle*, in cui è assertore non solo del principio di autonomia dell'arte, ma anche dei processi e dei metodi costruttivi di cui è il prodotto. L'anno dopo legge il poema in prosa *Eureka*, di prevalente carattere scientifico-filosofico, che dedica al grande naturalista A. von Humboldt.

Nel 1849 riparte per Philadelphia e poi per Baltimore. Qui è ritrovato in uno stato di incoscienza, dopo aver ingerito un'oncia di laudano, nei pressi di un seggio elettorale. Viene ricoverato in ospedale, nel quale muore il 7 ottobre.

2. Testo e contesto nell'opera di Poe

Nella storia della letteratura è molto frequente imbattersi in figure controverse, su cui i giudizi critici danno luogo a divergenze di opinione insanabili. L'opera di E. A. Poe è, al riguardo, un caso esemplare¹.

Un singolare destino ha accompagnato, fin dall'inizio, la recezione critica di Poe: per taluni genio (Tennyson), per altri solo autore di cattivi versi (Emerson); per taluni grande poeta lirico (Yeats) e grande innovatore dello stile letterario e poetico (Valery), per altri espressione di un livello intellettuale primitivo (James, Huxley, Eliot, Lawrence).

Il primo ripensamento del valore complessivo dell'opera di Poe si deve a C. Baudelaire: nel 1852, con un saggio apparso sulla "Revue de Paris", propone una riconsiderazione dell'opera di Poe; nel 1856-57 ne traduce, poi, i racconti.

Un altro grande della poesia francese dell'800, Mallarmé, nel 1888 traduce in prosa le poesie di Poe, presso una casa editrice di Bruxelles.

L'opera di positiva riconsiderazione avviata da Baudelaire si approfondisce nel XX secolo, sia negli Stati Uniti che in Europa, interessando tutti gli aspetti della complessa avventura artistica di Poe².

Anche in Italia, prima sulla scia della riscoperta francese e poi per effetto degli influssi esercitati dalla scapigliatura e dal decadentismo, a partire dalla fine dell'800, l'interesse per Poe si

¹ L'opera completa di E. A. Poe è raccolta in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, a cura di James A. Harrison, 17 voll., New York, 1902. Le lettere si trovano raccolte in *The Letters of Edgar Allan Poe*, a cura di T. O. Mabbot, 3 voll., Cambridge, Mass., 1969-1978. Le poesie e i racconti si trovano in raccolta in *Edgar Allan Poe: Poetry and Tales*, a cura di Patrick F. Quinn, New York, 1984. Le opere saggistiche e gli articoli per le riviste sono raccolti in *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, a cura di G. R. Thompson, New York, 1984.

Una versione italiana puntuale dei racconti e delle poesie di Poe è curata da C. Izzo, *Tutti i racconti e le poesie*, Roma, Casini, 1953. Una successiva traduzione dei racconti è opera di G. Manganelli, *I racconti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1983. Una nuova versione delle poesie è curata da T. Pisanti, *Tutte le poesie*, Newton Compton, Roma, 1990². Lo stesso Pisanti ha curato *Tutti i racconti, le poesie e Gordon Pym*, Roma, Newton Compton, 1992; nel volume compaiono anche i saggi poeiani sulla poesia (pp. 893-954).

² Ricordiamo qui alcuni dei contributi più interessanti: M. Altermont, *Origins of Poe's Critical Theory*, Iowa City, 1925; M. Bonaparte, *Edgar Allan Poe. Sa vie et son oeuvre* (Introduzione di S. Freud), Parigi, 1933; K. Campbell, *The Mind of Poe and Other Studies*, Cambridge, Mass., 1933 (New York, 1966); N. B. Fagin, *The Hystrionic Mr. Poe*, Baltimora, 1949; J. Chiari, *Symbolism from Poe to Mallarmé*, Londra, 1956; E. H. Davidson, *Poe: A Critical Study*, Cambridge, Mass., 1957; H. Levin, *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*, New York, 1958; L. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, New York, 1960 (trad. it.: *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, 1963); R. M. Fletcher, *The Stylistic Development in E. A. Poe*, L'Aja, 1973; G. R. Thompson, *Poe's Fiction*, Madison, 1973; J. Lacan, *Scritti* (rileva il Seminario su "La lettera rubata"), Torino, 1974; D. Ketterer, *The Rationale of Deception in Poe*, Baton Rouge, 1979; A. R. Lee (ed.), *E. A. Poe: The Design of Order*, New York, 1987; M. J. S. Williams, *A Word of Words. Language and Displacement in the Fiction of E. A. Poe*, Madison, 1988. Va segnalato, infine, che a Pullman, Wa., dal 1968 escono i "Poe Studies".

sostanza in significativi contributi critici³.

Pur tenendo nel dovuto conto le risultanze critiche emergenti dagli studi che abbiamo appena finito di citare, in questo e nei due capitoli successivi tenteremo di procedere, il più possibile, ad una lettura autonoma del complesso dell'opera di Poe. Questo non per un "esercizio di vanità", del resto improprio e fuori luogo; quanto, piuttosto, per cercare di rendere più creativo e stimolante il rapporto soggettivo con l'autore.

Sono, forse, due versi di *A Dream within a Dream* a racchiudere, in maniera supremamente concentrata, tutto il senso della vita e dell'opera di Poe:

All that we see or seem
Is but a dream within a dream⁴.

La realtà come dimensione del sogno e il sogno come dimensione della realtà rappresentano due qualità essenziali dell'esistenza e della scrittura di Poe. Sovente, la realtà e il sogno si compenetrano nelle forme dell'incubo e del grottesco, divorati da segreti meccanismi di distruzione. Poe muove, con genialità e sofferta partecipazione, all'investigazione di tali dispositivi: li caccia e li stana dai loro nascondigli, li coglie nel pieno del loro spietato funzionamento e delle loro terribili conseguenze. Nella "Prefazione" a *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Poe fa, in proposito, un'osservazione di cruciale importanza, sostenendo che il *terrore viene dall'anima*. Ed è nei fondali dell'anima che egli si inabissa, per frangerne l'armatura di superficie.

Di norma, attraverso procedure di classificazione razionalistiche, si tende ad incasellare la vita e i suoi fenomeni in contesti in cui, diversamente da ogni aspettativa, gli avvenimenti, poi, sfuggono ad ogni controllo, fino ad apparire letteralmente incomprensibili. L'immersione negli incubi della realtà è, per Poe, l'unica via di accesso ai misteri della vita e dell'animo umano. Egli non cerca il *linguaggio* dentro cui rinchiudere l'orrido, il grottesco, il bizzarro; al contrario, batte alla ricerca dei *linguaggi* attraverso cui farli esprimere liberamente. L'area di questi motivi costituirà, nei decenni successivi, il campo artistico privilegiato intorno a cui si svilupperanno il simbolismo e l'impressionismo. Ciò ben spiega la fortuna che Poe incontra in Europa, particolarmente in Francia, a cavallo dei due secoli.

L'esplorazione poeiana dell'inconscio non ha come suoi esclusivi mezzi di affermazione i racconti e le poesie. Essa, altresì, non si esaurisce nelle problematiche cosmico-filosofiche indagate in *Eureka*. Anche nelle riflessioni sul "metodo" e sullo "stile" letterario, da Poe raccolte in *Marginalia*⁵ negli ultimi anni della sua vita, il tema è accuratamente scandagliato: qui, in particolare, Poe concentra la sua attenzione sullo *spazio di contatto* tra lo stato di veglia e il sonno.

³ Si segnalano i saggi di E. Nencioni comparsi nel 1885 su "Nuova Antologia", successivamente raccolti in *Saggi critici di letteratura inglese* (Prefazione di G. Carducci), Firenze, 1897; sempre su "Nuova Antologia" (luglio-agosto, 1895) compare un saggio di P. Jannaccone sull'estetica di Poe. Di rilievo è l'attenzione prestata a Poe da M. Praz: *Studi e svaghi inglesi*, Roma, 1935; *Cronache letterarie anglosassoni*, Roma, 1966. Interessanti spunti su Poe sono reperibili in: L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze, 1936, 1959; G. Macchia, *Baudelaire critico*, Firenze, 1939. Una citazione a parte meritano i contributi critici apparsi su "Studi americani", che qui elenchiamo: S. Rossi, *E. A. Poe e la Scapigliatura lombarda*, 5, 1959; L. Wainstein, *La situazione limite di E. A. Poe*, 6, 1960; M. Bulgheroni, *Poe e il demone americano*, 9, 1964; M. Bignami, *E. A. Poe di fronte alla natura*, 11, 1965; R. Bianchi, *E. A. Poe e i suoi contemporanei*, 19/20, 1973-74; A. Portelli, *E. A. Poe e due canzoni femministe dell'Ottocento*, 23/24, 1977-78. Segnaliamo, inoltre, alcune *Introduzioni* a singoli racconti o a raccolte di racconti: G. Giorello, *Introduzione a Eureka*, Roma, 1982; C. Gorlier, *Introduzione a Racconti*, Novara, 1983; S. Perosa, *Introduzione a Racconti*, Milano, 1985; N. Fusini, *Introduzione a Stravaganze*, Roma, 1987. Sulla cifra di "eterogeneità" della scrittura di Poe si intrattiene L. Marchetti, *E. A. Poe: la scrittura eterogenea*, Ravenna, 1988. Per una lettura critica equilibrata della posizione di Poe all'interno del panorama offerto dalla letteratura americana, da ultimo, cfr. T. Pisanti, *Le muse erranti, Cultura e poesia in America*, Napoli, 1991.

⁴ "Tutto quello che vediamo o sembriamo/ È un sogno in un sogno soltanto" (*Un sogno in un sogno*, trad. di Silvana Colonna, in E. A. Poe, *Il Corvo e altre poesie* [a cura di M. Cucchi-Silvana Colonna], Milano, Mondadori, 1986, p. 115).

⁵ L'opera è stata appena pubblicata in italiano (a cura di O. Franco): *Marginalia*, Roma, Theoria, 1994. Se ne può leggere una breve, ma densa recensione di A. Massarenti in "Il Sole-24 ore", 23/10/1994. Va ricordato che presso Theoria, di Poe, erano già state pubblicate: *Eureka. Saggio sull'universo materiale e spirituale* e *Il giocatore di scacchi di Malzel*.

Questo tema, nei primi decenni del XX secolo, sarà un argomento tipicamente surrealista; il che conferma ed estende la fortuna europea di Poe.

L'insistenza di Poe sull'"irrazionale", sul "diabolico" e sull'"oscuro" va letta con una chiave interpretativa flessibile. Intanto, esprime la rivolta dell'individuo contro ogni forma di costrizione e convenzione; ed in questo egli è tipicamente americano. Inoltre, il rifugio nell'irrazionale non è rifiuto del razionale; viceversa, le tecniche narrative, argomentative e investigative sono estremamente "raziocinanti", persino pedanti nella loro cura del dettaglio. La razionalità riveste, in Poe, un'importanza di rilievo, esattamente come la vertiginosa picchiata emotiva ed istintuale nei sentieri tortuosi dell'anima e nei meandri dell'inconscio. Non v'è separazione tra i due momenti: l'uno si sorregge sull'altro. La *metafisica* delle passioni e dei sentimenti trova un punto di incrocio inamovibile con la *fisica* degli eventi. Poe confuta tanto il metodo induttivo che deduttivo⁶, poiché li ritiene entrambi incapaci di risalire dal razionale all'irrazionale, dal detto al non detto, dal comprensibile all'incomprensibile, dal conscio all'inconscio, dalla realtà al sogno. Nella *zona di mezzo* in cui Poe insedia la sua scrittura e la sua ricerca di senso non si danno fratture incolmabili tra reale ed immaginario, tra vita e sogno, tra orrido e sublime.

Per Poe le *trame dell'ordine* sono di estrema complessità e, al loro interno, ricomprendono l'intera gamma dei fenomeni, degli istinti e degli avvenimenti che concorrono a dare forme, talvolta straziate, all'esistenza umana. La vita non "scarta" niente; anzi, nelle *zone di scarto*, nei *margini*, più che in ogni altro luogo, è possibile coglierne i contrassegni più autentici. Ecco perché intuizione e immaginazione sono elevate a giudici sovrani della realtà e della verità: soltanto esse, osserva Poe in un passo famoso di *Eureka*, ci conducono a quello "sprazzo di cose superiori ed eterne" che conferiscono senso vero e duraturo all'esistenza umana.

Per ricondursi a questo luogo alto, lo sguardo e il pensiero dell'artista debbono considerare il mondo della vita nella sua *larghezza*. Niente della circolarità e totalità del mondo deve sfuggire alla circolarità e totalità dello sguardo dell'artista e del pubblico. È così -e solo così- che nasce la *scena artistica*. In essa, scrittore e lettore si trovano indissolubilmente uniti, eppure categoricamente distinti. Al lettore spetta di riconoscersi come parte di questa totalità; al critico, come è possibile leggere in una densa espressione di *Marginalia*, di "volare tanto alto da vedere il sole". L'autore è qui la figura che media espressivamente "parte" e "tutto", "terra" e "sole". Come si vede, Poe interpreta e rielabora con acume alcuni concetti cardine del romanticismo inerenti il legame tra "parte" e "tutto"; non a caso, egli è un fervente ammiratore del principio di Schlegel dell' "unità o totalità degli interessi".

La circolarità e profondità della scena artistica costruita da Poe richiedono necessariamente, come abbiamo visto, una *pluralità di codici* di interpretazione della realtà emotiva e materiale. In ciò egli diventa il portatore di istanze di rottura delle poetiche e, più in generale ancora, delle teorie estetiche del tempo, rimaste legate a modelli univocamente determinati. L'uniforme, il non-contraddittorio, il lineare, il sempre eguale diventano i bersagli della critica di Poe. Egli non si accontenta di colpi d'occhio di superficie; scandaglia ogni dato istintivo e reale, cercando di mostrarne la dilacerante architettura interna e i collegamenti, a tutta prima, impensabili con fenomeni, spesso, di natura e forme antitetiche.

Il pluralismo dei codici artistici di Poe è, per molti versi, il figlio diretto della democrazia americana, in quanto vettore di affermazione della libertà dell'individuo contro le macchine culturali e politiche di coercizione dell'antico regime. Nel contempo, però, l'arte di Poe avversa la democrazia, poiché vi coglie elementi di livellamento e di uniformazione sociale che mortificano la libertà dell'individuo, a vantaggio dell'indistinta e amorfa "massa". La sua sensibilità artistica gli consente di individuare immediatamente il lato negativo della democrazia, come solo Turgenev nell'800, forse, sarà in grado di fare. Ma, indubbiamente, la critica alla democrazia avanzata da Poe presenta aspetti elitari e regressivi, tipici di quelle culture del Sud, entro cui egli si forma e che, non dimentichiamolo, legittimano la schiavitù.

Nella scena artistica di Poe la non risolta contraddizione tra tensioni democratiche e istanze antidemocratiche trova una compiuta realizzazione estetica. Sono, in particolare, due racconti che lasciano emergere questo dato: *The Man of the Crowd* (del 1840) e *Mellonta Tauta* (del

⁶ Una divertente, ma non per questo incongrua, critica del metodo deduttivo dell'*a priori* e di quello induttivo dell'*a posteriori*, Poe la svolge nel racconto *Mellonta Tauta* (cfr. *I racconti*, trad. di Giorgio Manganelli, cit., pp. 971-973); da ora in avanti, sigleremo la traduzione dei racconti di Poe operata da Manganelli con RA.

1848).

Nel primo Poe nota con acume come l'uomo della folla sia l'uomo della solitudine; anche qui anticipando un tema (questa volta sociologico): quello della "folla solitaria", affermatosi in pieno XX secolo⁷. Il protagonista del racconto rileva nella ressa di individui che si accalcano nelle strade "gesti smaniosi, volti congestionati, parlavano da soli, gesticolavano, quasi la stessa calca della folla li facesse sentire in solitudine"⁸.

Il secondo è ambientato nell'anno 2849 e vale come una proiezione futurologica critica, spinta fino alle estreme conseguenze, del livellamento apportato dalla democrazia. Non senza sferzante ironia, nel manoscritto femminile, che con artificio retorico Poe suppone scritto a bordo dell'*Allodola* (un' enorme mongolfiera di seimila tonnellate), vengono avanzate profonde riserve verso la civiltà democratica che "neppure prende in considerazione l'esistenza dell'individuo. È la massa, si sa, che interessa l'umanità autentica"⁹. Poe si spinge ancora più in là, configurando l'avvento al potere da parte della "massa" come l'inaugurazione di una forma di dispotismo senza precedenti nel passato¹⁰.

Ora, l'avversione estetica ed etica di Poe per il monumentale, per il monolitico, per il livellato non manifesta unicamente un atteggiamento individualistico che, non di rado, è politicamente antidemocratico. Più al fondo, è espressione di una sfiducia intensamente avvertita nei confronti delle macro-unità, dovunque queste abbiano a manifestarsi. Nelle macro-unità Poe intravede non solo le angustie di una riflessione e di una realtà totalizzante e dispotica, ma anche i germi della decomposizione dell'arte. Perciò, la sua scrittura è folgorante e il contesto dell'azione scenica ha un tempo/spazio, così, ristretto. Poe, in *Philosophy of Composition* e in *The Poetic Principle*, traduce queste intuizioni in enunciati estetici di grande precisione formale¹¹.

Nel periodo della sua permanenza a Philadelphia, come redattore del "Gentleman's Magazine", pone, per così dire, dei fondamenti epistemologici ai suoi assunti estetici. Il suo postulato principale è che gli uomini non debbano pensare *di più*, ma *più rapidamente*, di fronte all'evidenza che il mondo moderno li mette a contatto e in dialogo con una varietà e complessità di fenomeni che non trovano riscontro alcuno nel passato. Da qui la necessità, da egli avvertita come suprema, di serrare la *più grande quantità di pensiero nello spazio più piccolo possibile*¹². La sua arte non è che la rigorosa applicazione di questa massima.

⁷ Cfr. D. Riesman et al., *La folla solitaria*, Bologna, Il Mulino, 1956 (ma New Haven, 1950).

⁸ In RA, cit., p. 316.

⁹ *Ibidem*, p. 969.

¹⁰ *Ibidem*, p. 978.

¹¹ La cosa è rilevata da G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 418-419; anche se, poi, il filosofo marxista avverte che, nei tempi lunghi, il tentativo di Poe non fa altro che aggravare la precipitazione dell'arte borghese verso la decomposizione.

¹² Cfr. AA. VV., *Storia letteraria degli Stati Uniti*, cit., pp. 409-410.

CAP. II VERSO GLI ABISSI DELL'ANIMA

Da motivi futili conseguono, non di rado, eventi fatali. Può anche accadere che le cose si rovescino l'una nell'altra o che, ancora, ciò che è causa di splendore in un evento lo sia di declino in un altro. Nella vita le stravaganze sono più diffuse di quanto la mente degli uomini dia mostra di credere. Abituamente, questo mondo di fatti e di emozioni paradossali viene lasciato senza parole. Poe, all'opposto, si assume il compito precipuo di restituire ai giochi d'ombra del paradosso, del grottesco e dell'oscuro il loro mondo di parole e di emozioni. È come se togliessero loro il bavaglio, disponendosi ad ascoltare un mormorio troppo a lungo ammutolito e che ora, finalmente, nulla più trattiene. I racconti di Poe non sono niente altro che il ritrovamento e la restituzione alla vita di questa fiumana di parole e di emozioni che nessuno pare più disposto ad ascoltare ed esplorare.

Il potere delle parole, in Poe, sta esattamente nel loro percorrere e ripercorrere gli *incubi dell'anima*, disvelando i processi formativi e i congegni implacabili che presiedono al loro funzionamento. Attraverso il potere delle parole noi siamo condotti nelle prossimità dei segreti dell'anima, là dove ci appaiono in forma di incubo e ci lanciano messaggi non decodificabili dal mero uso del razocinio. Soltanto le parole che si abbandonano rigorosamente all'intuizione e all'immaginazione possono sperare di inseguire e decifrare le misteriose verità che popolano i sottosuoli della vita dell'anima.

Da particolari apparentemente insignificanti si sprigiona quel terribile potere di fascinazione, attraverso cui gli incubi e i paradossi, sovente, fanno ingresso nella quotidianità della vita, manifestando tutta la loro forza dissolvente. Altre volte espressioni puramente verbali, locuzioni metaforiche possono, all'improvviso, diventare fatti bruti alla lettera.

Prendiamo, per esempio, l'espressione "senza fiato": nell'omonimo racconto, il protagonista perde il fiato, nel mentre si accinge a riversare sulla sventurata consorte l'abituale serie di oltraggi verbali. Ma la perdita della parola, attraverso il racconto, recupera le parole al loro stato di movimento cerebrale puro, nella mente del protagonista. Il potere delle parole, sprigionato dal racconto, è davvero enorme. Il protagonista, proprio rimanendo senza parole, fa esperienza del potere immenso di cui le parole sono depositarie. Se prima fa uso violento delle parole contro la propria consorte, per persuaderla - come egli stesso confessa - della sua pochezza, ora si inoltra in quei sentieri nascosti lungo i quali le parole conducono alla "vera filosofia", attraverso la riflessione e il silenzio. Egli, però, non è disposto a rinunciare al vecchio uso violento del potere delle parole, prima di aver definitivamente acquisito il nuovo. Sicché, con piena coerenza, tace alla moglie l'impedimento che lo ha inopinatamente mutilato.

È istruttivo seguire da vicino, seppur in sequenza schematica, le mosse del protagonista.

L'esperienza che il protagonista si accinge a fare è quella di un inaudito *gioco di contrasti*: "... - vivo ma impedito come un morto, morto, ma con tutte le smanie dei vivi - anomalia sulla faccia della terra, insieme calmo e sfiato"¹. La prima reazione è quella di abbassare il livello di intensità sonora delle parole; poi, subentrano fantasie vaghe, fino all'idea del suicidio che egli, non senza acume e lucidità, riconduce a quel *tratto perverso* della natura umana di "rifiutare quel che ci si offre agevole e pronto, e preferire il remoto e l'ambiguo"².

Rimasto solo in casa, per l'uscita della moglie, egli si risolve a cercare spiegazioni misterico-filosofiche. Il postulato da cui muove è il seguente: "le cose invisibili sono le uniche reali". Collega la riflessione all'ispezione empirica, reperendo nell'appartamento oggetti di natura varia ed alcune galanti missive, spedite a sua moglie dal Sg. "Mibastailfiato". La preferenza accordata dalla moglie al Sg. Mibastailfiato non desta la sua gelosia e nemmeno il suo stupore: gli pare perfettamente normale e necessario che la Sg.ra Senzafiato si accompagni col Sg. Mibastailfiato.

La *fuga* diviene, a questo punto, la strategia elaborata dal protagonista: è essa che, ora, egli deve preparare e, insieme, nascondere agli occhi del paese, a cominciare dalla moglie. *Rendersi ignoto, essere sconosciuto*: ecco quella che sembra la soluzione migliore del proble-

¹ *Senzafiato*, in RA, cit., p. 27.

² *Ibidem*, p. 28.

ma. Per nascondere la sua mutilazione, Senzafiato sceglie di nascondere se stesso, senza riserve o limiti. Il circolo si chiude: rimanere "senza fiato" significa perdere la propria identità. Senzafiato significa, propriamente: *identità sconosciuta*. Ecco che, dunque, quando il circolo sembra chiudersi, il gioco si riapre in un altro punto: è *l'ignoto* che spalanca le sue porte a Senzafiato. Solo l'ignoto può proteggere l'identità vera di Senzafiato. "Tutto possono sospettare di me, ma mai debbono nemmeno lontanamente pensare che ho perso il fiato": questa diviene l'ossessiva regola di condotta di Senzafiato. Solo in luoghi lontani egli può mettere tutte le maschere che vuole e recitare tutte le parti possibili, meno una: la sua. Solo dove nessuno conosce la sua vecchia identità, può evitare di farsi conoscere nella nuova: Senzafiato. Questo viaggio tra le maschere dell'umanità inizia nella diligenza stessa in cui Senzafiato si allontana dal proprio paese. Dopo un breve tratto, gli altri viaggiatori lo credono morto e, indignati, lo scaraventano fuori davanti ad una taverna; dove, raccolto, è sottoposto ad accertamenti anatomici, con asportazione parziale di organi, per verificare le sue condizioni di vivo o di morto. Ancora una volta, la via di salvezza di Senzafiato, rimasto con le orecchie mozzate e il naso tagliato, è una fuga.

Ma dietro ogni fuga si celano nuovi sup-plizi, a cominciare dal patibolo del boia e dalla sepoltura in un lugubre cimitero. In quest'ultimo, Senzafiato incontra il Sg. Mibastailfiato, a cui era precipitato addosso il respiro del primo, allorché lo aveva smarrito, sul punto di perpetrare l'ennesima aggressione verbale sulla moglie. L'identità di Senzafiato si compie in un circolo conflittuale con quella di Mibastailfiato e viceversa. Il secondo raccoglie il respiro smarrito dal primo, quando il suo gli era più che bastevole. Il primo deve recuperare il suo fiato, senza esporsi a quello del secondo, col quale deve, però, necessariamente entrare in contatto. L'uno deve liberarsi di un fardello: ritornare ad essere, da individuo *bifiato*, individuo *monofiato*; l'altro deve riacquisire un possesso perduto. All'uopo viene aperta una contrattazione e il Sg. Mibastailfiato, dietro il rilascio di una regolare ricevuta, restituisce il respiro al Sg. Senzafiato. Col che tutto sembra tornare al punto di partenza, rimettendo ogni cosa al posto in cui già si trovava all'inizio.

Ma così non è. Niente è più al posto di prima, perché tutto è mutato, a partire da Senzafiato. Fenomeni e aspetti della vita, prima in ombra, si sono ora mostrati, occupando lungamente la scena, modificandola, costringendola a tenere conto della loro azione e dei loro effetti. Ora, tutto ricomincia dalle modificazioni intanto intervenute e continua, recando ben impresso in sé il segno tangibile del cambiamento. Lo svolgersi dell'azione e delle avventure, come lucidamente avverte il protagonista del *Ms. Found in a Bottle*, aggiunge una *nuova sensibilità*, una *nuova dimensione* all'anima³.

A ben vedere, uno dei poteri più grandi delle parole, in Poe, è quello di scandagliare il *problema dell'identità* da prospettive multiple, cercando di percorrerne tutti gli incroci e le infinite biforcazioni. Nel racconto imperniato su Antioco Epifane⁴, il carattere multiplo dell'identità si "fisicizza" in un soggetto unico: il cameleopardo raccoglie quattro identità in una. L'identità umano-bestia-le di Epifane è presa di mira dai semplici quadrupedi, risolti a divorarlo. L'Epifane si mette in salvo, sfoggiando, nell'occasione, una prodigiosa velocità, per la quale è premiato con l'alloro olimpico, prima ancora della celebrazione dell'Olimpiade. Antioca stessa (in Poe, grande metafora delle metropoli della democrazia), nel racconto, funge come caleidoscopio fisico dell'*identità multipla*: misto indistricabile di classi e razze; molteplicità di sette e nazioni; varietà di costumi; babele di lingue.

La messa in mostra del carattere multiplo e vario dell'identità è uno degli obiettivi che il "potere delle parole" deve conseguire. Ma la strategia narrativa di Poe è ancora più complessa. Non basta "mettere in mostra", è necessario *far vedere* ciò che, in vario modo, si mostra. La scrittura non deve genericamente *mostrare*; bensì deve mostrare in un *modo disvelante*, guardando con gli *occhi dell'anima*. Il dialogo tra Bon-Bon e il Diavolo è illuminante: il secondo è privo di occhi; nondimeno, la sua vista è ben più acuta e profonda di quella del metafisico *restaurateur* Bon-Bon. Sua Maestà il Diavolo si vanta, con Bon-Bon, di non avere bisogno di occhi, perché la sua "è la vista dell'anima"⁵. Se ciò è vero, aggiunge tra le righe, è perché egli si *nutre* di anime. Suggestisce, allora, Poe: occorre strappare al Diavolo il suo nutrimento preferi-

³ *Manoscritto trovato in una bottiglia*, in RA, cit., p. 83.

⁴ *Quattro bestie in una*, in RA, cit., pp. 65-74.

⁵ *Bon-Bon*, in RA, cit., p. 56.

to. Una ragione in più per scandagliare gli *incubi dell'anima*, restituendo agli umani tutto ciò che negli umani è, senza nulla escludere, nemmeno gli elementi più angoscianti e terrificanti. Attraverso il potere delle parole e il viaggio tra gli incubi dell'anima, gli umani debbono apprendere a nutrire e a nutrirsi della loro anima. Quello di Poe non è solo un intento disvelante, ma anche pedagogico, nella forma tutta particolare appena esposta.

Come causa di questi viaggi possono elencarsi i più disparati motivi: davvero vasta è la tipologia delle cause "accidentali" che muovono la scena artistica di Poe.

Prendiamo il caso del *Ms. Found in a Bottle*: un "gorgo tumultuoso di schiuma" getta in un altro spazio/ tempo, in cui il sole perde luce, il giorno scompare e un'interminabile notte convive con un deserto di tenebre. Né lo spazio e né il tempo sono più misurabili ed esperibili. Lo spazio e il tempo sono, ora, unicamente lo spazio e il tempo dell'angoscia e del terrore. Quando, all'improvviso, un'opaca luce riverberarsi sull'imbarcazione alla deriva, precipitata, assieme ai due sopravvissuti, in un profondissimo gorgo marino. Alla sommità del gorgo, libra una nave gigantesca, che, afferrata dal vortice della tempesta, precipita nel profondo, catapultandosi sul vascello già inabissato. L'urto fa sobbalzare il protagonista sulla nave smisuratamente grande: qui egli cerca immediatamente riparo nella stiva, per non essere scorto dagli strani e sconosciuti marinai che governano quella nave misteriosa. Ma, ben presto, il protagonista si avvede che non è necessario nascondersi: difatti, i marinai di quella "nave di terrore", figure a metà tra l'umano e lo spettrale, non lo vedono. La nave va dirigendosi verso l'estremo Polo Sud e i marinai, incanutiti e appesantiti da-gli anni, recano impressa sul volto la luce della speranza, anziché quella della disperazione. Forse, il segno della speranza è collegato al raggiungimento del termine della corsa. Alla fine della rotta, la nave sprofonda tra lastre di ghiaccio che si aprono dinanzi ad essa, sospingendola in insondabili oscurità.

La metafora del viaggio nell'inesplorato si esprime qui al suo più alto livello di concentrazione, lasciando perennemente intatti e aperti i brividi e il tremore dell'ignoto. La fine della rotta segna un nuovo principio: come dice Morella nell'omonimo racconto, "è il giorno dei giorni; il giorno del vivere o del morire. Giorno caro per i figli della terra, e della vita; e più dolce per le figlie del cielo e della morte!(...) Sto morendo, e tuttavia vivrò. (...) Quando lo spirito si sarà dipartito, vivrà la creatura, da te nata e da me, Morella. Ma i tuoi saranno giorni di dolore, quel dolore che dura tenace, come tra gli alberi il più duraturo è il cipresso. Poiché le ore della tua felicità sono finite; e nella vita non si fa due volte raccolta di gioia (...)"⁶. E, ancora una volta, terribile si mostra il potere delle parole, allorché alla cerimonia del battesimo il padre sceglie per la figlia il nome della madre: Morella. Il nuovo inizio continua qualche cosa di antico: il nome Morella suggella questa continuità, pur nel mutamento delle situazioni e delle persone. La memoria dei sepolti si desta misteriosamente dall'oblio, risale alla superficie delle emozioni e, attraverso le parole e i nomi, si fa carne e sangue, tempo e vita. Ma anche la "seconda Morella" muore: come aveva sostituito la madre nella vita, così la sostituisce nel sepolcro. Se nella vita il padre non ha potuto fare due volte raccolta di gioia, due volte fa raccolta di dolore, per la perdita della moglie e della figlia. La "seconda Morella" è la prosecuzione della linea del dolore e dei suoi misteriosi motivi. Il padre non riesce a penetrare tali motivi, per effetto della "mono-mania" che caratterizza la sua personalità; "monomania" in base alla quale riflette patologicamente ed unilateralmente sulle cose. Nel dare un nome alla figlia, in realtà, la consegna in braccio alla morte, poiché non riesce a "separarla" dalla madre e ad affrancarsi dall'ossessione del ricordo che trasmuta la vita in morte e la morte in vita. Sul letto di morte, nel "giorno dei giorni", la "prima Morella" -la moglie-, predicendogli il triste futuro, gli lancia anche un avvertimento, un' ancora di salvezza. Mettendolo di fronte al fatale esito della sua esistenza, del pari, lo fa avvertito della necessità della svolta e dell'assunzione delle conseguenti decisioni che egli, ancora una volta, disattende. Nel "giorno dei giorni", ricorda la moglie, è tempo di decidere, se vivere o morire, se tuffarsi o no nelle verità della vita. In ciò egli viene meno: in forza degli automatismi emotivi e razionali che scandiscono la sua esistenza, sceglie, ancora una volta, la morte in luogo della vita. In ciò, al pari del marito di Berenice⁷, incarna la figura esemplare dell'inerzia etica, dell'atrofia immaginativa ed esistenziale, del riduttivismo decisionale. È la presenza concomitante di siffatti limiti a convertire il potere delle parole in incubi dell'anima.

⁶ *Morella*, in RA, cit., p. 135.

⁷ Cfr. *Berenice*, in RA, cit., pp. 120-131.

Nei casi in cui il potere delle parole si risolve in un incubo per l'anima, non di rado, si passa per la stazione intermedia del "circolo vizioso". Ora, il "circolo vizioso" si può descrivere come quel contesto entro cui il potere delle parole si rivela essere, in realtà, una *trappola mortale* per chi ne rimane impigliato. Consideriamo la situazione del nonsense descritta da Poe in *Mystification*⁸. Il Barone Von Jung, dopo averlo artatamente provocato, evita un duello con Herr Hermann, facendo ricorso alla sottile arte della mistificazione. Invia, difatti, all'aspirante "duellante" una lettera in cui giustifica il proprio operato, rinviando ad un paragrafo di un celebre libro sui duelli. Nel far questo, il Barone non omette di solleticare il tronfio orgoglio di sé dell'Hermann: "Il vostro finissimo discernimento nelle materie qui trattate basterà, ne sono certo, a convincervi che la *sola circostanza che io vi rimandi a quel passo ammirevole*, dovrebbe bastare a soddisfare la richiesta di spiegazioni, che avanzate come uomo d'onore"⁹. L'Hermann abbozza all'amo ed esprime al Barone "i suoi sentimenti d'ammirazione per il suo contegno cavalleresco" e per la spiegazione proposta che era "la più completa, onorevole e indubbiamente tale da dar soddisfazione"¹⁰. Ebbene, la spiegazione proposta dal Barone non significava letteralmente nulla, perché il senso del libro in questione era criptico: "La chiave di lettura consisteva nell'omettere, alternativamente, la seconda e la terza parola, dopo di che appariva una serie di beffe sul tema del duello, come lo si praticava ai nostri tempi"¹¹. Il Barone, a ragione, si convince che "Hermann sarebbe morto mille volte piuttosto che confessarsi incapace di capire alcunché, scritto da chicchessia, in qualsivoglia parte del mondo, in tema di duello"¹².

Il potere delle parole è come un Giano bifronte: rende vincente la decisione del Barone; condanna alla paralisi Hermann. La strategia della mistificazione consegna nelle mani del Barone un enorme potere su Hermann, i cui comportamenti non solo sono previsti, ma anche sovradeterminati. Hermann in tanto è vittima del gioco sottile della mistificazione, in quanto ha un'ipertrofica considerazione di sé, in base alla quale antepone costantemente la valenza delle sue cognizioni alla mobilità e complessità dei fenomeni della vita reale e della stessa sfera intellettuale. Il potere di seduzione delle parole lo pietrifica, anziché vivificarlo. La sua razionalità non è soltanto boriosa, ma indigente: avvitata su se stessa, anziché aperta al dialogo e al mondo. La realtà e il pensiero non possono che prendersi continuamente beffe di lui. Il Barone è la figura attraverso cui prende luogo la vendetta del pensiero e della realtà viva su Hermann. Nelle mani del Barone le strategie della mistificazione, paradossalmente, sono messe al servizio della verità; in Hermann, il gioco della mistificazione disvela lo stato di menzogna in cui egli vive e pensa.

Il Barone Von Jung rappresenta un caso esemplare di uso godibile delle proprie facoltà analitiche: egli è un analista che conferisce alla sua attività mentale un carattere risolutivo. Nei racconti di tipo "poliziesco" Poe mette particolarmente in luce il profilo pragmatico e risolutorio delle facoltà mentali analitiche. Consideriamo, da questa angolazione di lettura, la "trilogia" di Monsieur Dupin: *The Murders in the Rue Morgue*, *The Mystery of Marie Rogêt*, *The Purloined Letter*.

Dupin è, insieme, il prototipo è l'incarnazione esemplare dell'analista. Egli ha in dispregio il "metodo del momento" (cioè: il non-metodo) dei poliziotti; non mancando di precisare che diligenza e applicazione conducono, spesso, a brillanti risultati, ma di fronte a casi complicati occorre un "piano investigativo", capace di ricomprendere l'in-sieme della realtà oggetto di indagine¹³. Animato da questo intento, Dupin si reca in Rue Morgue, onde ispezionare il luogo dove è avvenuto il duplice, orrendo e misterioso omicidio di Madame L'Espanaye e della figlia. Per Dupin, l'elemento *peculiare* della scena del delitto è l'atrocità; dunque, l'analista deve ricercare il movente del delitto, facendo ricorso ad una chiave di lettura "atroce", che sola consente la solubilità del caso. Suggestisce Dupin, con particolare acume, che, essendo il caso assolutamente fuori dall'ordinario, seguendo le "deviazioni dal consueto, la ragione esplora la strada verso il vero. In una investigazione quale questa che stiamo perseguendo, dovremmo

⁸ Cfr. *Mistificazione*, in RA, cit., pp. 157-167.

⁹ *Ibidem*, p. 166.

¹⁰ *Ibidem*, p. 166.

¹¹ *Ibidem*, p. 167.

¹² *Ibidem*, p. 167.

¹³ *Gli omicidi della Rue Morgue*, in RA, cit., p. 347.

chiederci non tanto "che cosa è accaduto" quanto "che cosa è accaduto che non sia mai accaduto in precedenza". In realtà, l'agevolezza con cui arriverò, o forse sono già arrivato, alla soluzione del mistero, è in proporzione diretta proprio col fatto che agli occhi della polizia esso appare insolubile"¹⁴.

E, infatti, come avrebbe potuto mai sospettare la polizia che il feroce assassino di Rue Morgue fosse un Urang Utang? Il fatto è, come nota Dupin a proposito del Prefetto di Polizia, che gli investigatori ordinari istituzionalizzano eccessivamente, fino ad ossificarlo, il proprio *modus operandi* entro ruoli ripetitivi che scadono a routine: "sono troppo astuti per poter anche riuscire geniali"¹⁵. Esistono universi di senso straordinari che la pigrizia di una mente normale e conformistica si rifiuta pregiudizialmente di investigare, negandone addirittura l'esistenza. Du-pin, al contrario, non ha pregiudizi mentali, cognitivi o culturali. Non cessa di gettare il suo sguardo analitico, insieme totalizzante e sceverativo, su tutti i fenomeni, partendo dalla individuazione della loro cifra peculiare. Non sovraimpone agli avvenimenti e alle persone una identità surrettizia, astrattamente definita; piuttosto, parte dalla comprensione d'insieme dei fatti e dei soggetti così come sono, per arrivare a delimitarne la loro identità specifica e irripetibile. L'oscuro deve trovare una soluzione attraverso l'immersione nell'oscuro. Ciò che appare irresolubile deve essere indagato nella sua perspicua irresolubilità, allargando l'armamentario del quadro analitico ed elaborando nuovi strumenti di indagine, capaci di riconnettere realtà e mistero.

Il "mistero" di Marie Rogêt ci immette, con Dupin, negli *universi ideali paralleli* che, in barba alle regole geometrico-matematiche, si incrociano con gli *universi reali*. Non casualmente, il racconto si apre con una citazione di Novalis: "Si danno serie ideali di eventi che si svolgono parallelamente ad eventi reali. Raramente coincidono. Uomini e circostanze in genere modificano la sequenza ideale degli eventi, così che appare imperfetta, e imperfette le conseguenze. Così accadde con la Riforma; invece del protestantesimo, si affermò il Luteranesimo"¹⁶.

Il parallelismo è qui tra l'assassinio di Mary Cecilia Rogers a New York e quello di Marie Rogêt a Parigi, i quali presentano uno svolgimento stupefacentemente simile.

Nel caso di Marie Rogêt. Diversamente dagli omicidi di Rue Morgue, fa notare Dupin, la peculiarità del caso non risiede tanto in un profilo inconsueto, quanto nella sua normalità che, facendolo ritenere di facile risoluzione, lo rende, invece, insolubile¹⁷. Allora, il piano investigativo deve, nell'occasione, smontare la normalità dell'evento, per ricostruirne l'azione e le relative responsabilità. Questa volta, Dupin fonda la sua investigazione sul calcolo dell'imprevisto, tentando di ricavare la verità da elementi ritenuti irrilevanti e, per questo, ingiustamente sottovalutati. Così, partendo da un'inezia, un indizio di apparente scarso rilievo (la sparizione di un barca senza timone), tappa dopo tappa egli perviene alla soluzione del mistero.

Ora, anni dopo, gli omicidi di Rue Morgue e il mistero di Marie Rogêt costituiscono, ancora, argomento di discussione, allorché irrompe sulla scena il Prefetto di polizia, per sottoporre a Dupin l'ennesimo caso insolubile. Questa volta non si tratta di assassinio, ma, sono le parole del Prefetto, di una "storia davvero *bizzarra* ... è una faccenda semplice, ma non ci riesce di risolverla"¹⁸. Dagli appartamenti reali, precisa il Prefetto, "è stato trafugato un certo documento di estrema importanza. Si sa chi l'ha rubato; dubbi non ve ne sono; l'hanno visto mentre se ne impadroniva. Si sa che è tuttora in suo possesso"¹⁹. E il ladro, continua il Prefetto, è nientemeno che un Ministro. Dupin applica per la soluzione del caso il metodo della identificazione della strategia dell'avversario, in modo da impossessarsi degli schemi mentali che presiedono alle sue decisioni. Il calcolo si basa sulla stima dell'intelletto raziocinante dell'avversario: quanto più la stima si approssima al vero, tanto più vicina è la soluzione dei problemi. La polizia, osserva Dupin, sovente fallisce, poiché fa discendere la soluzione dei problemi dal suo proprio esclusivo ingegno, omettendo di proporre alcuna analisi della psicologia a base delle condotte criminali. I risultati positivi della polizia si esplicano, dunque, in un campo assai ristretto: quel-

¹⁴ *Ibidem*, p. 350.

¹⁵ *Ibidem*, p. 372.

¹⁶ *Il mistero di Marie Rogêt*, in RA, cit, p. 482.

¹⁷ *Ibidem*, p. 501.

¹⁸ *La lettera trafugata*, in RA, cit., p. 721.

¹⁹ *Ibidem*, p. 722.

lo della coincidenza della strategia investigativa con la strategia criminale. Laddove, come frequentemente accade, le due strategie differiscono, la "polizia brancola nel buio", come una diffusa espressione efficacemente recita. Nella fattispecie, dunque, necessita individuare la psicologia del Ministro ladro, ricostruirne e prevederne le mosse.

La domanda che richiede una risposta è la seguente: dove la mente del ministro poteva ritenere di occultare alla perfezione la lettera rubata, tanto più preziosa perché strumento di ricatto? Il Prefetto fa ricercare la lettera nei posti in cui i poliziotti, di solito, ritengono che un ladro nasconda la refurtiva, mancando di considerare che il ministro non è un ladro qualunque, né un criminale ordinario. Da questa omissione deriva il fallimento delle ricerche. Dupin felicemente sottopone a confutazione il principio dell'*unicità di indagine* che informa l'attività della polizia; egli è, difatti, un convinto assertore del principio della *molteplicità di indagine*, secondo cui l'investigazione deve calarsi all'interno dei singoli casi, osservarne i tratti peculiari, sottoporne ad analisi la specificità e approssimare, per induzione, la soluzione. In via del tutto logica, una volta chiariti i tratti complessivi della personalità del ministro, Dupin arriva alla seguente conclusione: la lettera è nascosta nel modo più ovvio e banale possibile. Essa è sotto gli occhi di tutti, per sfuggire, più agevolmente, l'occhio di tutti. Niente come l'ovvio viene trascurato; niente come ciò che è sfrontatamente messo in vista viene letteralmente ignorato, soprattutto dalla polizia. Il modo migliore per nascondere la lettera, allora, è non nascondersela affatto. Questo lo schema mentale, secondo Dupin, che ha guidato il Ministro nella ricerca del nascondiglio. Questo punto di arrivo del procedimento logico diviene il punto di partenza della ricerca empirica: si tratta, a questo snodo, di mettersi alla ricerca del nascondiglio più ovvio, più in vista che il Ministro ha inteso reperire. Un nascondiglio che nella sua essenza meglio si definirebbe come un *non-nascondi-glio* che, proprio in quanto tale, si palesa come il nascondiglio perfetto: il portacarte appeso alla mensola del camino nella sua stanza di lavoro! Il messaggio che ci lancia Dupin è il seguente: solo con il genio si sconfigge un malvagio uomo di genio. In tal modo, lo strumento di successo del Ministro si converte in mezzo della sua disfatta e il piano investigativo consegue il suo scopo.

L'investigazione migliore, dunque, è quella che si incunea nella natura degli eventi e delle persone, per carpirne i segreti e renderne intelligibili i passaggi attraverso cui assumono forma e sostanza del tutto particolari. I migliori investigatori - e Dupin è, certamente, tra questi - sono coloro che stabiliscono una profonda empatia con l'oggetto e i soggetti sottoposti ad indagine. Per far questo, in un certo senso, si sgravano della loro propria natura, per potere meglio afferrare quella altrui. Questo processo di sgravio, a ben guardare, altro non è che un arricchimento delle proprie qualità personali, le quali migliorano e si elevano, appunto perché riescono ad innescare un dialogo vivo con l'ignoto che le circonda. La soluzione dell'enigma, al fondo, è l'acquisizione di nuove dotazioni intellettuali e spirituali.

Gli incubi dell'anima si ingenerano nei "buchi neri" in cui queste capacità acquisitive si sterilizzano: l'azione di sgravio della coscienza, anziché quale premessa della conquista di nuove conoscenze e di nuovo materiale emotivo, allora, funge come elemento di tormentata evacuazione, che accelera i processi di degradazione morale in atto. Lo scacco dei destini personali, in questi casi, risulta proprio dall'incapacità del singolo di trarre ammaestramenti dai propri tormenti e dalla sua sofferenza che, così, si trasformano in malattia mortale, da cui si esce solo con la morte o con la catastrofe esistenziale.

È, questo, un motivo che ricorre come una costante nei "racconti dell'orrore" di Poe. Ma probabilmente il luogo in cui si trova la sua trascrizione esemplare è rappresentato da *The Black Cat*.

Qui si narra la metamorfosi di un uomo docile e gentile in un soggetto intemperante e crudele che, abbandonatosi agli stravizi dell'alcool, converte in odio il suo iniziale affetto per la moglie, per gli animali e per il suo prediletto gatto nero, Pluto, a cui, in un impeto di follia, crudeltà e ubriachezza, cava un occhio dall'orbita. La sevizia praticata al gatto segna un importante punto di passaggio verso la perdizione totale del protagonista: l'accesso allo stadio ultimo della perversione. Sentiamo come egli stesso testimonia la trasformazione: "E infine sopraggiunse, a mia definitiva e irreparabile catastrofe, lo spirito della Perversità. Di codesto spirito la filosofia non tiene conto. E tuttavia non sono più certo della vita della mia anima di questo, che la perversità è uno degli impulsi primitivi del cuore umano - una delle individuali facoltà, o affetti primari, che governano l'indole dell'Uomo. Chi non si è scoperto, cento volte, nell'atto di commettere un'azione spregevole o stolta, a ciò indotto dalla sola ragione che, come ben sapeva, non doveva farla? Malgrado il nostro saggio avviso non abbiamo noi forse una

perpetua inclinazione a violare *la Legge*, solo perché la conosciamo come tale? Fu questo spirito di perversità, lo affermo, a condurmi alla catastrofe. L'insondabile brama dell'anima di *torturare se stessa* - di recare violenza alla propria natura - di fare il male per amore del male - mi spinse a insistere nelle sevizie e infine a recare a perfezione l'infamia che avevo inflitto all'inocuo animale"²⁰. E qual è la sevizia delle sevizie, l'infamia delle infamie?: l'uccisione del gatto, avvenuta tramite impiccagione. E perché il protagonista è spinto a questa estrema infamia?: perché sapeva che il gatto lo aveva amato; perché non lo aveva mai offeso; perché sapeva che commetteva un peccato mortale; perché sapeva che questo suo comportamento gli avrebbe irreparabilmente sfregiato l'anima, rendendola indegna del perdono perfino del Dio più misericordioso"²¹.

Ma ecco, subitanea, profilarsi la sciagura. La notte successiva all'impiccagione del gatto, un incendio distrugge la casa del protagonista. Rimane in piedi, però, un'unica parete su cui è incisa la figura di un enorme gatto nero, con una corda avvolta attorno al collo. Da questo giorno in avanti, il fantasma del gatto occupa, come un incubo, tutta la vita del protagonista. Tale e tanta è la sua paura che è afferrato da un sentimento di finto rimorso che altro non è che un maldestro tentativo di allontanare da sé conseguenze ancora più terribili.

Si risolve, così, a cercare un gatto nero simile a Pluto, per poterlo sostituire e allontanare dalla sua esistenza disavventure di ogni genere. Un giorno lo trova e lo porta a casa. Il nuovo gatto è in tutto eguale a Pluto, tranne per un cordoncino bianco che gli percorre tutto intero il collo, disegnando una forca; e, fatto assai singolare, come Pluto è mancante di un occhio. Nonostante il gatto sia molto affettuoso, in capo a breve tempo entra in odio al nostro protagonista, che lo evita accuratamente, non riuscendo ad esercitare su di lui l'identica crudeltà applicata su Pluto. La pura e semplice presenza del gatto cagiona il più grande terrore nella coscienza del protagonista: è la sua persecuzione, in quanto gli rammenta l'antica empietà e gli prospetta minacce inquietanti per il futuro. La follia e la perversione del protagonista si scaricano anche sulla povera moglie che egli finisce con un colpo d'ascia alla testa e mura nella cantina, per avergli ella impedito di uccidere anche il secondo gatto. Senonché, assieme alla moglie, inavvertitamente il protagonista mura anche il gatto nero, le cui grida mettono i poliziotti sull'avviso, facendo loro abbattere la parete che ricopriva il cadavere. Col che, con un rovesciamento delle parti radicale quanto coerente, la vittima si trasforma in carnefice e il carnefice in vittima.

La perversione trova come risposta la ... perversione; solo che ora, nella retroazione, si invertono i ruoli: chi prima l'agiva dopo la subisce. Il gioco della perversione ha esiti paradossali, eppure regolati da una logica ferrea: soltanto una razionalità completamente invasata di sé trascura di sottoporre a investigazione tale logica. È possibile risalire alle logiche della perversione, solo se ci dispone ad indagare le inclinazioni primordiali dell'animo umano su cui allignano le scelte di ogni individuo. L'insano piacere del "ma-le per il male", di oltraggiare ciò che amiamo, di calpestare chi ci ama, di violare le norme morali per il puro e semplice gusto di violarle, di tormentarsi l'anima: ecco alcuni *prima mobilia* della perversione. "Motori" tanto invisibili e arcani, quanto terrificanti e scardinanti di ogni ordine etico; come abbiamo appena finito di vedere nel caso di *The Black Cat*. La perversione è *scopo in sé*: al di fuori di se stessa non ha alcun fine da realizzare. Le azioni perverse sono inintelligibili soltanto se le si vuole attribuire un senso e una finalità estranei alle inclinazioni primordiali misteriose da cui erompono. Esse mettono a nudo il tremendo vincolo da cui si originano; a questo vincolo originario urge risalire, se si vuole lenire e placare il mare di sterminata sofferenza da cui zampillano. Nessuna ragione è più forte delle ragioni negative; nessuna azione è più ripetuta delle azioni che eticamente non dovrebbero mai essere commesse; nessun impulso è più forte e tentatore degli impulsi riprovevoli. Il carattere malsano di un'azione è, spesso, la sua forza invincibile, la sua motivazione inestirpabile e ingovernabile.

La perversione mette in luce due elementi fondamentali:

- a) la tendenza ad errare, in obbedienza ineludibile ad un impulso irresistibile che, pure, è consapevolizzato come male;
- b) l'antagonismo etico-esistenziale del soggetto che ne è afferrato.

In *The Imp of the Perverse*, Poe fornisce una dettagliata e fine analisi della situazione di

²⁰ *Il gatto nero*, in RA, cit., p. 607.

²¹ *Ibidem*, pp. 607-608.

perversione, mettendone in evidenza i meccanismi oggettivi e diradando la nebbia degli impulsi di cui i soggetti finiscono preda, se non prigionieri²². Qui il protagonista, con il suo comportamento, percorre per intero tutte e due i poli della perversione. Prima si industria a compiere un omicidio perfetto, perverso e raffinato nella sua esecuzione; dopo è preso dall'irrefrenabile impulso di confessare la sua colpevolezza. L'uccisione dell'Altro si stringe irrimediabilmente, in unico cerchio, con la rovina del Sé. C'è una perfetta sincronia di tempi tra l'annientamento dell'Altro e la rovina del Sé. Il soggetto prima estroflette la perversione contro l'Altro e dopo la introflette contro se stesso. Egli è, ad un tempo, carnefice e vittima: i ruoli si invertono; ma, diversamente da quanto accade in *The Black Cat*, si incarnano nella stessa persona che, ora, è tanto carnefice dell'Altro che vittima di se stessa.

La perversione si frammischia sempre a punte, più o meno, intense di orrore. Ma una *storia* di orrore è meno rabbrividente dell'*immaginazione* dell'orrore. Un fatto di orrore vissuto e narrato si colloca a distanza: come se non fosse e mai potesse essere nostra esperienza personale. La narrazione funge come un filtro che addomestica il brivido: lo esorcizza, in un certo qual modo.

La narrazione carpisce l'orrore dai regni dell'immaginazione e lo rende storia. In questo modo, l'orrore è reso oggetto osservabile con il supremo distacco dell'analisi minuta. Il potere delle parole di evocare gli incubi dell'anima è anche un singolare potere di esorcizzarli e, via via, renderli familiari. La voragine di mistero in cui le storie dell'orrore ci sospingono costituisce anche, a ben vedere, l'apertura verso zone dell'essere poste in cattività, a cui una tronfia Ragione e uno Spirito angusto non concedono spazio. Il potere delle parole che scava negli incubi dell'anima è un *farmaco* del tutto particolare, in quanto consente il loro scandaglio liberatorio. Le storie di orrore sono, più propriamente, *storie degli incubi dell'anima* che, messi in forma narrativa, diventano un contesto che riusciamo finalmente a travedere, vincendo l'arcano impulso di repulsione che ci "comanda" di rimuoverli. La storia e la trama narrativa divengono, così, lo *specchio mobile* dell'anima, mostrandone i recessi profondi e i movimenti reconditi. Un tuffo nell'orrore è un tuffo nell'anima, per farne il fondamento e la cura della propria vita. Sta qui una delle molle segrete dei racconti di Poe.

²² *Il Genio della Perversità*, in RA, pp. 909-917.

CAP. III I LEGAMI MISTERIOSI DELLE PAROLE

1. "Il potere delle parole"

In *The Power of Words*, sul finire del suo dialogo con Oinos, Agathos parla del *potere fisico delle parole*; della parola intesa come "impulso che agisce sull'aria"¹. Le parole, in questa accezione, *modificano* gli stati dell'essere e, cosa ancora più rilevante, *creano* forme di vita. Di fronte ad una stella verde, più grande e terribile di tutte, Agathos piangente dice ad Oinos: "con occhi inondati di lacrime, ai piedi della mia amata, con frasi appassionate, io la creai. I suoi fiori splendenti veramente sono dilette tra tutti i sogni rimasti tali, e i vulcani furibondi veramente sono le passioni del cuore più torbido e perduto"². In questo caso, il potere delle parole nasce dal potere dell'amore. Agathos, in virtù del potere delle sue parole d'amore, può creare forme inedite, splendide e terrifiche come la "Stella di follia"; ma ciò è causa, per lui, di un dolore smisuratamente grande, senza possibilità alcuna di essere placato. Il potere delle parole non gli ha fatto perdere il ricordo e la presenza dell'amata; ma ora quel ricordo e quella presenza si identificano nella "Stella di follia", fonte di tutti i suoi tormenti e le sue sofferenze. Quella stella è, ad un tempo, *presenza* del ricordo dell'amata e *assenza* del corpo e dell'anima dell'amata. L'amore continua ad essere presente, ma nell'assenza dell'amata che, continuamente e inutilmente richiamata, diventa la fonte principale del tormento disperato di Agathos. La "Stella di follia" è evocazione corporea dell'amata e, nel contempo, messa a nudo del cuore di Agathos, totalmente preso dall'amore e perennemente condannato a patire i tormenti dell'amore. Diventato da trecento anni angelo, è obbligato a portare il peso di questa tremenda infelicità, pur sperando la felicità celeste che ora gli compete, volteggiando nell'infinità dell'universo. L'amore, come la conoscenza, non ha un termine ultimo di appagamento; ma va continuamente alimentato e rinnovato. Così fa Agathos; nonostante egli, nel rinnovare e alimentare il suo amore senza speranze, sia fonte del più atroce dolore per se stesso. Per continuare ad amare, deve continuare a soffrire: ecco la situazione di disperata felicità in cui è gettato Agathos. Nel potere delle parole felicità e disperazione si stringono in maniera indissolubile. Agathos è la figura emblematica più alta di questo lato della condizione umana.

Nel creare forme nuove, il potere delle parole unisce acutamente stati d'animo, situazioni ed eventi tra di loro contrastanti, proponendoli in una nuova visione che è più larga e comprensiva e, insieme, capace di far emergere il dettaglio, il movimento, gli aspetti particolari. La cognizione del dolore e della felicità, come di qualunque altra cosa, non è mai data una volta per tutte. Non esiste un sapere assoluto, ammonisce Agathos di fronte alle osservazioni incredule di Oinos. La saggezza consta nel saper apprendere incessantemente: nel continuare a conoscere, senza smettere mai di apprendere. Come dice Agathos: "Ah, non già nella conoscenza è la felicità, ma nell'acquisizione della conoscenza! L'ininterrotto apprendere ci fa felici; ma tutto sapere sarebbe maledizione di un demone"³. Il ragionamento coinvolge lo stesso Dio che non può essere, nemmeno Lui, il depositario del sapere assoluto e ultimativo. Fa osservare, in proposito, Agathos ad un dubbioso Oinos: "Giacché è il Sommo Felice, questo deve essere ignoto anche a LUI"⁴. La materia vivente è *infinita* e questa infinità non è *sogno*, ma *realtà viva*. A questa verità, edotto da Agathos, Oinos arriva ben presto⁵. Ed è proprio l'infinità della materia ad essere la base delle infinite fonti con cui l'anima e l'intelletto sono stimolati e rigenerati.

In questo processo di creazione, rigenerazione e trasformazione persistenti, la Divinità -

¹ *Il potere delle parole*, in RA, cit., p. 907.

² *Ibidem*, p. 908.

³ *Ibidem*, p. 903.

⁴ *Ibidem*, p. 903.

⁵ *Ibidem*, p. 904.

osserva Agathos- crea solamente al principio⁶. Le sue parole, a questo punto, integrano il caso di una vera e propria eresia, come non manca di rilevare Oinos; ciò che è eresia per gli uomini è verità per gli angeli, gli fa eco Agathos⁷. Ogni atto ha infinite conseguenze che nemmeno un Dio può prevedere, precisa Agathos. Cosicché ogni gesto, di qualunque creatura, in ogni momento crea sempre qualcosa, da cui derivano sempre esiti molteplici. Le parole, esattamente come ogni altro atto, creano esse stesse: non evocano, esprimono o rappresentano semplicemente situazioni già vive, stati mentali ed emotivi; ma danno vita a forme e situazioni, stati mentali ed emotivi inediti che solo esse sono capaci di partorire. Le parole sono uno dei legami più preziosi che ci relazionano col tempo e con lo spazio, dentro cui recuperiamo tutto il vissuto e lo generiamo in tutte le sue possibilità. Il potere delle parole sta precisamente nella possibilità che esse ci offrono di esperire in maniera diversa e più ricca il già esperito e di avviare a nascita ciò che non è stato ancora esperito. Esse ci fanno ricongiungere i mortali Agathos e Oinos agli angeli Agathos e Oinos: terra e cielo, finità mortale e infinità angelica si toccano grazie al potere delle parole. Il potere fisico delle parole a cui allude Agathos è proprio questo: riconnettere il finito con l'infinito, il dolore con l'amore, il mortale con il divino. Per questo motivo, il potere delle parole, al fondo, non solo è potere dell'oscuro e degli incubi, ma anche potere dell'amore.

2. "Il pozzo e il pendolo"

Certamente, *The Pit and the Pendulum* è il racconto di Poe dove le avventure delle parole più profondamente si incuneano tra gli incubi dell'anima. Già all'avvio del racconto, siamo gettati in un'atmosfera che è carica di una cifra terribile: il protagonista è stremato da lunghe ore di tortura e, prima di perdere conoscenza, ha giusto il tempo di udire la sentenza di morte che gli inquisitori irrogano contro di lui. Il venir meno dei sensi provoca nel condannato subitanee visioni di orrore. Prima di perdere completamente coscienza, egli vede ancora; ma tutto si dilata, come in un' perbole della mente e dell'anima: "Vedevo le labbra dei giudici vestiti di nero; mi apparivano bianche - più bianche del foglio su cui scrivo queste parole, e sottili grottesche; affilate dalla espressione impietosa, risoluta, implacabilmente, al rigoroso disprezzo della umana sofferenza. Vedevo che i decreti di ciò che era mio Destino ancora uscivano da quelle labbra: le vidi fremere mentre pronunciavano una sentenza ferale: le vidi sillabare il mio nome; rabbrivii, non udendo alcun suono. Vidi anche, in un breve momento di delirante orrore, morbidamente, impercettibilmente gonfiarsi i drappi luttuosi che avvolgevano i muri della stanza"⁸.

Quando, poi, il protagonista riconquista coscienza si trova precipitato in una notte nera e interminabile, che egli percorre avanti e indietro, senza avvertire la presenza di alcunché di vivo e senza poter avere la nozione esatta del luogo entro cui si trova confinato. Può immaginare tutti gli orrori possibili, di cui a lungo si era sommessamente e tormentatamente parlato nelle segrete prigioni dell'Inquisizione di Toledo. Tutto il protagonista può pensare, tranne che possa trovarsi in una delle voragini più buie dell'anima umana. Il suo orrore iniziale si ferma alle considerazioni intorno al vuoto fisico e cieco entro cui si trova ad avanzare a tentoni. Il non poter vedere ciò che lo circonda lo avvicina allo stato di puro pensiero: materia cerebrale ed emotiva senza cognizione di ciò che gli è esterno ed interno. Egli è come un punto nero senza consistenza fisica in un infinito vuoto che è condannato a percorrere ciecamente. Non è affatto padrone dei suoi movimenti ciechi: non sa se cammina in avanti, in indietro, verso occidente o verso oriente; oppure se tragicamente gira in tondo sempre sugli stessi passi. Per la sua coscienza, la segreta in cui è precipitato può essere indifferentemente un'estensione infinita oppure una stretta prigione dell'orrore.

È stando in questo stato mentale che egli si trova ad "inciampare" contro un muro di pietre viscide e gelide. Successivamente, ri-correndo ad alcuni accorgimenti, riesce a misurare, in linea di massima, il perimetro della prigione. Nel mentre si accinge a misurarne anche il diametro, cade e si rende conto di essere proprio sull'orlo di un pozzo, la cui estensione non è in grado di determinare. Avverte con maggiore precisione il fetore di funghi decomposti tipico dei

⁶ *Ibidem*, p. 904.

⁷ *Ibidem*, pp. 904-905.

⁸ *Il pozzo e il pendolo*, in RA, cit., pp. 461-462.

pozzi e, a mo' di tremante esperimento, mulina le sue braccia nel vuoto che si distende sotto di lui. Un fortuito incidente gli evita di morire, cadendo nel pozzo; ma il tormento maggiore è dato proprio dalla consapevolezza di aver evitato un'orribile morte. L'orrore morale della morte, dopo le sofferenze atroci della tortura, diviene il compagno inseparabile del protagonista. Anzi, nel disegno sadico dell'Inquisizione, l'estrema prostrazione fisica dovuta alle prolungate torture non è che la preparazione ottimale al terrore che il protagonista deve subire. Quella segreta, al cui centro si spalanca un pozzo circolare, si trasforma, così, in un micidiale luogo di tortura morale.

Una terribile alternativa si pone di fronte alle decisioni del protagonista: lasciarsi precipitare nel pozzo della prigione e porre con la morte fine ai suoi tormenti? oppure conservare la sua debole vita, prolungando in eterno la sofferenza e il terrore? Qual è la scelta più coraggiosa, in quelle condizioni di disagio estremo: conservare la vita, patendone i terrori inenarrabili o cercare la "sal-vezza" nelle braccia della morte?

La pena maggiore risiede qui proprio nell'assenza di un'alternativa vera. Qualunque sia la sua scelta, il protagonista si muove tra una serie di opzioni che non ha concorso a determinare e che, anzi, è stata costruita in funzione della sua prostrazione fisica e distruzione morale. Sia che scelga di morire, gettandosi nel fondo del pozzo, o che scelga di lasciarsi lentamente morire per consunzione fisica, rimanendo sull'orlo, qualcun altro ha già scelto per lui il destino della sua vita. A lui è stata concessa la facoltà residua di decidere il modo e il tempo del suo morire, non già la decisione sulla vita.

L'incubo supremo, entro cui è brutalmente immesso il protagonista del racconto, è quello di trovarsi di fronte alla propria morte, avendo perso il controllo sulla propria vita, interamente nelle mani di una volontà estranea ed ostile che spinge inarrestabilmente verso la distruzione. È, questa, una delle situazioni tipiche in cui tutto ciò che si sceglie e si fa è perfettamente inutile, poiché inevitabilmente destinato allo scacco. Eppure, si continua a "scegliere" e a "fare", rimanendo misteriosamente attaccati a quel flusso emotivo che, in un certo senso, inchioda alla vita come ad una croce. Ciò rende ancora più dilacerante la sofferenza, poiché non fa che dilatare in ogni singolo istante di vita la prospettiva nera della morte. È in queste condizioni che la vita diviene un incubo. Il pozzo del racconto è la metafora di quest'incubo.

Ma questo scenario di orrore improvvisamente muta, allorché il protagonista si sveglia dal sonno provocato dall'acqua drogata contenuta nella brocca che, assieme al pane, gli era stata prima concessa. Egli si ritrova saldamente legato ad un basso telaio di legno: conserva libere la testa e la mano sinistra. Sul pavimento, dal lato della sua mano sinistra, intravede un piatto contenente della carne, mentre, invece, la brocca d'acqua non è più presente. Si trova costretto ad industriare espedienti vari per contendere la carne ai topi che salgono dal pozzo.

Ben presto l'attenzione del protagonista è attratta dalla volta alla sommità della prigione. In un riquadro del soffitto, scorge ritratta la figura del Tempo; solo che, in luogo della falce, regge nella mano un grande pendolo. L'asse del pendolo è perfettamente corrispondente a quello del telaio di legno intorno cui è legato il protagonista del racconto, il quale, terrorizzato, ne inizia ad avvertire il movimento oscillatorio verso il basso. L'estremità inferiore del pendolo è una lama d'acciaio, somigliante ad un rasoio ben affilato. Il movimento del pendolo verso il basso provoca delle oscillazioni della lama: più il pendolo si muove verso il basso e più il rasoio sibila.

Dunque, il protagonista si è salvato dal pozzo, solo per essere schiacciato dal pendolo! Un dispositivo di tortura morale e morte fisica ancora più orrido di quello apprestato nel pozzo lo aspetta. Il sadismo degli inquisitori trova ulteriore modo di manifestarsi nella sua feroce carica di annientamento. *Dal pozzo al pendolo*: ecco, in sintesi, i luoghi avvolgenti all'interno dei quali tale sadismo si scatena. Nel contempo, il pozzo e il pendolo sono anche i luoghi dove la tortura morale subita dal ribelle inquisito raggiunge via via vette sempre più alte.

Per gli inquisitori, l'aver il ribelle eluso le mandibole del pozzo, da un lato, è una pertinace manifestazione di ribellione, da punire con ancora maggiore accanimento; dall'altro, è un'occasione per apprestare e verificare macchine di tortura morale e di distruzione fisica ancora più sofisticate e devastanti. La figura del Tempo qui concede frammenti di vita, per estirparli progressivamente, secondo i ritmi e le oscillazioni del pendolo. Non è più la falce che tronca e spazza via l'esistenza con un gesto unico e irripetibile. Ora le lente e progressive movenze del pendolo concedono *il tempo per morire*; o, per essere più precisi, *il tempo per guardarsi morire*. I tempi della morte sono calcolabili: corrispondono esattamente al tempo meccanico impiegato dal pendolo per ultimare la sua corsa sul malcapitato inquisito. Oscillando cinicamente ed

implacabilmente verso il basso, il pendolo trasforma gli ultimi momenti di vita in *tempo della morte*. Far sentire già morto chi è ancora vivo è l'obiettivo sadico e distruttivo che gli inquisitori intendono conseguire.

Per l'inquisito il passaggio, per così dire, dal pozzo al pendolo segna l'inabissamento in un fondo ancora più atroce del dolore e della tortura. Inabissamento che commisura, in linea proporzionale, la sua resistenza alle strategie dell'Inquisizione. Una resistenza tanto più sgradita agli inquisitori, per il fatto che essa si conserva finanche nelle condizioni della completa cattività. Il pendolo che incombe sul protagonista, da questo punto di vista, non è soltanto la punizione implacabile che lo aspetta; ma anche una sorta di "premio" per aver egli conservato intatte la sua autonomia di pensiero e la sua volontà di vivere. Il rovescio catastrofico del destino del protagonista risiede proprio nella circostanza che quanto più opera per la propria libertà ed autonomia tanto più attrae su di sé le strategie di distruzione dell'Inquisizione. Più vuole conservare se stesso, più gli inquisitori lo sottopongono a torture devastatrici: in ballo, prima ancora che il suo corpo, è la libertà della propria coscienza e del proprio pensiero. Il pendolo è il mezzo con il quale l'Inquisizione vuole finalmente fiaccarlo e annientarlo nel corpo e nello spirito.

Ora, le oscillazioni delle lame d'acciaio del pendolo scandiscono il lento e infernale ritmo della morte. Prima di togliere definitivamente la vita, il lento movimento discendente del pendolo è animato dal chiaro intento di succhiare l'anima dello sventurato inquisito, precipitandolo in uno stato di allucinazione mentale senza pari. I pensieri che attraversano la mente del protagonista ben riflettono questa situazione: "Poco conta che io racconti delle lunghissime ore di un orrore più che mortale, durante le quali io tenni la conta delle violente oscillazioni dell'acciaio! Pollice dopo pollice e linea dopo linea scendeva di uno spazio che si poteva apprezzare solo a intervalli che sembravano epoche. Trascorsero giorni, forse molti giorni, prima che mi oscillasse tanto dappresso da ventilarmi del suo metallico fiato. Mi entrava nelle narici l'odore della lama affilata. Pregai; sfinii il cielo con le mie preghiere, invocai una più spedita discesa. Delirai, impazzii, tentai di levarmi incontro all'impeto della paurosa scimitarra. Poi subitamente ri-piombai nella calma, e sorridendo guardai quella morte luminosa, come un bimbo guarda un ninnolo inconsueto"⁹.

L'implacabile e flemmatico incedere del pendolo attacca la *speranza* che è la risorsa fondamentale di ogni umano, per poter continuare a vivere. Tanto più nelle condizioni di cattività la speranza è una risorsa vitale, per rimanere ancora attaccati al filo della vita. Quando tutto è perduto o sembra perduto non rimane che ancorarsi alla speranza in qualche evento miracoloso che possa liberare dal tormento e dall'impotenza. Un umano che perde la speranza perde se stesso e la vita definitivamente. Catturare i sentimenti di speranza che ancora albergano nel cuore dell'inquisito: ecco la segreta e ultimativa finalità che il movimento del pendolo deve perseguire. Come avverte con lucida coscienza l'inquisito, la speranza *trionfa* dello strumento della tortura: essa *parla* al condannato a morte *anche* nelle segrete dell'Inquisizione¹⁰.

Al limite estremo della vita, la tortura morale si rovescia in calma disperazione che, unita alla speranza, restituisce l'*umano avvilito* alle funzioni del pensiero. Il protagonista *ritorna a pensare*, allorché s'accorge che ancora dieci o dodici oscillazioni e la lama del pendolo avrebbe iniziato a lacerare i suoi indumenti: "Per la prima in molte ore, forse giorni, io pensai. Mi venne a mente allora che la fascia, o sottopancia, che mi stringeva, era formata da una cinghia *unica*. Non mi legavano altre corde separate. Il primo colpo della lama che avesse tagliato un qualunque punto della cinghia, l'avrebbe allentata così, con la sinistra, avrei potuto srotolarla a togliermela. Ma quanto temibile sarebbe stata, in quel caso, la prossimità della lama! E fatale l'esito dello sforzo più cauto! (...) Temendo di scoprire la vanità della mia estrema, fioca speranza, riuscii ad alzare il capo così da scorgere chiaramente il mio petto. La cinghia avvolgeva le mie membra in ogni direzione, *eccetto lungo il percorso della lama omicida*"¹¹.

Nello stesso tempo, il condannato mette in atto un piano tendente a far uso dell'avidità dei topi che salivano dal pozzo, in funzione della sua liberazione: riesce faticosamente a cospargere la cinghia che lo imprigiona con i resti del cibo rimasto nel piatto. Centinaia di topi balzano sul telaio e, incuranti del moto discendente del pendolo, cominciano a rosicchiare la cinghia,

⁹ *Ibidem*, p. 473.

¹⁰ *Ibidem*, p. 475.

¹¹ *Ibidem*, pp. 475-476.

fino a reciderla del tutto, proprio quando la lama del pendolo inizia a penetrare il petto dell'inquisito. Con un balzo, egli si sottrae all'attacco mortale del pendolo: è ancora vivo e salvo; ma ancora prigioniero dell'Inquisizione.

Come per incanto, la corsa del pendolo si arresta nel momento stesso in cui il condannato salta dal telaio: attratto da un misterioso comando, il pendolo fa ritorno verso il soffitto. Ed è qui che la strategia dei torturatori si rivela in tutta il suo raffinato sadismo. La cella si trasforma, all'improvviso, in una gabbia di metallo rovente che avanza verso il condannato, sospingendolo implacabilmente verso il gorgo del pozzo.

Reperiamo in azione ancora un meccanismo di stimolo/risposta, basato sulla legge della compensazione dei contrari: lo sventurato condannato, per sfuggire l'infuocato contenitore metallico che è, ormai, diventata la sua prigionia, è stimolato a cercare riparo e salvezza nella "frescura" del pozzo! Ancora una volta, egli è messo nelle condizioni di scegliere come morire, non già come vivere. La tortura mentale e morale è totale, poiché il condannato si fa immediatamente consapevole della strategia di annientamento applicata dagli inquisitori: "Il respiro mi portò alle narici il vapore del ferro rovente! Un odore soffocante pervadeva la prigionia! Un fulgore più fosco appariva ogni momento negli occhi che splendevano contemplando le mie torture! Un più denso cremisi si diffuse su quei dipinti orrori insanguinati! Ansimavo! Cercavo l'aria! Non avevo dubbi sui piani dei miei seviziatori, oh, uomini spietati! diabolici! Rifuggendo dal metallo infuocato, mi portai verso il centro della cella. A petto del pensiero della morte per fuoco, la frescura del pozzo si offrì alla mia anima come un balsamo. Mi precipitai verso quell'orlo mortale. Mi sforzai di scrutarne il fondo. La luminosità del soffitto infuocato ne rivelava i segreti recessi. Tuttavia, per un momento di follia, il mio spirito si rifiutò di capire il significato di ciò che vedevo. Alla fine si fece strada, a fatica, di furia, nella mia anima, con impronta di fuoco segnò la mia ragione inorridita... Oh, aver voce capace di parlare! L'orrore! Ogni orrore, ma non questo! Con un urlo, mi ritrassi dall'orlo, e mi nascosi il volto tra le mani, amaramente piangendo"¹².

Ma la prigionia si trasforma ancora, senza lasciare un attimo di tregua al condannato. Da un lato, per punirlo della sua resistenza; dall'altro, approfittando proprio della sua resistenza, per sperimentare i vertici supremi della crudeltà punitiva. La cella si muta in una losanga di fuoco che gradualmente perde di superficie; meglio ancora: la superficie di base della prigionia tende a coincidere con l'abisso del pozzo. Al condannato viene tolto ogni appiglio: un meccanismo infernale lo domina e lo sospinge dal fuoco verso la voragine senza fine e senza scampo del pozzo. Ora, egli non è padrone nemmeno di scegliere di quale morte morire: dopo avergli sottratto la vita, l'Inquisizione gli sottrae anche la morte: All'estremo della resistenza del condannato la morte torna ad essere rappresentata dalle mandibole del pozzo; esattamente come all'inizio. Solo che adesso il pozzo non è più, come in origine, il primo e ultimo anello della morte; bensì l'ultimo atto di una catena di torture infinite, illimitatamente crudeli. A questo tornante nessuna lotta è più possibile: "Alla fine, il mio corpo ustionato e contorto non aveva più, in tutto il pavimento della prigionia, un dito di spazio su cui appoggiarsi. Non lottavo più, ma la mia anima urlò di disperazione. Lo sentivo - barcollando sull'orlo, distolsi lo sguardo..."¹³.

Bruscamente, lo scenario muta di nuovo: l'esercito francese entra a Toledo e l'Inquisizione è sconfitta, finendo nelle mani dei suoi nemici. Ciò significa la salvezza anche per il nostro protagonista, afferrato e salvato proprio mentre sta per precipitare nelle viscere del pozzo. La sconfitta dell'Inquisizione segna, nella memoria dell'inquisito scampato ai suoi tentacoli, anche un punto di cristallizzazione delle sue pratiche di devastazione dei corpi e delle anime. La memoria dell'inquisito diviene uno strumento di comunicazione degli orrori dell'Inquisizione, della resistenza contro di essa e della libertà di ogni umano contro il pregiudizio e i fanatismi. Salvando il condannato dal pozzo, si salvano anche le sue parole di libertà: egli diviene testimone della lotta vincente contro ogni forma di tortura morale, fisica e mentale. Alla fine, stretta e divorata nel meccanismo spietato del pozzo e del pendolo è proprio l'Inquisizione. Questo, è l'estremo messaggio di speranza e di libertà che Poe ci lascia, percorrendo dall'interno, palmo a palmo, i punti più oscuri e terribili degli incubi dell'anima e degli orrori della vita. Le avventure e le disavventure delle parole disegnano in questo racconto di Poe, come nella vita più in generale, le avventure e le disavventure della libertà dello spirito e della mente. Il viaggio negli incu-

¹² *Ibidem*, p. 479.

¹³ *Ibidem*, p. 480.

bi dell' anima e negli orrori della vita può rafforzare il cammino della libertà e della speranza, se non si rinuncia alla propria identità e alla propria autonomia e si lotta fino allo stremo delle proprie forze. Qualcosa di "miracoloso" può accadere fuori di noi, solo se, ben prima, accade nel profondo di noi stessi. Ecco, in breve, il messaggio fondamentale che Poe ci consegna con il suo racconto.

3. "Il rumore del cuore"

Un disegno di "lucida follia", perseguito fino alle sue conseguenze estreme, in un clima che si colloca all'incrocio tra "incubo" e "fredda razionalità", lo reperiamo in *The Tell-Tale Heart*. Il racconto ci offre il caso di un assassinio accuratamente pianificato, da parte di un autore di difficile classificazione. L'omicidio ha motivazioni oscure e, per di più, l'assassinato - un vecchio - è affettivamente caro all'assassino. Non l'oro del vecchio predispone le pulsioni omicide, ma un suo occhio: "Non bramavo il suo oro. Credo fosse quel suo occhio. Sì, era quello. Un occhio era simile ad occhio di avvoltoio, azzurrognolo, velato. Quando mi si posava addosso, mi si gelava il sangue; e così, poco alla volta lentamente, giunsi alla determinazione di togliere la vita a quel vecchio, e in tal modo liberarmi di quell'occhio, per sempre"¹⁴.

L'omicida avverte su di sé l'incombenza penetrante di un "occhio", dal quale si sente misteriosamente scarnito. Quell'"occhio" è la menomazione della sua identità: di fronte ad esso, non esiste luogo di riparo, in cui celarsi agli altri e a se stesso. L'occhio di avvoltoio del vecchio lo denuda, lo fa sentire debole, esposto a tutti gli attacchi e le minacce del mondo esterno: rompe il suo equilibrio interno e la relazione di equilibrio difficile che egli ha stabilito col mondo. Non può più a lungo sopportare quel peso; deve liberarsene e ripristinare l'interesse delle ragioni della sua vita, senza essere costretto a rimetterle in discussione. L'omicidio del vecchio assume il ruolo di giustificare il modo d'essere e di vivere dell'assassino. La misteriosa inquietudine che l'occhio introduce nell'animo e nella mente dell'omicida è, così, risolta e cancellata alle radici.

Se questo è lo sfondo, dobbiamo concludere che l'assassino *sa* e *non sa* quello che sta facendo; o meglio: egli *crede di sapere* quello che sta facendo. Egli sa, ma a partire dalla decisione dell'omicidio; non sa niente delle motivazioni reali che sono alla base dell'omicidio. Può descrivere con accurata precisione tutti gli atti e i piani relativi all'organizzazione dell'assassinio; ma proprio in questo modo stende un velo impenetrabile sul magma confuso e ancestrale delle pulsioni che lo conducono all'opzione omicida.

Se l'occhio di avvoltoio del vecchio lo mette con irruenza al cospetto delle inquietudini e dei terrori della sua anima, egli decide, per vendicarsi, di essere la morte del vecchio e, dunque, di quell'occhio. Per otto notti consecutive, ne scruta clandestinamente il sonno, attendendo il momento buono, per sopprimerlo. E l'ottava notte vive a contatto fisico col terrore del vecchio, sdraiato al buio sul suo letto, in preda al terrore, per aver avvertito il rumore di una presenza estranea che non riesce a dimensionare. Il suo occhio di avvoltoio aperto si intravede appena, attraverso un tenue raggio di luce.

L'occhio di avvoltoio del vecchio e il ticchettio ansimante del suo cuore sono le presenze più forti che animano la scena del delitto. Queste presenze accrescono il furore omicida dell'assassino che, prima di colpire, però, si trattiene ancora. Intanto il tambureggiare del cuore del vecchio diviene assordante, rendendo percepibile fisicamente il terrore estremo dentro cui va precipitando la sua anima. Per un indecifrabile motivo, *il rumore del cuore* del vecchio, sempre più fragoroso, trasferisce palpabili linee di terrore nell'assassino in agguato, nei momenti che precedono il suo cupo assalto mortale.

Perpetrato l'assassinio, l'omicida pensa bene di occultare il corpo del vecchio. A tal fine, procede allo smembramento del cadavere, tagliandone testa, braccia e gambe e celando, poi, il tutto sotto l'impiantito. Il piano sembra perfetto e resiste pure alle perquisizioni di tre funzionari della polizia. Ma il cuore del vecchio continua a martellare nella mente dell'assassino, sempre più vi-gorosamente. I tre poliziotti non sembrano avvertire alcun rumore; mentre l'omicida, in un impeto di parossismo crescente, è letteralmente assalito e annichilito dal rumore del cuore del vecchio. Al punto che, per liberarsi da quest'incubo, confessa l'assassinio e indica ai tre funzionari di polizia di strappare via le assi sotto le quali si trovano occultate le membra sezionate del cadavere del vecchio.

¹⁴ *Il rumore del cuore*, in RA, cit., p. 549.

In realtà, l'omicida non regge al rumore del suo cuore e all'occhio della sua anima. Non reggendoli, li proietta all'esterno e li trasforma in cuore e occhio di un altro: quelli del vecchio. È talmente inconsapevole delle reali e complesse motivazioni che lo spingono ad uccidere che non si accorge che diviene *carnefice* di un altro, poiché è, in primo luogo, *vittima* di se stesso. Cerca disperatamente di rimuovere i suoi arcani problemi irrisolti, attraverso l'aggressione e la distruzione di un'altra vita, proiettata e avvertita come l'unica e ultima minaccia alla propria esistenza. Essendo cagione dei suoi tormenti e del suo male, scomparso il vecchio, non ha altro da fare che causare la propria irrimediabile perdita: confessare l'omicidio. Se prima egli si rappresenta l'omicidio come la falsa via di uscita dal suo tormento esistenziale, dopo la confessione diviene la via della liberazione dalle sue ossessioni. Egli uccide l'altro come tappa intermedia dell'annientamento totale di se stesso. La sua "lucida follia" si corona perfettamente. Alla fine, egli è ancora più inconsapevole di sé, delle sue azioni e dei suoi mali di quanto non lo fosse all'inizio: incapace totalmente di avvertire il rumore del suo cuore e della vita e di vedere l'occhio della sua anima e dell'esistenza. Condannando il (suo) cuore e la (sua) anima, egli non fa altro che condannare inconsapevolmente e irrimediabilmente se stesso. Non riuscendo a gestire questo processo di consunzione della sua identità, colloca esclusivamente all'esterno di sé i suoi problemi e i suoi avversari: la risoluzione dei suoi problemi assume, così, le sembianze sconvolte e allucinate dell'annientamento del "nemico esterno". Ecco perché il compimento di questo progetto vale esattamente come una perfetta autodistruzione della propria identità.

Non riuscendo a sopportare il fardello della sua vita, egli se ne libera annientandone un'altra: quella del vecchio. In questo modo, può continuare ad illudersi di non essere la causa del male che lo divora. E confessa l'omicidio, proprio per evitare, in linea definitiva, di fare i conti e di "gestire" i processi interiori che lo mutilano, gettandolo in un pianeta di sofferenza e di distorsioni mentali ed emotive. Più che una liberazione, la confessione è una prigione definitiva. Mai come in questo caso, le avventure delle parole disegnano la trama delle disavventure della vita.