



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Classe A

Tesina di Laurea

*Il Doppio come dispositivo narrativo
nei racconti di Edgar Allan Poe
e Horacio Quiroga*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laurendo
Lisa Dal Lago
n° matr. 1173854 / LT

Anno Accademico 2021/2022

*Alla mia famiglia: mamma e papà,
Luca e Federica,
Mattia e Martina,
Silvia ed Elisabetta,
ma soprattutto a Giona.*

Indice

Introduzione	5
Capitolo I. Il tema del Doppio in letteratura	9
Storia e teoria del Doppio	9
La morte, il narcisismo, il perturbante	13
Doppio benigno e doppio maligno	15
Gli espedienti del Doppio	20
Il soprannaturale in Europa	27
Il fantastico in Italia	35
Capitolo II. Il doppio nei racconti di Edgar Allan Poe	43
L'apprendistato di uno scrittore	43
Oltre il realismo	47
Poeta, critico e narratore	51
Poe e il tema del Doppio	55
<i>William Wilson</i>	61
Capitolo III. Horacio Quiroga, doppio di Poe	69
Uno scrittore della frontiera	69
Quiroga e la letteratura fantastica in America latina	74
Il <i>Manual del perfecto centista</i>	79
<i>El crimen del otro</i> e <i>The Cask of Amontillado</i>	86
Bibliografia	93
Ringraziamenti	97

Introduzione

La presente tesi ha come oggetto lo sviluppo storico del tema del Doppio dalla sua prima comparsa in età classica sino agli esiti nella letteratura di inizio Novecento. Il lavoro prende in esame diversi esempi di letteratura del Doppio, ma si concentra particolarmente nell'analisi di due opere scritte tra il XIX e XX secolo: *William Wilson* (1839) di Edgar Allan Poe e *El crimen del otro* (Il delitto dell'altro, 1904) di Horacio Quiroga. Inoltre, le poetiche dei due autori vengono esaminate nelle loro somiglianze e diversità, con lo scopo di comprendere l'influenza che lo scrittore nordamericano ha avuto sia sulla letteratura fantastica iberoamericana sia, nello specifico, su Horacio Quiroga, considerato dai contemporanei come il "Poe sudamericano".

L'obiettivo del testo è ripercorrere la storia letteraria del Doppio, delineando una tassonomia delle diverse possibilità di sviluppo del tema e, soprattutto, osservare in che modo la lettura di Poe abbia influenzato la scrittura di Quiroga. Inoltre, la tesi presta particolare attenzione a come i racconti di Poe divengano, negli scritti di Quiroga, un dispositivo metaletterario, che può fungere da fonte narrativa, ma anche essere il centro di una rete intertestuale più profonda.

L'esame del tema del doppio, e delle opere di Poe e Quiroga a esso correlate, si avvale degli strumenti critici propri degli studi narratologici e comparatistici. Il presente scritto è, quindi, basato sulle teorie di Gérard Genette in *Palimpsestes* (Palinsesti, 1982) a proposito dei diversi tipi di ipertestualità letteraria. *El crimen del otro* viene analizzato come imitazione sia diretta sia indiretta dell'opera di Poe, poiché ne riprende i motivi e lo svolgimento, con poche mutazioni più o meno evidenti, ma allo stesso tempo Quiroga fa suo lo stile di Poe e ne riproduce la maniera narrativa. La tesi, inoltre, porta alla luce anche i legami transtestuali in tutta l'opera di Quiroga che rimandano a Poe: non solo nell'imitazione diretta delle opere, ma anche, e soprattutto, nella riscrittura dei temi e motivi tipici, nella caratterizzazione dei personaggi e negli strumenti narrativi mutuati dal genere fantastico.

La tesi si articola in tre capitoli. Nel primo capitolo viene definito il tema del Doppio, le modalità in cui la duplicazione può avvenire e il legame narrativo con altri tre

temi: il narcisismo, il perturbante freudiano e la morte; infine, dato che il motivo del Doppio rientra nell'ambito tematico del fantastico, viene brevemente tracciato il profilo di questo modo letterario. Le specificità del soprannaturale-fantastico sono delineate grazie all'ausilio del saggio *Il soprannaturale letterario* di Francesco Orlando. Questi saggi critici sono stati fondamentali per poter tracciare coordinate cronologiche e tematiche all'interno di uno spazio letterario così ampio e multiforme. Il secondo capitolo prende in esame la figura di Edgar Allan Poe, concentrandosi non solo sulla controversa figura pubblica, ma, soprattutto, sul ruolo importante che ha avuto nello sviluppo di tre generi: il gotico-fantastico, il poliziesco e il fantascientifico. Successivamente, viene analizzata la poliedrica figura autoriale di Poe e il suo legame con la tematica del Doppio prendendo in esame diverse opere letterarie. Il terzo capitolo tratta la figura di Horacio Quiroga all'interno del panorama letterario sudamericano, nello specifico come *centista* di racconti fantastici, e il suo legame autoriale con Edgar Allan Poe, molto forte sia nelle tematiche scelte sia nel modo di scrivere.

Il primo capitolo analizza lo sviluppo storico del tema del Doppio partendo da esempi di età classica per arrivare alla contemporaneità. Il Doppio è analizzato da una prospettiva letteraria e psicoanalitica in relazione a tre questioni principali: la morte, il narcisismo e il perturbante freudiano. Viene evidenziata la possibilità di una connotazione benigna della figura del Doppio, meno nota rispetto a quella maligna a causa della predilezione del pubblico per gli aspetti macabri e orrorosi. Inoltre, vengono presentati gli strumenti narrativi tramite cui la figura del Doppio può essere rappresentata, divise in due macro-categorie a seconda di come avviene lo sdoppiamento: tra due persone o tra una persona e un oggetto. Infine, il tema del Doppio viene inserito all'interno delle tematiche tipiche del soprannaturale-fantastico e viene fatta una breve analisi della nascita e sviluppo del genere in Europa e in Italia.

Il secondo capitolo è dedicato al tema del doppio nell'opera di Poe. L'analisi parte dalla figura dell'autore e dalla controversa immagine pubblica. Viene poi individuato Poe come capostipite, o maggiore esponente, di tre diversi generi letterari: il gotico-fantastico, il poliziesco e il fantascientifico. Inoltre, viene analizzata non solo l'esperienza narrativa di Poe, attraverso i suoi racconti, ma anche il suo lavoro come poeta e critico, con una breve citazione al lavoro di redattore editoriale. Infine, la tesi prende in esame il rapporto che Poe ha con il tema del Doppio attraverso l'analisi di diversi racconti fantastici (*Ligeia*,

Morella e *A Tale of Ragged Mountains*) e, nello specifico, con un'analisi approfondita del racconto *William Wilson*, a cui è dedicato l'ultimo paragrafo del capitolo.

Il terzo capitolo prende in esame l'opera narrativa di Quiroga. L'analisi parte dalla sua elusiva figura di "autore della frontiera" e dalle sfortune famigliari che segnano, irrimediabilmente, i suoi scritti. L'opera di Quiroga viene poi contestualizzata in relazione al fantastico sudamericano, differente da quello europeo, e nella sua veste di *centista*. Inoltre, viene evidenziato l'influsso di Edgar Allan Poe sia nelle tematiche scelte sia nel suo stile narrativo; Poe esercita un così forte ascendente su Quiroga che l'autore non può fare a meno di reinterpretare e rielaborare i suoi scritti, come mostra *El crimen del otro* (riscrittura di *The Cask of Amontillado*).

Tra le questioni che la tesi intende mettere in evidenza è l'utilizzo del tema del Doppio come strategia di esplorazione dell'identità e dell'inconscio umano. Il Doppio non è uno strumento esorcizzante del rimosso solo per l'autore fantastico, ma anche per il lettore stesso che vede le sue paure proiettate sulla pagina e riesce, in questo modo, a razionalizzarle e interiorizzarle. Inoltre, la tesi vuole dimostrare la correlazione tra il Doppio e lo sviluppo del fantastico, due nozioni letterarie interdipendenti perché strettamente connesse, come suggerito da Paolo Tortonese.

La tesi, attraverso l'ultimo capitolo, desidera sottolineare anche la forte connessione tra due autori importanti del genere fantastico: Poe e Quiroga. Il rapporto tra i due viene esaminato attraverso la lente letteraria del Doppio. Ma da questa relazione di modello, il presente testo termina su una riflessione che intende ripensare l'influenza poeiana in una prospettiva più ampia. Il quesito finale rimanda alla posizione che Poe occupa nell'immaginario comune, che affianca alla posizione di maestro il possibile impiego metaletterario della sua figura quale personaggio e strumento narrativo.

CAPITOLO I

Il tema del Doppio in letteratura

Storia e teoria del Doppio

Il tema del doppio viene spesso fatto risalire, come momento di nascita, a metà del XIX secolo con la letteratura gotica e romantica ma, realmente, affonda le sue radici antropologiche in un tempo molto precedente.

Durante il corso dei secoli, il tema, pur mantenendo quasi intatti i propri motivi, cambia leggermente la forma concretizzandosi e trasformandosi nel corso delle varie dinamiche socio-culturali; non precludendo, però, un'intersezione fra i vari percorsi. Le tre macro-aree individuabili, secondo Massimo Fusillo¹, corrispondono a tre periodi precisi: l'antichità classica, il Barocco e l'epoca seguita al Romanticismo (dall'Ottocento in poi).

Nell'antichità classica il Doppio era attuato tramite l'identità rubata, molto spesso grazie ad un intervento degli Dèi; Enea è uno dei primi esempi di Doppio che possiamo rintracciare; Omero descrive brevemente, nel V libro dell'*Iliade*, di come Apollo intervenga ripetutamente per difendere l'eroe troiano dalla furia di Diomede:

Il dio dell'arco d'argento, Apollo, costruì allora un doppio,
del tutto simile a Enea anche nelle armi.
E intorno al doppio i Troiani e gli Achei divini
rompevano l'uno con l'altro sul petto
gli scudi rotondi di cuoio e quelli pelosi e leggeri²

Questa non è l'unica occasione in cui Apollo aiuta l'eroe troiano attraverso l'utilizzo del doppio il cui nome corretto è *éidolon* poiché esso non ha connotazione irreale e nessuno sembra notare la differenza tra esso e l'eroe di cui ne è la copia.

¹ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del Doppio*, Modena, Mucchi Editore, 1998, p. 37.

² Omero, *Iliade*, a cura di Vincenzo Monti, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1990, libro V, vv. 449-454.

Nella commedia *Anfitrione*, Plauto descrive una duplice situazione di Doppio dove gli dèi Giove e Mercurio assumono, rispettivamente, le sembianze di Anfitrione e del suo fedele servo Sosia per ingannare Alcmena, moglie del generale tebano. L'incontro tra Sosia e Mercurio-Sosia è il più significativo: è notte e Sosia, alla luce di una singola lanterna, si sta dirigendo a casa del padrone Anfitrione per avvisare Alcmena del ritorno vittorioso dalla guerra contro i teleboi. È in questo momento che davanti a sé vede sé stesso e ne rimane incredulo:

Certo che – per Polluce – quando lo osservo e penso al mio aspetto – mi sono guardato spesso allo specchio – mi somiglia moltissimo. Ha lo stesso pètaso, lo stesso abito; è tale e quale a me. Le gambe, i piedi, la statura, il taglio dei capelli, gli occhi, il naso, le labbra, le mascelle, il mento, la barba, il collo: tutto!³

Nel periodo Barocco si fa spazio il concetto di somiglianza perturbante tra i due personaggi letterari che crea l'effetto angoscioso che sconvolge il lettore al momento della lettura dell'opera. I racconti *Die Elixiere des Teufels (Gli elisir del diavolo, 1815)* e *Der Doppelgänger (I sosia, 1821)* di E.T.A. Hoffman, scrittore tedesco esponente del Romanticismo, ma ancora in linea con la scia barocca del tema, sono emblematici; in *Die Elixiere des Teufels* viene narrata la storia dell'incredibile somiglianza tra il monaco Medardus e il conte Viktorin, si scoprirà poi figli dello stesso uomo, che soffrono entrambi di disturbi psichici, ereditati dal padre. A causa di una caduta da cavallo, il conte Viktorin inizia a credere di essere il fratello e inizia a comportarsi come tale, mentre Medardus viene assalito dall'ossessione di essere perseguitato oltre che essere tormentato dall'idea di avere un sosia psicopatico (che sarà proprio il fratello Viktorin).

Un'interpretazione affascinante della somiglianza perturbante barocca può essere rintracciata in un'opera caposaldo del periodo ossia l'*Amleto* shakespeariano, ma anche nel *Don Chisciotte* di Cervantes o ne *La vida es sueño* di Pedro Calderón de La Barca. Nel caso di *Amleto*, però, il Doppio si allontana dai personaggi dell'opera per farsi metalepsi narrativa e autoriale quando Amleto chiede ai teatranti in arrivo a corte di rappresentare, sotto mentite spoglie, l'uccisione del padre a causa di un complotto tra la madre e lo zio (poi salito al trono) davanti ai due regnanti; così da scoprire, osservandone la reazione, se quanto detto dall'ombra di suo padre la notte precedente fosse vero.

³ Plauto, *Anfitrione*, a cura di Massimo Fusillo, traduzione di Mario Scandola, Milano, BUR Rizzoli, 2002, vv. 441-445.

Infine, nell'Ottocento, in seguito alla psicoanalisi e il Romanticismo, il Doppio assume l'aspetto di duplicazione dell'io interna alla coscienza stessa del personaggio. Jean Paul, lo scrittore che introdusse il motivo del Doppio nella letteratura romantica, trattò ripetutamente il tema della scissione e della moltiplicazione dell'io come vediamo nell'opera *Espero*, dove «fa comparire l'io davanti a sé come uno spettro infausto»⁴. Ne *Il sosia* di Fëdor Dostoevskij è presente un'analisi ben più dettagliata: viene descritto minuziosamente il progressivo inabissamento della mente di Goljadkin quando iniziò a soffrire di un disturbo mentale, senza che se ne renda conto e non diagnosticato, che lo portano ad attribuire a nemici immaginari (che crede lo perseguitino) tutto ciò che gli succede.

Dai poeti classici alle rivisitazioni moderne, addirittura digitali, è facile perdere il filo rosso del tema, soprattutto se non si ha ben chiaro le definizioni, per nulla univoche, che si possono attribuire al concetto di Doppio.

Il primo a trattare approfonditamente il tema fu Otto Rank, psicoanalista austriaco discepolo e amico di Freud, nel breve ma complesso saggio dal titolo *Il Doppio, uno studio psicoanalitico* dove associa, e spiega, questo tema con i concetti di narcisismo e paura della morte, dando alla figura dell'altro il compito di «personificazione del proprio io»⁵ a causa della «scissione e della moltiplicazione dell'io»⁶ a cui segue «l'idea di essere perseguitato dall'io»⁷.

Il quesito che si pone successivamente Rank è la motivazione per cui un tema, all'apparenza così fosco, abbia così tanto successo all'interno della letteratura; le motivazioni, secondo l'austriaco, sono due: da una parte abbiamo la correlazione tra la psiche dei personaggi tormentati dal Doppio e quella degli autori che scrivono del tema e, dall'altra parte, è presente una forte correlazione tra l'immagine del Doppio, la paura per la morte e l'amore per sé stessi, due emozioni presenti costantemente e ovunque nel corso dei secoli.

⁴ O. Rank, *Il Doppio, uno studio psicoanalitico*, Milano, SE SRL, 2001, p. 24.

⁵ G. Vadalà, *Sýzygos, il Doppio da Compagno Divino a immagine del Sé*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2003, p. 276.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Permanendo nel campo della psicoanalisi, anche lo stesso Freud offre una definizione di Doppio che lega, però, al concetto di “perturbante” (che sarà analizzato successivamente) e alle potenzialità del Doppio:

Il sosia [...] può immedesimare anche tutte le possibilità non realizzate che il destino terrebbe in serbo, alle quali la fantasia vuole ancora aggrapparsi, e tutte le aspirazioni dell’Io che, per sfavorevoli circostanze esterne, non riuscirono ad attuarsi, così come tutte le decisioni della volontà represses, che diedero luogo all’illusione del libero arbitrio.⁸

Dalla psicoanalisi è forse meglio spostarci al campo letterario, territorio a noi più vicino, e alle considerazioni che autori e critici propongono per questo fenomeno.

Robert Rogers, critico statunitense, si esprime sui modi di manifestarsi del Doppio esaltandone, quindi, il concetto di “doppio latente”, a discapito dell’alternativa del “doppio manifesto”, perché lo considera maggiormente in linea con le funzioni psichiche del lettore oltre che meno melodrammatico e manicheo; ciò amplia forse troppo il campo tematico permettendo di considerare come doppi qualunque coppia di personaggi che presentano un minimo di specularità.

Carl Kepper, nell’opera *The Literature of the Second Self*⁹ (1972) propone una prospettiva che rifiuta gli studi precedenti in favore di un’idea di Doppio come un’unità ridotta a dualità, da ciò discendono due forme di duplicazione: una oggettiva e una soggettiva, le quali devono essere in connessione tra di loro affinché l’individuo possa essere considerato “completo”.

Questa concezione, sebbene nuova sotto certi aspetti, riprende una divisione dell’io avanzata da Carl Jung; l’io è diviso al suo interno tra “io” e “sé”, entrambi vedono un’immagine diversa del mondo a seconda delle loro conoscenze; l’io teme il sé (che assumerà la forma del Doppio) perché si rende conto, inconsciamente, di non essere in controllo di tutto sé stesso e che il “sé” ha non solo una visione diversa ma anche una più ampia dello stesso “io”.

Massimo Fusillo, nel saggio *L’altro e lo stesso*, dà una definizione ristretta e letterale, considerata come controcorrente, che meglio si associa al concetto di “doppio manifesto” sopracitato:

⁸ S. Freud, *Il Perturbante, Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Roma, Studio Roma, 1991, pp. 287-288.

[...] si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che corrispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome.⁹

E sottolinea anche, in un processo ricalcato in queste pagine, come l'abbondanza delle definizioni di Doppio qui proposte possano:

[...] suonare come un'inutile ossessione nominalistica; mi sembra però che ci siamo imbattuti in un problema metodologico fondamentale della tematologia e della comparatistica: la necessità di ritagliare bene il tema dal continuum dei referenti, e di mettere a fuoco gli elementi costanti proprio per fare risaltare meglio le varianti storiche e le qualità specifiche dei singoli testi.¹⁰

La morte, il narcisismo e il perturbante

Nella brevissima sezione di definizione del Doppio è bene evidenziare tre concetti con cui il tema viene spesso associato: la morte, il narcisismo e il perturbante.

Nell'analisi rankiana del Doppio esso può essere visto come «un'entità costruita su una trama che dal narcisismo conduce alla morte»¹¹, Rank ritiene che nell'uomo sia presente una paura atavica della morte e un conseguente desiderio di mantenere questo avvenimento, e i sentimenti ad esso collegati, il più lontano possibile dall'io dell'individuo. Se si considera il Doppio come il ritorno del rimosso allora la paura della morte, rimossa dalla vicinanza con l'io, si associa perfettamente con il manto del rimosso che l'altro porta con sé e ciò fa sì che il sosia diventi l'emblema e annunciazione di morte e disgrazia.

Il narcisismo, a cui Rank fa riferimento, si lega a una simil esorcizzazione della paura per la morte e desiderio di giovinezza fungendo, al contempo, da ostacolo per l'amore verso la donna desiderata poiché l'io amerà sempre prima sé stesso; è un narcisismo primordiale che risale, secondo gli psicoanalisti, al momento di fusione dei bisogni del bimbo con la madre. Questo narcisismo: porta alla creazione di un Doppio

⁹ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 24.

¹⁰ Ivi, p. 25.

¹¹ G. Vadalà, *Sýzygos*, cit., p. 276.

che potrà, potenzialmente, sopravvivere all'io dopo la morte di esso; può fungere da sfogo di un desiderio di omosessualità sublimata, come si può notare col personaggio di Dorian Gray che ha relazioni sessuali soddisfacenti con giovani uomini poiché gli ricordano sé stesso da giovane; e, infine, è accompagnato da una predisposizione alla persecuzione, caposaldo letterario della letteratura del Doppio.

Il quadro descritto apre la strada ad un paradosso: il Doppio rappresenta un'istanza positiva nel modo dell'io di sopravvivere alla paura primordiale della morte, derivata dal narcisismo, e, contemporaneamente, il Doppio, comparso all'io e perseguitandolo con la sua presenza, porta con sé il rimosso, ossia la paura della morte, impersonando un'istanza negativa per l'io ossia:

[...] nei medesimi meccanismi di difesa riaffiora proprio la minaccia da cui l'individuo vuole proteggersi e contro cui vuole affermarsi. Così accade che proprio il doppio, personificazione dell'amore narcisistico, diventi rivale nell'amore sessuale, oppure che, sorto originariamente come difesa contro la temuta fine eterna, si ripresenti nella superstizione come messaggero di morte.¹²

L'ultimo passaggio del ragionamento rankiano risale alla tipica prassi del suicidio ossia l'io che uccide l'altro rendendosi conto, spesso intuendo anche prima del fatto accaduto, che la vita dei due è strettamente correlata, perché non in grado di uccidere sé stesso ma alla ricerca di un modo per farlo:

Non è la morte che temono questi eroi e i loro creatori, nella misura in cui hanno temuto o hanno consumato il suicidio, ma è l'*attesa* dell'inevitabile fine che riesce loro intollerabile [...] La percezione, normalmente inconscia, dell'incombente annullamento dell'io, l'esempio più universale di rimozione di un'idea intollerabile, diventa per questi infelici l'immagine cosciente e angosciante del loro eterno "non ritornare più", da cui si può trovare scampo solo nella morte. Si giunge così al singolare paradosso per cui il suicida cerca volontariamente la morte per liberarsi dall'intollerabile paura di morire.¹³

Il Doppio come "ritorno del rimosso" si avvicina alla definizione che Freud associa ad un'altra parola: "unheimlich" (traducibile in italiano come perturbante). Freud analizza, nel saggio *Il perturbante*, l'etimologia della parola scomponendola nella particella negativa "un" e nella parola "heimlich"; ignorando momentaneamente la

¹² O. Rank, *Il Doppio, uno studio psicoanalitico*, cit. pp. 105-106.

¹³ Ivi., pp. 96-97.

negazione, la parola “heimlich” ha, nella sua traduzione, due accezioni interessanti: la prima, più prominente, si rifà al concetto di “famigliare” e “di casa” ma la seconda ha il risvolto particolare di “nascosto” o “segreto”. Di conseguenza, la particella negativa “non” (“un”) e la parola “famigliare” (“heimlich”) danno al perturbante la caratterizzazione di un qualcosa di non famigliare, o a noi nascosto, che ci provoca angoscia e spavento; l’effetto dell’*unheimlich* è variabile da persona a persona ma è sempre rintracciabile in qualcosa o qualcuno che conosciamo o conoscevamo ma che non ci è più famigliare:

[...] non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di famigliare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione.

[...] il perturbante è un qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato.¹⁴

Se il perturbante è costituito, in parte, in qualcosa di famigliare che ritorna a spaventarci allora nulla ci è più famigliare di un altro, con il nostro nome e il nostro volto, che si presente all’io e ne minaccia, come abbiamo visto nell’analisi rankiana, il narcisismo infantile preannunciando, allo stesso tempo, la morte dell’individuo in una sorta di “esame della realtà”¹⁵ dato dal confronto:

Dunque, il carattere perturbante può provenire soltanto dal fatto che il sosia è una formazione appartenente a tempi psichici primordiali ormai superati, quanto aveva tuttavia un significato più amichevole. Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dèi sono diventati, dopo la caduta della loro religione, dèmoni.¹⁶

Doppio benigno e doppio maligno

Sosia osserva Mercurio, ora travestito come Sosia stesso, e compie un lungo monologo su questo suo Doppio perturbante per terminare dicendo: «vivo fit quod numquam quisquam mortuo faciet mihi», ossia «m’accade da vivo ciò che nessuno mi farà mai quando sarò morto»¹⁷

¹⁴ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 294.

¹⁵ G. Vadalà, *Sýzygos*, cit., p. 279.

¹⁶ S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 288.

¹⁷ Plauto, *Anfitrione*, cit., p. 144, v. 459.

Il significato potrebbe sfuggire se si pensa a come, tendenzialmente, il Doppio venga considerato esclusivamente come presagio di morte e disgrazie, ma in questo caso il contesto di riferimento dei significati non potrebbe essere più diverso. Plauto fa riferimento alle *imagines maiorum* e alla tradizionale processione di queste maschere ai funerali gentilizi (indossate da persone che rassomigliavano al defunto nella stazza e nella persona), una celebrazione che Sosia, da semplice schiavo, non potrebbe mai ricevere una volta morto.

Secondo Maurizio Bettini, nel breve saggio *Sosia e il suo sosia: pensare il doppio a Roma* (1991):

Le *imagines* costituivano realmente il “doppio” dei defunti, non si trattava di semplici figure somiglianti ma di veri e propri *sostituti* dei defunti. Quel giorno gli antenati erano veramente lì, erano tornati per accompagnare alla sepoltura quel membro della famiglia che si aggiungeva, ultimo, alla *lignée* dei trapassati.¹⁸

Il Doppio, sebbene ancora legato al pensiero della morte, acquista una sfumatura particolare, positiva, rappresentando un ritorno dei defunti e un loro ricongiungimento con un membro della famiglia.

Mānī, protagonista del libro *Sýzygos*, incontra il suo Doppio osservando la propria immagine riflessa e inizia così, per Mānī nel corso della sua vita e per Giuseppe Vadalà nel corso della sua opera letteraria, la ricerca dei significati positivi e dello scopo per l'apparizione di quel Doppio: il *sýzygos* è quindi, «una sorta di *alter ego* divino che si manifesta e si oppone al soggetto imitandone il carattere, e che “apre” la sua anima svelandogli la verità su di sé». ¹⁹

Vadalà terminerà il saggio con la sua descrizione del tema:

Sulla scorta sia della letteratura mistica, che di quella psicologica più recente, il Doppio si è rivelato figura che rappresenta, media, favorisce, un processo trasformativo del soggetto, colto nel momento del trapasso da uno stato di individuazione a un altro.²⁰

¹⁸ M. Bettini, *Sosia e il suo Sosia: pensare il “Doppio” a Roma*, articolo universitario, 1991, p. 41.

¹⁹ B. Laghezza, *Una noia mortale, il tema del Doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Pisa, Felici Editori, 2021, p. 33.

²⁰ G. Vadalà, *Sýzygos*, cit., p. 349.

Se esiste una genealogia benigna della figura del Doppio è naturale domandarsi come sia possibile che il fenomeno sia stato così ampiamente sovvertito nelle opere moderne tanto da non ritenere possibile alcun tipo di positività.

Vadalà ritiene che la malignità del Doppio scaturisca dal conflitto tra il potere, e la dignità, dell'io, conquistate faticosamente dall'individuo nel periodo precedente al XIX secolo, e il potere del "non io" ossia ciò che esiste nella psiche e nell'inconscio dell'individuo indipendente dall'io, un cambio di prospettiva che osserva "l'interno" avvenuto proprio con il Romanticismo:

La radice di questo ribaltamento di visione sta nel rovesciamento, operato agli albori dell'epoca moderna, dei rapporti fra io e Sé, intendendo per "Sé" l'astratta denominazione del centro del proprio totale essere nel mondo, del principio di individuazione. Il Rinascimento, il Barocco, e l'Illuminismo hanno progressivamente fondato e costruito l'odierno monumento alla capacità e alla potenza dell'io, che quindi è diventato il centro ordinatore e finanche motore del mondo (basterà ricordare il *cogito* cartesiano); ma poiché, dall'altra parte, esistono potenze che esulano interamente non dico dal controllo, ma anche dalla vista dell'io (banalità che non occorre essere analisti per enunciare) è dovuto venire il tempo della riscossa di tale potenze, del loro tornare alla luce, della loro "scoperta": è il caso, si sa, del Romanticismo.²¹

Otto Rank e Sigmund Freud, paladini delle raffigurazioni del Doppio come rimosso e negativo, sono quindi la base principale a cui gli scrittori del tema fanno riferimento per tratteggiare il personaggio disturbato dell'io e quello perturbante e persecutore dell'altro. Ovviamente ciò non preclude, seguendo Fusillo²², un apporto positivo della figura del Doppio a quella dell'io infatti la dialettica repressione/represso può avere due esiti:

[...] un esito euforico, che concretizza una "fantasia di trionfo" sulle costrizioni del reale, e che si trova soprattutto, nelle opere comiche, o un esito disforico, che concretizza l'angoscia atavica di fronte al non esserci, alla ripetizione dell'uguale, all'annullamento dei tratti individuali, e che caratterizza le opere a carattere perturbante; ma le soluzioni intermedie sono potenzialmente infinite.²³

In letteratura hanno poco spazio le teorie analitiche positive di un Doppio come emblema del mutamento o con funzione salvifica; questa tendenza è condivisa, invece, tra gli studiosi freudiani contemporanei e post-junghiani.

²¹ Ivi, p. 272.

²² M. Fusillo, *Il campo tematico dell'identità sdoppiata*, M. Fusillo, *L'altro e lo stesso*, pp. 27 e seguenti.

²³ Ivi, pp. 27-28.

I primi considerano il Doppio come una figura nel mezzo, un po' benigna e un po' maligna, che funge da parte integrante nel cambiamento dell'io. Il confronto tra l'io e il Doppio è, quindi, indispensabile e, secondo Angelo Aparo (discepolo moderno di Freud), questo rapporto può avere solo tre soluzioni differenti: la morte, il compromesso e la vita.

La morte avviene quando il progetto dell'io di cambiare viene fortemente ostacolato da un Doppio che non può essere processato psichicamente dall'io (e quindi integrato con esso) e che mantiene costantemente la propria autonomia ed estraneità dall'io; quest'ultimo, a sua volta, non può far altro che vivere la sua vita in funzione dell'apparizione, temuta, dell'altro compiendo la sua parte nella dialettica vittima-persecutore fino a che, appunto, non riuscirà a provocare la morte dell'alter ego, e conseguentemente di sé stesso. La letteratura è satura di esempi del genere, configurati utilizzando i molteplici strumenti di creazione della duplicità, come *Lo studente di Praga* di Rye ed Ewers con il protagonista Balduin che spara al suo riflesso, che aveva preso forma propria quando gli fu precedentemente sottratto, e, una volta guardatosi allo specchio sperando di trovarvi il suo riflesso rinchiuso vede che lui stesso è stato colpito da un proiettile allo stomaco. Un'alternativa, forse meno conosciuta del motivo della morte/suicidio nel Doppio, è *A Confissão de Lúcio* di Mário de Sá-Carneiro dove il protagonista Lucio non solo spara a Ricardo, il proprio Doppio e marito di Maria, donna da lui amata ma che aveva irrimediabilmente allontanato i due uomini (oltre che tradito Ricardo), ma con lo stesso sparo provoca la sparizione di Maria, che si scoprirà essere il suo Doppio femminile; in una duplice morte come risoluzione dell'opera.

Il compromesso tra l'io e l'altro avviene grazie al disimpegno di entrambi in favore di un investimento verso qualcos'altro di esterno, la donna amata lascia lo spazio alla ricerca, allo studio o alla scienza come vediamo nell'opera *Schlemil* (1814) di Adelbert Von Chamisso dove il giovane uomo si dedica ai propri viaggi e allo studio delle scienze naturali dopo che la donna amata, Mina, non l'ha sposato dopo aver scoperto che egli non possedeva più la propria ombra, venduta anni prima al diavolo in cambio di una borsa contenente infinite ricchezze.

Affinché la soluzione del confronto sia la vita di entrambi i protagonisti, allora il Doppio ha una particolarità necessaria ossia deve già aver avuto una propria vita prima di diventare il doppio dell'io del protagonista, una scelta presa inconsciamente da quest'ultimo con lo scopo di avere qualcuno di reale per interfacciarsi col cambiamento.

L'opera che balena subito alla mente è *The Secret Sharer (Il compagno segreto, 1911)* di Joseph Conrad dove il poco esperto capitano di una nave accoglie a bordo, di notte e mantenendolo un segreto dalla sua ciurma, un fuggiasco di una nave vicina colpevole di aver ucciso un uomo, seppur per sbaglio. Leggatt, questo compagno segreto, diventerà, involontariamente, l'alter ego nascosto del capitano a causa della somiglianza tra i due e solo verso la fine dell'opera, quando ormai era sempre più difficile mantenere il segreto, i due si separeranno poiché il compito del Doppio era stato assolto: Legatt fugge nuovamente in mare con una nuova possibilità di vivere la sua vita e il capitano possiede abbastanza abilità e crescita morale per condurre la nave e la sua ciurma a destinazione.

I contemporanei che si localizzano sulla scia di Jung hanno una visione quasi esclusivamente positiva del Doppio, a tratti divino e salvifico, che vede l'io come un'istanza, un momento fisso, in un Sé (rappresentato dal Doppio) di cui l'io o ne è inglobato (Erich Neumann) o con cui l'io deve ricongiungersi solo dopo la morte (Marie Luise Von Franz); il Doppio ha ancora la concezione di rimosso, ma non di un rimosso-negativo quanto piuttosto di un rimosso-positivo che sarà chiaro all'io nel futuro.

Vadalà sostiene che il Doppio ricopra diverse funzioni nei confronti dell'io, coniugate poi nelle diverse modalità con cui egli si presenta all'io, e le più famose sono sei: il concetto di *inconscio o anima* dove il Doppio è "neutro", un qualcosa che appartiene all'io ma che l'io non riesce pienamente a comprendere; l'idea di *altro esterno* che avviene quando l'io ha bisogno di qualcun altro per confrontarsi in una dialettica estremamente esplicita per mantenere una distanza marcata dal rimosso; l'utilizzo dell'*Ombra* o del *riflesso* dove il Doppio si tinge di inquietudine, non è ancora un elemento nefasto o da ostacolo nei confronti dell'io ma funge da persecutore silenzioso che fa sentire la propria presenza senza però intervenire e, al contempo, costringe l'io alla riflessione individuale.

Altre tre funzioni del Doppio sono il ruolo di *Sé* o *Compagno* dove il Doppio è il messaggero dell'interezza, spesso divina, a cui l'io appartiene senza rendersene conto; funge da angelo custode, da punto fisso e da inviato verso l'io per accompagnarlo nel suo percorso; il ruolo dell'*Avversario*, che è la funzione a noi più conosciuta, dove il Doppio diventa un nemico per l'io, lo ostacola ed ostracizza in tutti i campi della sua vita ed è la personificazione di tutto il rimosso a cui l'io non vuole, o spesso non può, far fronte di sé stesso; una parte allontanata a sé, spesso ceduta in cambio di una situazione a lui più

favorevole o di immense ricchezze, che però non può essere ignorata; e, infine, il ruolo del *mediatore* dove, ancora una volta, la figura del Doppio non è né benigna né maligna ma rappresenta un necessario polo dialettico tra un motivo dell'io e un suo conseguente avanzamento o mutamento; è un confronto necessario alla trasformazione.

Le parole di Beatrice Laghezza, in *Una noia mortale*, esprimono ampiamente quanto analizzato finora sulla diversa percezione del Doppio e sulla sua ritrovata positività:

Tutti questi studi, indicati solo come esempi all'interno di un panorama critico molto più corposo, dimostrano che, nel momento in cui decade il modello di un'identità centripeta, forte e coerente, il *Doppelgänger* ridimensiona gli attributi mefistofelici che lo hanno costretto – complice un atteggiamento culturale positivista volto a mutarne la presunta oscurità in chiarezza – a oggettivare gli aspetti più deteriori della personalità. L'individuo concede ora al proprio doppio quel diritto di asilo nel sé che prima spettava solo all'io, per cui l'*altro* smette di essere percepito come una componente negativa dell'essere e si trasforma in quel polo dialettico necessario alla strutturazione e al buon funzionamento della persona, ma anche ad un eventuale allargamento dei suoi confini interiori.²⁴

Sulla stessa linea concettuale troviamo anche Dimitris Varduolakis che afferma:

The doppelgänger, it will be argued, is an operative or effective presence to the extent that it effects the undoing of the framing of the subject by the opposition between mere presence and absence.

The doppelgänger is neither good nor bad, but rather it is the element of formal relationality that structures the subject's ontology.²⁵

La figura del Doppio non deve quindi essere considerata come intrinsecamente negativa o positiva, benigna o maligna, ma deve essere vista come un momento dialettico dell'io mosso dal desiderio, inconscio, di conoscersi e scendere a patti con ciò che non riesce a comprendere di sé stesso, sia questo qualcosa di divino o di mefistofelico.

Gli espedienti del Doppio

Dalle molteplici definizioni del Doppio appare chiaro che la quantità di opere che tratta il tema sia molto ampia e non troppo omogenea al suo interno; non solo il campo tematico è ampio e molto diversificato, ma le figure dell'io e del suo Doppio sono

²⁴ B. Laghezza, *Una noia mortale*, cit., p. 36.

²⁵ D. Varduolakis, *The Doppelgänger: Literature's philosophy*, New York City, Fordham University Press, 2010, p. 1-2.

rappresentate, al suo interno, in modo caleidoscopico grazie a tutte le modalità in cui la duplicazione può avvenire.

La divisione “Doppio manifesto” e “Doppio latente”, vista precedentemente, non riuscirà a fungere da bussola assoluta per orientarci nell’analisi successiva; è quindi meglio suddividere gli strumenti del Doppio a seconda di chi o cosa funga da Doppio per l’io: da una parte abbiamo l’eventualità in cui l’io e il suo Doppio siano entrambe delle persone e dall’altra l’io entra in contatto con il suo Doppio grazie a degli oggetti.

Parlando di oggetti che permettono la visione del Doppio è doveroso partire dallo specchio e dal ritratto; i primi strumenti che vengono in mente se parliamo del tema. Il medium dello specchio, o per meglio dire del riflesso, è presente lungo tutta la letteratura del Doppio partendo dal già citato mito di Narciso narrato, in una delle sue versioni, da Ovidio ne *Le Metamorfosi*. Narciso, uomo di superba bellezza, rifiuta l’amore della ninfa Eco i cui lamenti per il cuore infranto convinceranno Nemese, dea della vendetta, a maledire l’uomo; è grazie a Nemese che Narciso vedrà per la prima volta il suo volto nel riflesso d’acqua e finirà con l’innamorarsi di sé stesso per poi morire per lo struggimento di non potersi avere:

Stupisce di se stesso e rimane immobile e impassibile
come una statua scolpita nel marmo di Paro. [...]
Ammira tutto ciò che lo rende mirabile; senza saperlo,
desidera senza saperlo se stesso, loda ed è insieme lodato,
mentre cerca è anche cercato, brucia e appicca il fuoco. [...]
Non sa cosa vede, ma per quello che vede
arde, e lo stesso errore che ingannò gli occhi li eccita²⁶

Lo specchio rimanda all’io la sua immagine riflessa, considerata però da Jung non come l’immagine vera e propria dell’io ma soprattutto la sua interiorità, un riflesso privo di maschere che presenta all’io il suo vero Sé; motivo per cui si associa magnificamente all’idea del Doppio.

Molto vicino al riflesso si colloca lo strumento del ritratto; nella maggior parte dei casi sarà il quadro ad invecchiare al posto dell’io diventando la prova tangibile della

²⁶ Ovidio, *Le Metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, Torino, Einaudi editore, 2000, libro III, vv. 418-432.

coscienza morale e della realtà sempre più malsana del personaggio fino a provocare in quest'ultimo così tanto disgusto da spingere l'io a distruggerlo.

L'esempio di opera più calzante è proprio *The Picture of Dorian Gray* (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1890) di Oscar Wilde, nel quale Dorian, osservato un dipinto fattogli nel pieno della sua giovinezza, esprime il desiderio che sia il quadro a invecchiare e non lui; da quel momento, come per un patto faustiano, i segni del tempo e della sua vita disinibita, che consta anche di due omicidi, si vedranno sul Dorian-dipinto e non su quello reale. La situazione del protagonista degenera nel momento in cui non riesce più a guardare il suo ritratto perché prova troppo disprezzo verso di esso e decide di chiuderlo in una stanza coperto da un telo.

Il motivo della “copertura” viene spesso utilizzato anche in relazione allo strumento dello specchio, medium non solo funzionale al riflesso del Doppio ma che permette anche di osservare la propria immagine invecchiata. Lo specchio viene quindi coperto dall'io per sfuggire a questo memento mori di morte e anche per sfuggire all'eventuale scherno e vergogna di non possedere più un riflesso.

Trattati il riflesso e il ritratto, viene naturale addentrarsi nel fenomeno dell'Ombra, motivo trattato ampiamente in molte tradizioni letterarie e che comporta molti tipi di significato: da quello positivo delle capacità fertili dell'individuo fino all'emblema di persecuzione che acquista in relazione con il Doppio e la sua funzione di “parte oscura dell'io”. Il rapporto io-Ombra può risolversi in una doppia istanza: da una parte l'ombra perseguita l'io fino a farlo impazzire come possiamo osservare ne *La Horla* di Maupassant dove il protagonista soffre di stati angosciosi, che lo tormentano soprattutto di notte, e sente la presenza di qualcuno che non riesce bene a identificare; non riuscendo in alcun modo a sfuggire a questa presenza, il protagonista decide di imprigionare l'ombra nella sua camera da letto, facendola chiudere ermeticamente, e dando poi fuoco all'intera casa. Al termine l'uomo è assalito dal dubbio che l'ombra non possa morire e quindi decide di suicidarsi per essere sicuro di mettere fine a questa persecuzione.

Dall'altra parte, invece, l'Ombra può crescere e autoaffermarsi al punto da emanciparsi da Doppio dell'io per diventare, a sua volta, io, con un altro Doppio o ribaltando la dialettica con l'io originario (che diventa Doppio del nuovo io).

Un esempio interessante, che non parla esattamente di Ombre quanto piuttosto di parti dell'io, è *Il visconte dimezzato* di Italo Calvino che narra di come il visconte

Menardo sia stato diviso in due da una palla di cannone sul campo di battaglia; nella parte destra, quella ritrovata per prima e che prenderà il potere come visconte, sono racchiuse tutte le parti negative dell'io mentre nella parte sinistra, emersa successivamente nella storia e costantemente impegnata a tentare di rimediare ai danni della controparte, è racchiuso tutto il buono del protagonista. Le due parti sono autonome fin dalla propria separazione ricoprendo ruoli precisi a seconda della loro caratterizzazione ma solo fino allo scontro finale, al seguito del quale, le due parti verranno ricongiunte da un chirurgo.

Ultimi due strumenti del Doppio che necessitano di un oggetto sono la maschera e la creatura artificiale. Il motivo della maschera si rifà a quanto già detto con lo specchio, una sorta di *façade* di tratti caratteriali e personalità che l'io utilizza per entrare in contatto con altri individui, ma anche, e soprattutto, al mondo del teatro dove maschere sceniche, o tipi fissi di personaggi, permettono all'attore di diventare "altro" e fungono da tramite e da filtro tra gli spettatori e la realtà scenica (ricalco della vita reale). La maschera ha una certa aurea di sacralità, non solo perché indossata da qualcuno che non è quella maschera e la utilizza come suo Doppio, ma anche perché ha, allo stesso tempo, una sua autonomia trasformando colui che la indossa in ciò che la maschera rappresenta.

Nel motivo della creatura artificiale, l'identità si sdoppia fra un personaggio e una creazione meccanica come possiamo osservare in *Frankenstein* di Mary Shelley dove il protagonista, Frankenstein (nome dell'uomo che poi, nel corso dei secoli, diventa per il lettore il nome del mostro), decide di creare un essere umano più intelligente e longevo del normale. Frankenstein compie numerosi esperimenti e riesce a portare in vita la creatura che ha creato ma essa appare, fin da subito, sgraziata e orrenda alla vista tanto che, quando fugge di notte col diario dell'inventore, quest'ultimo la lascia andare perché colmo di disgusto nei suoi confronti.

All'interno della categoria del Doppio tra due persone trovano il loro spazio diverse sottocategorie a seconda del criterio utilizzato per classificare i vari strumenti dello sdoppiamento. Un primo criterio può essere, ancora una volta, il concetto di doppio latente all'interno del quale si possono inserire i personaggi speculari e i personaggi complementari; due strumenti quasi limite per la raffigurazione del Doppio poiché, potenzialmente, ampliano eccessivamente i confini del campo tematico.

I personaggi speculari sono quei personaggi in cui l'opposizione dei caratteri è così marcata da suggerire un'unità latente mentre i personaggi complementari corrispondono

a quei personaggi la cui integrazione armonica dei caratteri allude ancor più a una fusione delle identità; le due dinamiche si presentano come molto simili tra loro e soggette a possibili forzature a causa della malleabilità dell'idea che la complementarità derivi dalla specularità. Solitamente si tende a ricondurre questo tipo di Doppio a coppie innamorate, alla classica accoppiata servo-padrone o ai fratelli (che però, come vedremo successivamente, rivestiranno un ruolo strumentale proprio all'interno del tema del Doppio).

Abbandonando, ancora una volta, il Doppio latente (troppo ampio per una categorizzazione precisa) possiamo utilizzare come filo conduttore della prossima suddivisione l'idea fondamentale di scissione e moltiplicazione dell'io. Questo concetto corrisponde a un tipo di Doppio specifico scaturito dall'immaginario stesso del protagonista, dai suoi turbamenti interiori e, spesso, anche da una psicosi vera e propria. Questo particolare motivo è coniugato non solo con la visione, o percezione, di Doppi allontanati dall'io verso l'esterno ma anche con voci e impulsi interiori, che spesso portano allo sdoppiamento di coscienza.

Un Doppio particolare che deriva dalla scissione dell'io è il Doppio onirico che appare all'io protagonista solo in sogno come nella fiaba *Il sogno, una vita* di Grillparzer dove Rustan commette, su istigazione del servo maligno, crimini atroci per ottenere il regno di Samarcanda, tentando di recuperare una vita eroica, salvo poi essere liberato del peso di tutti questi delitti quando si risveglia dal sogno in cui tutta la vicenda stava accadendo; un colpo di scena anche per il lettore che non era a conoscenza del tranello narrativo teso dall'autore.

Chiaramente appartenente al motivo della scissione troviamo il Doppio apparente, identificabile col tema psichiatrico della doppia personalità o della personalità multipla, ossia

uno sdoppiamento interno ad una singola persona (e quindi non una duplicazione effettiva) che può essere frutto di una possessione demoniaca se siamo in ambito fantastico [...] o di dissociazione schizofrenica se siamo in ambito scientifico o parascientifico²⁷

²⁷ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 29.

Grande interprete di questo strumento fu Robert Luis Stevenson che tratta il tema in diverse opere tra le quali il breve racconto *Markheim* (1885) in cui il protagonista, Markheim, entrato in un negozio per comprare un regalo ucciderà il negoziante perché gli ha mostrato la sua immagine in uno specchio. Nel negozio entrerà poi il Diavolo e i due inizieranno un dialogo in cui Markheim afferma di essere una persona buona ma che, all'interno di sé, risiede anche una parte cattiva che aveva momentaneamente preso il sopravvento e ucciso il negoziante. Stevenson non è per nulla estraneo al tema del Doppio, anzi lo tratta in modo esteso all'interno delle sue opere utilizzando diverse tipologie di Doppio.

Pensando a questo autore e questa tematica viene immediatamente in mente il racconto *Dottor Jekyll e Mr Hyde* (1886) che, pur facendo marginalmente parte del motivo della scissione dell'io, si avvicina maggiormente allo strumento della metamorfosi. A partire dalle metamorfosi ovidiane fino a questa riscrittura, e le successive di altri autori, il tema mette apertamente in crisi il principio d'identità e la rigidità dell'universo da noi conosciuto.

Nell'opera la metamorfosi avviene grazie a una pozione fatta dal dottor Jekyll in seguito ai suoi studi sulla psiche umana e alla scoperta della duplicità interna dell'individuo; la pozione è in grado di far affiorare la parte più nascosta del dottore, la sua seconda natura attratta dal male (che prende il nome di Mr Hyde), e provocava anche un mutamento nell'aspetto fisico. Le due entità erano separate sia nell'aspetto fisico che nella psiche ma, col passare del tempo, la personalità di Mr Hyde prende sempre di più il controllo.

Vicino al tema della metamorfosi, unito all'idea che il Doppio si alterni all'io, è presente lo strumento della reincarnazione dove un personaggio assomiglia in modo inquietante ad un altro morto precedentemente fino a sembrarne una replica soprannaturale; le forme di reincarnazione più conosciute sono quella della donna amata che risorge e quella del padre che ricerca il figlio morto prematuramente. Questo tema è uno dei favoriti di Edgar Allan Poe e del suo eros necrofilo come si nota dalle opere *Ligeia*, *Morella* ed *Eleonora* che saranno analizzate nel capitolo successivo dedicato all'autore.

Se si tratta il tema della somiglianza perturbante c'è un altro strumento, nel corpus del Doppio, che richiama immediatamente questo immaginario ossia il motivo dei fratelli

e, più nello specifico, dei gemelli in cui «lo sdoppiamento ha una chiara spiegazione biologica, ben descritta nel vissuto quotidiano, anche se non priva di una sua intrinseca eccezionalità».²⁸

Lo scambio di persona che avviene in questi casi è alla base dell'idea della commedia degli equivoci, che prende piede nel teatro spagnolo del Cinquecento, ma coniata nei suoi motivi e schemi narrativi ancora nelle commedie plautine, soprattutto nei *Menecmi*. La commedia narra la storia di due gemelli, entrambi ignari dell'esistenza dell'altro, che giungono nella stessa città scatenando, involontariamente a causa del loro aspetto, una serie di equivoci comici che confondono gli altri personaggi dell'opera; il tutto si risolve nell'ultimo atto con l'incontro dei due sosia.

Il climax ascendente degli strumenti del Doppio giunge al suo apice massimo con due figure tra loro moto simili: il Sosia ed il Doppio

[...] entrambi basati sulla duplicazione di un personaggio e delle sue marche di identificazione. Nel tema del Sosia i due personaggi restano due entità distinte, unite da somiglianza “naturale” assolutamente eccezionale, che può anche risultare non perturbante.²⁹

come in *The Prince and the Pauper (Il principe e il povero, 1881)* di Mark Twain dove due uomini fisicamente uguali ma di ceti sociali differenti si scambiano volontariamente l'identità.

Nel Doppio, invece, la duplicazione è completa e investe ogni minimo tratto del personaggio, esempio tipico del tema è il racconto *William Wilson* (1840) di Edgar Allan Poe che sarà analizzato nel capitolo dedicato all'autore.

Otto Rank scrive «a prescindere dalla diversità formale dei vari tipi di doppio, tutti questi racconti rivelano una serie di motivi così vistosamente coincidenti che non pare necessario evidenziarli ulteriormente»³⁰; infatti è possibile identificare tratti comuni, derivanti dal bias della genealogia maligna dell'immagine, tra le opere del Doppio: il Doppio, molto spesso creato da un patto con il Diavolo, è un'immagine del tutto simile al protagonista e ne incrocia sempre il cammino; la rottura nell'equilibrio precario del rapporto tra i due si scatena sempre a partire dal rapporto con la donna amata, la quale è

²⁸ Ivi, p. 31.

²⁹ Ivi, p. 34.

³⁰ O. Rank, *Il Doppio, uno studio psicoanalitico*, cit., p. 46.

o oggetto dell'amore di entrambi o l'io è impossibilitato a corteggiarla a causa del Doppio. Infine, il rapporto tra i due tende a concludersi con l'omicidio del Doppio che porta, automaticamente, al suicidio dell'io nonostante questi sia spesso consapevole del legame tra di loro, allo scopo di fermare la persecuzione costante.

Il tema del Doppio, così concepito, dà spazio a un'alta connotazione del perturbante che suscita timore e spavento al lettore classificando, quindi, il tema all'interno del genere letterario del fantastico e del soprannaturale.

Il soprannaturale in Europa

Intorno all'Ottocento il tema del Doppio viene inserito all'interno di un ricco filone narrativo europeo che prende il nome di letteratura "del fantastico" o "del meraviglioso"; Pierre Jourde e Paolo Tortonese ipotizzano addirittura che i due fenomeni siano collegati tra di loro: «[...] d'un côté, le double acquiert de nouvelles significations grâce aux procédés du récit fantastique; d'un autre côté, il fournit au genre naissant l'un de ses thèmes typiques et capitaux»³¹; in altre parole: il filone fantastico accoglie quindi il tema del Doppio ma è lo stesso tema ad essere fondamentale per lo sviluppo di questo tipo di letteratura.

Tzvetan Todorov, nel saggio *La letteratura fantastica*, analizza e definisce il genere fantastico, da lui presentato come «sorto verso la fine del diciottesimo secolo e caratterizzato da una vita relativamente breve»³², partendo dalle considerazioni di diversi critici e autori: il filosofo e mistico russo Soloviov, l'inglese specializzato in storie di fantasmi Montague Rhodes James e i francesi Castex, Louis Vax e Roger Callois. Basandosi sullo stesso corpus letterario di storie fantastiche, questi autori, nonostante la provenienza da ambienti culturali così distanti, hanno teorizzato una definizione di fantastico simile tra di loro, che considera importanti due aspetti principali: «l'intrusione brutale del mistero nella sfera della vita reale»³³ e il concetto dell'esitazione. Quest'ultimo ha però una definizione ancora nebulosa negli scritti degli autori precedentemente elencati poiché non risulta chiaro quali siano le particolarità di questa "esitazione" e se

³¹ B. Laghezza, *Una noia mortale*, cit., p. 17.

³² T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1985, p. 9.

³³ Ivi, p. 29.

essa appartenga esclusivamente ai personaggi dell'opera oppure dovesse essere suscitata anche nello stesso lettore.

Todorov riprende i due concetti sopracitati e li sviluppa delineando i caratteri di un fantastico molto ampio, a livello concettuale, ma abbastanza dettagliato per non includere qualsiasi tipo di scritto che presenti entità non pertinenti al quotidiano:

L'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale. [...] ³⁴

Esso esige che siano soddisfatte tre condizioni. In primo luogo, occorre che il testo obblighi il lettore a considerare il mondo dei personaggi come un mondo di persone viventi e ad esitare tra una spiegazione naturale e una spiegazione soprannaturale degli avvenimenti equivocati. In secondo luogo, anche un personaggio può provare la stessa esitazione; in tal modo la parte del lettore è per così dire affidata a un personaggio e l'esitazione si trova ad essere, nel tempo stesso, rappresentata, diventa cioè uno dei temi dell'opera. [...] É necessario infine che il lettore adotti un certo atteggiamento nei confronti del testo: egli rifiuterà sia l'interpretazione allegorica che l'interpretazione "poetica". La prima e la terza condizione costituiscono veramente il genere; la seconda può non essere soddisfatta. Tuttavia la maggior parte degli esempi le rispetta tutte e tre. ³⁵

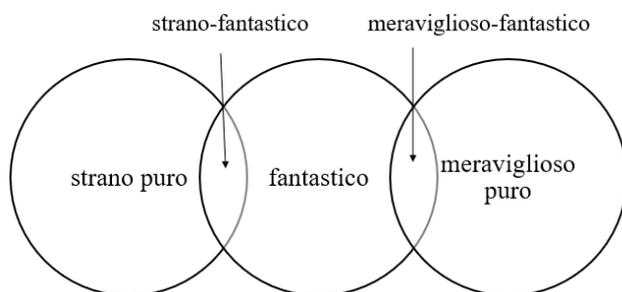
Se il fantastico corrisponde alla durata dell'esitazione nel personaggio allora cosa ne è del genere una volta che quell'esitazione termina e viene presa una decisione? Il fantastico todoroviano si configura come una frontiera tra due generi, quasi come se fosse un "genere evanescente", dove se le leggi della natura, che governano il mondo quotidiano in cui questo avvenimento soprannaturale prende piede, rimangono intatte allora l'opera appartiene al genere dello "strano". Al contrario, se c'è bisogno di nuove leggi naturali, allora l'opera appartiene al genere del "meraviglioso" o del "soprannaturale accettato".

Todorov ci pone quindi davanti a tre generi interdipendenti: lo strano, il fantastico e il meraviglioso; di conseguenza appare imprescindibile una loro mescolanza all'interno di un corpus di opere così vasto e variegato. Se immaginiamo i tre generi come dei cerchi appartenenti ad un diagramma di Venn si può capire meglio l'intersezione tra di loro: a sinistra poniamo il genere dello "strano puro", in centro il "fantastico" e a destra il "meraviglioso"; nel punto in cui il primo e il secondo cerchio si intersecano troviamo il

³⁴ Ivi, p. 34.

³⁵ Ivi, p. 36.

“fantastico-strano” mentre nel punto in cui il secondo e il terzo cerchio si incrociano troviamo il genere del “fantastico-meraviglioso”.



Il “fantastico puro” è nel centro perché è il momento di esitazione, il bivio in cui il lettore, guidato dalle parole dell’autore, decide se dirigersi da un lato verso il “fantastico-strano” e lo “strano puro” oppure dall’altro verso il “fantastico-meraviglioso” o “meraviglioso puro”.

Da una parte quindi abbiamo il primo cerchio, lo “strano puro”, e la prima intersezione, il “fantastico-strano”. Il genere dello “strano puro”, categoria ampia e vaga, racchiude le opere che fanno leva sulle emozioni del lettore e non su un vero e proprio avvenimento che sfida la ragione dato che, tecnicamente, potrebbe essere spiegato tramite le leggi naturali. L’intersezione “fantastico-strano” viene anche definita come il “soprannaturale spiegato” ossia gli avvenimenti che sembravano soprannaturali vengono in realtà spiegati razionalmente alla fine dell’opera.

Dall’altra parte abbiamo il terzo cerchio, il “meraviglioso puro” e la seconda intersezione, il “fantastico-meraviglioso”. Il genere del “meraviglioso puro” annovera le opere in cui gli elementi soprannaturali non provocano alcuna reazione particolare, il lettore e i personaggi non sono quindi sorpresi che le cose accadono ma semplicemente di cosa accade. Invece il “fantastico-meraviglioso” si configura come racconti fantastici che però terminano con un’accettazione del soprannaturale.

Il campo tematico disegnato permane, come abbiamo anticipato precedentemente, molto ampio e non ben definito; tra i tanti critici e studiosi, saranno Maria Pia Miglio e Francesco Orlando a definire meglio il genere aggiungendo due differenziazioni che, sebbene possano sembrare banali, sono fondamentali per capire quali opere sia meglio ascrivere al corpus letterario fantastico.

Maria Pia Miglio, nel saggio *Il soprannaturale nella letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, esclude le storie “antiche” come i poemi omerici, i miti e gran parte della letteratura medievale:

Queste opere, secondo gli studiosi di letteratura, non possono, tuttavia, essere definite come “narrativa fantastica”, pur presentando nuclei tematici di fantasia; esse presuppongono, infatti, che i protagonisti di queste vicende percepiscano la presenza del soprannaturale come “normale” e che lo scrittore e il lettore accettino l'irrazionale come parte integrante della realtà che non può essere spiegata e capita solo con gli strumenti della ragione. Per gli uomini dell'antichità e del Medioevo la natura e il mondo sono popolati da esseri soprannaturali e da forze magiche che hanno il loro dominio nelle zone della terra sconosciute e lontane e nei misteriosi territori della mente.³⁶

Autore e personaggi sono convinti della veridicità degli elementi “fantastici” che vengono descritti e non li percepiscono come entità che non rispondono alle proprie leggi naturali; il lettore, quindi, si deve adeguare a questo canone di lettura, nel caso del lettore moderno, oppure condivide già questi ideali, nel caso del lettore precedente alla rivoluzione scientifica.

Il Rinascimento e la rivoluzione scientifica sono momenti chiave per il genere del fantastico perché le prime società industriali e il trionfo della scienza, che portano a leggi naturali che dominano la quotidianità dell'essere umano, risvegliano negli scrittori romantici un desiderio di immaginazione, per spiegare i fenomeni che non possono essere spiegati con le teorie scientifiche, e una rivendicazione dell'esistenza di un ambito spirituale che non poteva essere sottoposto alla leggi della fisica.

Secondo la Miglio la letteratura fantastica assume i caratteri di «racconti e romanzi che esprimono appunto una situazione particolare: la società ormai vive sul sicuro avanzamento della scienza e il *mistero* sembra via via scomparire dalla visione del mondo degli uomini *civili*, ma a volte il *mistero* ritorna, si affaccia sulla mente, crea inquietudine e mette in discussione le conquiste della ragione».³⁷ Il fine principale del genere diventa quello dell'intrattenimento e dell'evasione ma ciò non esclude una certa componente conoscitiva dell'uomo e della sua natura poiché gli elementi soprannaturali che appaiono

³⁶ M. P. Miglio (a cura di), *Il fantastico: il soprannaturale nella letteratura dell'Otto e Novecento*, Roma, Laterza, 2001, p. 2.

³⁷ Ivi, p. 2.

altro non sono che strumenti per esprimere i desideri più reconditi e censurabili dell'uomo o per esorcizzare le sue paure.

Francesco Orlando invece, nel saggio *Il soprannaturale letterario*, analizza e concorda con le teorie di Todorov e di Callois sul fantastico e sul soprannaturale ma giunge anche alla conclusione che il termine fantastico, vagliato dal francese Callois, non basta a definire tutti i prodigi, ascrivibili al genere, dell'Ottocento poiché è una definizione troppo ristretta e, allo stesso tempo, il meraviglioso todoroviano risulta essere un ambiente troppo ampio che non rende giustizia alla pluralità di forme assunte dal soprannaturale letterario.

Orlando propone l'apparizione del fantastico dopo la razionalizzazione illuministica dove «risulta più difficile rendere credibile un meraviglioso dove può succedere di tutto. Esso [il fantastico] è dunque costituito da una sorta di compromesso tra una concezione razionale della realtà e il sospetto che la ragione non basti a spiegare tutti i fenomeni»³⁸ ed aggiunge un carattere fondamentale per la presenza del soprannaturale:

Che si tratti della *Commedia* o de *La biblioteca de Babel*, di un'avventura arturiana o di superstizioni in villaggi lontani da Parigi, si tratti dell'anello del Nibelungo ottocentesco o di poteri e scorni del demonio sulla scena barocca, *la presenza del soprannaturale corrisponde innanzitutto alla presenza di regole*. Il soprannaturale nelle sue forme ed articolazioni letterarie – il solo di cui ci occupiamo qui – non può che essere configurato, tratteggiato, ritagliato da regole, al punto da tendere a coincidere con esse. [...]

Ciò che conta è comunque che vi siano delle regole, non quante o quali siano, né da dove provengano.³⁹

Orlando sottolinea come questa nuova condizione di esistenza del soprannaturale si faccia valere non una ma ben due volte all'interno della narrazione: nella creazione del soprannaturale e nella stessa *fictio* narrativa; le regole sono fondamentali nella creazione del soprannaturale e fungono anche da limite di divisione con la realtà stessa poiché «una vera radicale alternativa all'ordine della realtà è inconcepibile, quand'anche essa consistesse nella pura e anarchica rappresentazione di un caos; c'è sempre un limite al caos, ecco che insorgono le regole».⁴⁰

³⁸ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi, 2007, p. 3-4.

³⁹ Ivi, p. 17.

⁴⁰ Ivi, p. 18.

Francesco Orlando non identifica però delle regole precise o comuni nelle opere soprannaturali lungo il corso dello sviluppo del genere; eccetto quando parla del concetto di “localizzazione” che descrive come “regola primaria” poiché «limita e determina il soprannaturale immaginandolo in uno specifico luogo, solo là, e non altrove».⁴¹ Ciò funziona, dai Greci al Medioevo, come cosa assoluta a cui scrittori e lettori credevano pienamente e identificavano quei determinati luoghi con la presenza del soprannaturale, spesso uguale e altre volte solo simile tra le varie tradizioni e credenze.

Grazie anche a questo esempio, si può capire l’influenza che il soprannaturale avesse su un qualsiasi tipo di pubblico, dall’antichità ai giorni nostri, forse per la sua duplice funzione, sottolineata da Maria Pia Miglio in *Il soprannaturale nella letteratura dell’Ottocento e del Novecento*, di intrattenimento ed evasione ma anche “conoscenza” dell’uomo e della sua natura. Le entità o gli ambienti soprannaturali fungono da strumenti espressivi per i desideri più reconditi e censurabili per poi essere la forma di esorcizzazione di essi e delle paure a loro connesse.

Il tema del Doppio persiste nell’apparire a suo agio all’interno del genere; il soggetto è mosso dalla necessità di conoscersi, di riflettersi e, allo stesso tempo, di affrontare i lati negativi, o insopportabilmente inarrivabili per un essere umano imperfetto. Per fare ciò ha bisogno di incontrare, conoscere e sconfiggere (o unirsi) al suo Doppio in un processo di esorcizzazione.

Remo Ceserani, ne *Il fantastico*,⁴² nota un ulteriore parallelismo tra il tema del doppio e i testi fantastici addentrandosi verso una versione più interiorizzata, cambiamento avvenuto più o meno universalmente nel passaggio letterario tra Ottocento e Novecento, del tema che si collega con la vita della coscienza, delle sue fissazioni e proiezioni. Con questo punto di vista, Ceserani cita Irène Bessière, studiosa e critica francese, che descrive la narrazione fantastica come un discorso decentrato sul soggetto; il critico italiano aggiungerà poi che «i testi fantastici aggrediscono l’unità della soggettività e della personalità umana, cercando di metterla in crisi; essi rompono il rapporto organico (psicosomatico) fra spirito e corpo».⁴³

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996; i ragionamenti delle pagine seguente ricalcano il capitolo *Procedimenti formali e sistemi tematici del fantastico*.

⁴³ I. Bessière, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, p. 29.

Accanto al tema dello sdoppiamento, il fantastico annovera altri temi ricorrenti, anche se non sempre presenti, quali le *ambientazioni notturne o infernali/oscure* che non solo importanti perché allegoricamente opposte al sole e al giorno ma anche perché scatenano nel lettore l'associazione con quei mondi tenebrosi presenti all'interno di ogni individuo; la *vita dei morti* e il loro ritorno, un tema che nasce da profonde radici antropologiche della paura e del dubbio di cosa ci sia dopo la morte che si lega all'inconscio, all'eros e ai fantasmi delle pulsioni umane nascoste.

Sono presenti anche i temi: della *follia*, non solo legata al tema del Doppio, dato che uno dei suoi processi di creazione nasce dalla psicosi, ma anche intesa come esperienza conoscitiva di sé stessi e di possibilità di accesso alla profondità dell'essere; dell'*eros e della frustrazione dell'amore romantico* presente nella di amore-passione dove due persone si scelgono per la loro anima e hanno il desiderio, quasi programmatico ma assoluto, di creare una nuova indissolubile unità che spesso affronta ostacoli nella sua formazione visto che sfida, molto spesso, i limiti imposti dalla società. Nel caso più specifico del fantastico abbiamo le storie individuali dei due protagonisti che si intrecciano sistematicamente in modo da rendere incredibilmente resistente il loro amore ma, contemporaneamente, possiamo osservare uno sconvolgimento di questo stesso tipo di amore quando lo scrittore ne forza eccessivamente i limiti o lo racconta tramite aberrazioni. Inoltre il tema si collega tassativamente al motivo della morte poiché se i due non possono stare assieme allora togliersi la vita è l'unica soluzione.

Ultimi tre temi ricorrenti sono il *nulla*, l'*apparizione dell'alieno, del mostruoso e dell'inconoscibile* e, infine, l'*individuo come soggetto forte della modernità*. Con *nulla* si intende che dopo la morte, oltre il limite della vita, si trova solo un baratro, nessun aldilà o consolazione; l'*alieno*, o più in generale la comparsa dello straniero nel quotidiano, diventa uno stereotipo del genere ma assume aspetti inquietanti e scatena un turbamento psicologico profondo nell'io; ciò porta automaticamente alla conseguente trasformazione dell'altro in un essere diabolico e maligno per l'io aggredito dalla sua sola presenza. Infine, l'*individuo* viene caratterizzato da una forte autoaffermazione e conoscenza interiore (analizzata in letteratura come una continua contraddizione tra il "buono" dell'esistenza umana e l'io discontinuo travolto dai cambiamenti)

I temi sopraelencati non sono che un piccolo compendio dei temi più famosi del genere ma non sono gli unici ascrivibili al soprannaturale-fantastico né sono presenti lungo tutto il corso della tradizione letteraria del genere.

Questi temi sono spesso circondati e calati in ambientazioni dal gusto macabro tipiche, come sottolinea Howard P. Lovecraft in *Supernatural Horror in Literature* (*L'orrore soprannaturale in letteratura*, 1927), del romanzo gotico. Lovecraft analizza come l'opera *the Castle of Otranto* di Horace Walpole abbia dato inizio al romanzo gotico ed esercitato, quindi, un'influenza unica sulla letteratura fantastica a causa del desiderio del tempo per tocchi di «stravaganza e antichità spettrale»⁴⁴. L'apporto del romanzo gotico alla composizione complessa del genere soprannaturale è quindi di natura strumentale, più che tematica, non l'invenzione di un nuovo genere scenario, di personaggi-fantoccio o episodi.

Dal romanzo del britannico Walpole (in cui entrano in scena per la prima volta spettri, fantasmi, castelli antichi e ambientazioni macabre) sarà poi l'ambiente culturale europeo ad accogliere e sviluppare il genere con autori come, tra molti, i tedeschi Hoffman e Hans Heiz Ewers o i francesi Hugo, Balzac e Erckmann. In questo passaggio sia geografico che cronologico si può analizzare il progressivo allontanamento dalle ambientazioni macabre e spettrali esterne verso l'interiorità dell'individuo con l'analisi della sua coscienza e dei suoi aspetti maniacali e patologici.

Dal Novecento il soprannaturale viene sempre più descritto, quindi, nelle sue manifestazioni interiori portando, automaticamente, a un cambiamento nei caratteri del genere. L'accostamento di naturale e soprannaturale assume un ulteriore scopo: quello di rappresentare la concezione della vita di molti autori che percepiscono la realtà come totalmente assurda ed illogica.

Ultimo tassello per completare il profilo del genere fantastico-soprannaturale è l'analisi, sviluppata da Remo Ceserani, a proposito dei procedimenti formali che, assieme ai nuclei tematici precedentemente esposti, popolano frequentemente le opere ascrivibili al genere.

I procedimenti narrativi e tematici esposti da Ceserani includono la messa in rilievo dei procedimenti narrativi nel corpo stesso della narrazione, ossia questo procedimento dipende dallo stadio di grande maturazione della letteratura del tempo che porta al

⁴⁴ H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale nella letteratura*, Carnago, SugarCo, 1994, p. 50.

desiderio degli scrittori di una continua sperimentazione; la narrazione in prima persona, dipesa sempre dai procedimenti tipici del romanzo Settecentesco ma serve anche ad aumentare la veridicità della narrazione e l'immedesimazione del lettore.

Ceserani sottolinea anche l'interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio dove sono utilizzate «le potenzialità fantasmiche del linguaggio, la sua capacità di caricare di valori plastici le parole e formarne una realtà»⁴⁵ allo scopo di coinvolgere totalmente il lettore in un mondo a lui conosciuto, questa familiarità permetterà di sorprendere più facilmente il lettore con gli elementi paurosi e soprannaturali; spesso il tutto è reso grottesco da una mitigazione di questa paura con l'elemento grottesco della narrazione.

Altro procedimento tematico individuato da Ceserani sono i concetti di passaggi di soglia e di frontiera, ossia i momenti in cui si passa dalla dimensione del quotidiano a quella differente del soprannaturale; ciò avviene spesso in luoghi geografici considerati come al margine della realtà quotidiana (anche se ne fanno ancora parte); questo processo si collega con l'idea dell'oggetto mediatore, che rappresenta che il viaggio tra le due dimensioni è realmente avvenuto e l'oggetto ne è la prova tangibile, e con l'idea del dettaglio/frammento. Con dettaglio si intende l'indizio di un modo moderno di conoscere e vedere il mondo mentre con frammento viene indicata una spia di un mondo antico.

Ultimi due procedimenti narrativi sono l'ellissi e la figuratività; l'ellissi viene utilizzata nel momento di maggiore tensione dove gli spazi vuoti, o appositamente bianchi, servono a simboleggiare il "non detto" del racconto mentre la figuratività è il ricorso a procedimenti di sottolineatura di elementi gestuali e visivi, di messa in posa e di messa in scena.

Il fantastico in Italia

Se possiamo considerare completo, nella brevità della trattazione del tema, il profilo del fantastico-soprannaturale europeo appare evidente l'assenza di ogni citazione riguardo a scrittori o opere propriamente italiane.

⁴⁵ R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 78.

Saranno Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo, nella prefazione di *Notturmo italiano*, a motivare il ritardo del fantastico all'interno della letteratura italiana indicando come causa primaria la polemica tra classicisti e romantici che si sviluppò a inizio Ottocento che porterà, grazie all'intervento della rivista "il Conciliatore", ad una preferenza per una letteratura che aderisse al "vero" e ai principi della ragione; questa scelta porta, automaticamente, alla rimozione degli aspetti più notturni del Romanticismo, quegli stessi aspetti che invece proliferano nelle altre culture europee.

Altri fattori responsabili dell'assenza del fantastico, o della sua precarietà, sono identificabili con l'assenza di una vera e propria tradizione paraletteraria (in cui il genere si è inserito negli altri contesti europei) oltre che «l'ostilità dell'idealismo crociano nei confronti del mistero e dell'irrazionale»⁴⁶. Ferdinando Amigoni non si scosta dai critici del Notturmo ma ragiona, oltre che sul ritardo del genere, anche sulla poca originalità del fantastico in Italia:

[...] una tradizione classicistica più viva che altrove, coniugata in alcuni casi con un razionalismo di diretta derivazione illuministica, un peculiare umanesimo fortemente connotato in un senso politico per promuovere l'unificazione del paese, e una prudenza ideologica nel campo dello spirituale dovuta alla secolare convivenza con la sede del Papato (e magari con i suoi organi di censura)
[...] i migliori risultati [del genere] sono tuttavia proprio il frutto delle profonde trasformazioni culturali, prima ancora che sociali, seguite all'unificazione. Gli scrittori si trovano ad operare in città ormai già moderne (Milano, soprattutto) o sul punto di diventarlo, all'interno di uno Stato assai debole, avviato verso una lenta e difficoltosa strutturazione.⁴⁷

Dopo la pubblicazione del saggio di Todorov sul fantastico, il giornale francese "Le Monde" apre un'inchiesta intitolata "à la recherche du fantastique" con lo scopo di capire cosa gli altri scrittori e critici pensassero del tema affrontato così approfonditamente dal francese.

È in questa occasione che la differente ricezione italiana si fa presente attraverso le parole di Italo Calvino che precisa la differenza tra "fantastique" francese e "fantastico" italiano rimproverando, al contempo, che Todorov abbia ristretto la valenza semantica del termine solo a ricoprire le "storie di spavento":

⁴⁶ B. Laghezza, *Una noia mortale*, cit., p. 21, nota 39.

⁴⁷ F. Amigoni, *Fantasma nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 36.

Nel linguaggio letterario francese attuale il termine *fantastico* è usato soprattutto per le storie di spavento, che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore (se vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di sé stesso) deve *credere* a ciò che legge, accettare di essere colto da un'emozione quasi fisiologica (solitamente di terrore o d'angoscia) e cercarne una spiegazione, come per un'esperienza vissuta. In italiano (come originariamente anche in francese, credo) i termini *fantasia* e *fantastico* non implicano affatto questo tuffo del lettore nella corrente emozionale del testo; implicano al contrario una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione d'un'atra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti).⁴⁸

Questa sostanziale differenza è alla base del motivo per cui Calvino, nel 1983, nell'allestire per Mondadori un'antologia di *Racconti fantastici dell'Ottocento* non comprenderà alcun autore italiano dichiarando che «il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo davvero *minore*»⁴⁹ e che il genere prenderà piede in Italia solo col cambio di secolo quando nel resto del mondo abbiamo il cambio di prospettiva, da interno ad esterno, dove il fantastico «perde di ogni nebulosità e s'afferma come una lucida costruzione della mente».⁵⁰

Calvino sottolinea come un fantastico propriamente italiano si possa riconoscere «soprattutto nell'eredità di Leopardi, cioè in una limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica».⁵¹ A questa proposta teorica si aggiungerà poi Stefano Lazzarin con il suo bilancio critico sul fantastico italiano dove associa quanto detto da Calvino a teorie proposte da altri autori quali Gianfranco Contini, Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo.

Contini cura l'antologia *Italie magique, Contes surréels modernes* che mira, specifica Lazzarin, a delineare la linea magico-surreale della letteratura italiana del Novecento; da questa analisi emerge un genere definibile nelle componenti dell'ironia, dell'umorismo e della lucidità razionale.

Ghidetti e Lattarulo, già citati precedentemente, non si discostano da quanto enunciato finora dagli altri critici ma aggiungono, sempre nella prefazione del secondo volume della raccolta *Notturmo italiano*, che nella letteratura del nostro Paese il fantastico ha preso «la strada dell'ibridazione e del virtuosismo italiano».⁵²

Lazzarin conclude, e sintetizza i tre modelli teorici, affermando:

⁴⁸ I. Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di m. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, tomo I, p. 266.

⁴⁹ Id., *Racconti fantastici dell'Ottocento*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., tomo II, p. 1665.

⁵⁰ Id., *Il fantastico nella letteratura italiana*, *ivi*, p. 1679.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² B. Laghezza, *Una noia mortale*, cit., p. 21.

[I tre modelli] elaborano – parallelamente e però congiuntamente – un’immagine del fantastico italiano come tradizione intellettuale, ironica, perfino celebrale: è il fantastico perfettamente padrone di sé, e dei propri meccanismi, espedienti ed effetti, che si è lasciato alle spalle la vecchia questione ottocentesca della credenza e si rivolge, ormai, esclusivamente all’intelletto dei suoi lettori.⁵³

Nel saggio *Centuria, le sorti del fantastico nel Novecento*, Lazzarin parte da un’approfondita analisi di quel «libricino sterminato che è Centuria»⁵⁴, utilizzandolo come emblema del genere, per estrarne delle tendenze tipiche del fantastico italiano del XX secolo

Il testo fantastico Novecentesco, quindi, risulta avere quattro caratteristiche fondamentali: la prima è la «forte componente letteraria e topica»⁵⁵ che attinge a uno specifico bacino di fonti, ormai le stesse da più di un secolo, che porta il genere a una perdita delle proprie potenzialità poiché neutralizzato dal peso stesso di una tradizione secolare ma al contempo vediamo il «rischio consapevole di un repertorio topico che consente al testo [...] una serie di *variazioni sul tema* che tendono ad assumere carattere strutturale».⁵⁶ questo punto il fantastico non è più una «questione di materiali ma di funzioni».⁵⁷ Questo enunciato comporta altri, brevi e intuitivi, corollari ossia la constatazione che il soprannaturale non produce più stupore e quindi la scrittura, non essendo più utilizzata per quello scopo, tende a diventare paradossale, scherzosa ed ironica; viene poi sollecitato un intervento attivo del lettore che può godere del testo nella sua interezza solo se possiede due competenze preliminari ossia la consapevolezza del carattere interdiscorsivo-intertestuale della scrittura e il riconoscimento del codice e delle modalità del riuso; e infine, nel caso in cui il testo abbia conservato le sue potenzialità terrificanti, esso risulta “antiquato” perché costruito secondo schemi ottocenteschi non più graditi al pubblico e alla critica del secolo successivo.

La seconda caratteristica è l’essere «continuamente sottoposto a tentazione catalogiche e classificatorie»⁵⁸ del testo poiché gli scrittori rischiano di rendere l’opera

⁵³ S. Lazzarin, *Il punto sul fantastico italiano: 1980-2007*, in «Moderna», IX, 2 (2007), p. 236.

⁵⁴ Id., *Centuria: le sorti del fantastico nel Novecento*, 1997, in «Studi Novecenteschi», 24, 53 (1997), p. 99.

⁵⁵ Ivi, p. 142.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 14.

⁵⁸ Ivi, p. 143.

una sorta di costante compendio di ciò che è presente e/o soprannaturale all'interno del testo.

La caratteristica successiva riguarda la forma letteraria prediletta del genere che risulta ancora essere il testo ma, allo stesso tempo, bisogna prestare attenzione al concetto di ibridazione (di generi letterari, modelli e forme) che è fondamentale per una corretta analisi del fantastico novecentesco.

Infine, la quarta e ultima caratteristica riguarda la teoria dell'*hésitation* che, formulata a partire dai testi ottocenteschi che richiedevano l'immersione totale del lettore, non è più applicabile ai testi successivi; ciò porta ad un'ulteriore riflessione:

[...] a. un fantastico novecentesco non esiste, secondo l'ipotesi todoroviana; b. un fantastico novecentesco esiste e allora (a meno di considerarlo come pura appendice del fantastico ottocentesco, estenuata continuazione di una maniera) è necessario elaborare gli strumenti interpretativi nuovi che ne consentono la definizione⁵⁹

Stefano Lazzarin non si limita a creare una sorta di compendio di caratteristiche del genere in Italia ma tira anche le somme di come i maggiori scrittori fantastici italiani interpretino questa corrente nelle sue mutazioni novecentesche.

Lo studio in questione viene affrontato nel saggio *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'* mossa dalla mancanza di uno scritto analitico specifico che racchiudesse le teorie del fantastico elaborate da «diversi scrittori italiani che avevano meditato sul fantastico mentre lo praticavano: secondo una delle grandi costanti del genere, quella metaletteraria e autoriflessiva». ⁶⁰

Al fine di colmare questa lacuna, Lazzarin prende in considerazione gli scritti esclusivamente teorici e di definizione del genere di sei autori italiani novecenteschi: Dino Buzzati, Tommaso Landolfi, Primo Levi, Giorgio Manganelli, Italo Calvino e Antonio Tabucchi.

Dino Buzzati e Tomaso Landolfi non scrissero mai opere propriamente teoriche sul genere del fantastico ma le loro posizioni sono chiare una volta analizzati gli scritti e le interviste pubblicate in proposito. Buzzati si sente molto vicino al fantastico europeo, lo conosceva bene e voleva, con i suoi scritti, inserirsi in quel preciso filone narrativo

⁵⁹ Ivi, p. 144.

⁶⁰ Id., *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di "fantastico"*, 2008, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 37, II, 2008, p. 49.

arrivando persino a dichiarare che «nella letteratura italiana non c'è niente di fantastico».⁶¹ Buzzati ritiene il fantastico caratterizzato da uno stile che si fa più denotativo e preciso più quello che succede è considerabile *soprannaturale* o *fantastico* al fine di rendere la narrazione il più plausibile possibile; sempre a proposito di stile, è importante la tendenza al climax tipica del genere che permette di trasportare il lettore di scena in scena fino alla soluzione dell'opera.

Altre cose importanti del fantastico sono i materiali onirici, che fungono da elementi primi del fantastico e possiedono una forte potenza immaginativa, e anche l'incipit del racconto poiché «Nelle cose misteriose e fantastiche è quasi sempre l'apertura, la cosa più forte; è quasi sempre questa porta che si apre verso una nuova situazione. [...] È proprio l'inizio, così enigmatico, che è la cosa più bella di tutte».⁶²

Landolfi identifica come fulcro del genere due nozioni strettamente legate ossia quella di obsolescenza e quella di deviazione parziale dalla norma. Per *obsolescenza* si intende il logoramento dei temi ottocenteschi a cui devono far fronte gli scrittori del secolo successivo, questa impossibilità di reinventare le tematiche, ritornate di moda e già riscritte innumerevoli volte, viene sentita profondamente da Landolfi tanto che non accetta facilmente la nozione di “scrittore fantastico” ritenendo impossibile scrivere opere che appartenessero realmente al genere (così come nel Novecento non si riusciva più ad utilizzare altri generi classici come la lettera, l'elzeviro o il poliziesco).

Con *deviazione parziale dalla norma* Landolfi fa riferimento alla necessità che l'universo quotidiano del racconto fantastico debba essere mantenuto il più possibile intatto al fine di suscitare l'inquietudine desiderata nel lettore eccetto che per quel dettaglio che ha lo scopo di scatenare il dubbio sull'intero universo. La deviazione è proprio questo dettaglio, puntello del soprannaturale e fantastico classico, che però non ha più un genere letterario di rappresentazione dato che tutto quanto il mondo, e la stessa realtà del racconto fantastico, viene ora messo in discussione in una sorta di doppia obsolescenza e necessità di riscrittura.

Italo Calvino spicca nell'elenco in quanto unico, tra i sei scrittori analizzati ad essere prima teorico del genere e solo dopo autore di opere fantastiche. Calvino, citato precedentemente per la sua differenziazione tra il termine *fantastico* in Francia e in Italia,

⁶¹ Ivi, p. 50.

⁶² Ivi, p. 51.

è caratterizzato da una varietà terminologica direttamente proporzionata alla diversità fenomenologica che riscontra nel genere. Per Calvino, infatti, il fantastico consta di quattro paradigmi differenti che coesistono e descrivono sfaccettature diverse: il *fantastique* derivante da Todorov e dall'ambiente francese, l'*immaginario* ispirato a Borges e Manganelli della cultura italiana, il *romance* (come modo letterario e non genere) teorizzato dai critici anglo-americani e, infine, il momento "finale" che da puramente teorico diventa momento poetico dove Calvino (la mente creativa) produce ed inventa immagini e concetti.

Giorgio Manganelli, citato come influsso calviniano, fu un «narratore fantastico a tempo pieno»⁶³ e nutrì anche uno spiccato interesse critico-teorico per il genere fantastico di derivazione dagli scritti del critico argentino contemporaneo Borges. Manganelli propone, implicitamente, un sillogismo che parte dalla concezione che la letteratura è sempre menzogna e il fantastico altro non è che l'esibizione palese di questa menzogna. Di conseguenza, il fantastico è letteratura all'ennesima potenza e ciò a cui essa tende.

Così facendo la nozione di fantastico da lui proposta diventa omnicomprensiva, coincidendo con la nozione di soprannaturale, *merveilleux* e, infine, con l'*immaginario* stesso.

Agli antipodi di Manganelli, si localizzano Primo Levi e Antonio Tabucchi, due nomi che non sembra possano essere facilmente associati al genere ma che, nel loro corpus letterario, hanno coniugato le tematiche serie ed impegnate con un concetto di fantastico dai tratti personali. Per Levi il fantastico è un'inchiesta, dalla funzione etico-conoscitiva, sulla dignità umana e sui vizi di forma del mondo che sfidano la razionalità e disturbano il quieto vivere; allo stesso tempo, il Lager, luogo di nascita primario della sua vocazione di scrittore, altro non è che il vizio di forma per eccellenza del mondo.

Tabucchi reinterpreta il fantastico come gioco al rovescio delle leggi del mondo e della quotidianità; ritiene che lo scopo della letteratura, e dello scrittore, sia quello di mettere in crisi il lettore affinché egli possa scoprire la vera identità delle cose. Per adempiere questa missione, il lettore deve essere in grado di vedere tutte le sfaccettature della cosa e può farlo grazie all'utilizzo del fantastico che favorisce il cambio di prospettiva.

⁶³ Ivi, p. 58.

CAPITOLO II

Il Doppio nei racconti di Edgar Allan Poe

L'apprendistato di uno scrittore

The life of Edgar Allan Poe might be considered an unhappy record of that “disaster” which “followed fast and followed faster” this man of brilliant capacities till it drove him into opposition with most of brilliant capacities till it drove him into opposition with the world, deprived him of the love he so inordinately craved, paralyzed his creative abilities, seduced him to seek a vague nepenthe in the use of drugs and stimulants, and, its relentless purpose achieved, cast him aside, a helpless wreck, to die from the darkened tragedy of a Baltimore saloon.⁶⁴

Edgar Poe nasce a Boston il 19 Gennaio 1809 da due attori squattrinati. Il padre lo abbandona da giovanissimo e la madre muore tifica quando Poe ha solo tre anni; la tragedia accade a Baltimora dove la famiglia Allan, da qui il nome completo Edgar Allan Poe, adotta lo scrittore e gli fornirà un'educazione degna del figlio di una famiglia di un ricco mercante, senza però mai adottarlo legalmente. Non è possibile sorvolare su questi due episodi della vita dello scrittore americano se si vuole poi conoscere e capire il personaggio che Poe rappresenta, all'interno e all'esterno della pagina, e ciò che la critica pensa di lui.

La vita di Poe risulta costellata di “guignon”, come ha scritto Charles Baudelaire⁶⁵, ossia sfortune, a causa del temperamento impulsivo e sempre alla ricerca di emozioni. Infatti, gli studi londinesi si interrompono a causa della sfortuna negli affari inglesi del padre adottivo, e Poe si iscriverà poi all'università della Virginia che frequenterà solo per poco tempo prima di essere espulso. Il futuro scrittore tenta di entrare in contatto coi famigliari biologici ma senza grandi successi, poi si arruola nell'esercito ma dopo una

⁶⁴ L. Pruette, *A Psycho-analytical Study of Edgar Allan Poe*, “The American Journal of Psychology”, 31, 4, 1920, p. 370.

⁶⁵ C. Baudelaire, *Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages*, Paris, Revue de Paris, 1851, trad. it. *Edgar Allan Poe. La sua vita e le sue opere*, Firenze, Passigli, 2001.

rapida ascesa dei ranghi (che aiuta la sua riconciliazione col padre adottivo) inizia a disobbedire agli ordini e viene cacciato con disonore.

Quest'ultimo fallimento porta Poe alla decisione di dedicarsi completamente alla scrittura facendone quindi la sua professione e si trasferisce a Baltimora in casa della cugina Virginia Clemm, che poi sposerà; ma nel suo nuovo lavoro come critico, redattore di giornali e letterato ha due compagni, sfortunatamente fedeli: i problemi di soldi e i problemi di dipendenza.

Già nella casa del padre adottivo, Poe si rese conto di quanto il denaro fosse importante poiché aveva visto John Allan perdere tutti i suoi affari e poi tornare ricco per un mero colpo di fortuna (l'eredità di uno zio). Sebbene l'ottima, e dispendiosa, educazione offerta a Poe, i soldi a lui dedicati, per frivolezze e anche per gli alloggi nei diversi collegi, erano ben pochi; questa ristrettezza economica dipendeva probabilmente, a quanto riferisce A. H. Quinn⁶⁶, al fatto che il padre adottivo tradisse la moglie e avesse dei figli illegittimi da mantenere.

Può sembrare strano che uno scrittore come Poe, adesso celebre e all'epoca direttore di alcune riviste, avesse costantemente problemi di soldi e dovesse spesso vivere della generosità dei suoi famigliari. Questa povertà dell'autore, secondo Sandra Tomc, è dovuta, escludendo i problemi di dipendenza (gioco, alcool e oppio), a diversi fattori riscontrabili anche nei poeti coevi a Poe. Primo fra tutti il fatto che gli scrittori fossero costretti a pagarsi da soli le pubblicazioni o a venderne i diritti alle case editrici per pochi spiccioli, forse perché era ancora presente la «continued dominance of the myth of the avocational author – the “gentleman scribbler” who penned *belles lettres* in his idle hours».⁶⁷

Ciò rendeva la posizione dello scrittore come un lavoro che non prometteva una stabilità finanziaria immediata, nemmeno se l'autore in questione, come Poe, era direttore di alcune riviste e critico poiché, all'epoca, questa posizione non prevedeva una paga remunerativa stabile, ma variava a seconda delle pubblicazioni e dell'interesse del mercato. La posizione dello scrittore

appealed to the socially disenfranchised, persons of genteel education and limited means who sought in authorship a social luster to which they otherwise had little access; it appealed to the socially ambitious individuals of “middling” or lower class

⁶⁶ A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A critical biography*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1941.

⁶⁷ Ivi., p. 23.

status, who longed for the sheen of fashion and prestige; and it appealed, more broadly, to those who would not or could not conform to the standards of normality described for their particular family and class.⁶⁸

Altra fedele compagna, come detto prima, è la dipendenza sia da sostanze come alcool e oppioidi, sia dal gioco d'azzardo; essa rappresenta solo una sfaccettatura della controversa e peculiare personalità di Poe che, secondo alcuni, è allo stesso tempo il motivo del suo successo e la causa della sua sfortuna.

Sandra Tomc specifica che tutti gli scrittori «played dynamically with a literary industry that embraced and cultivated dysfunction as a condition of authorial productivity and repute»⁶⁹ e Poe ne è uno degli esempi più lampanti; l'americano prestò molta attenzione ai desideri del mercato letterario e, di conseguenza, faceva di tutto per accontentare i desideri del suo pubblico.

Antisocialità e alienazione diventarono la maschera preferita dello scrittore che, posizionandosi al di fuori della società, utilizzava il suo lavoro nei periodici e i suoi scritti critici per attaccare e sfidare, spesso strenuamente, altri scrittori. Ciò ben presto si trasforma in un circolo vizioso mosso dall'estraneità che Poe prova costantemente, a partire dalla sua stessa famiglia adottiva di cui non diventerà mai membro legittimo, e si trasporta poi in ambito letterario e teorico dove Poe inventerà anche bugie autobiografiche al fine di essere considerato ancor più lontano dalle *cliques* del tempo contro cui stava combattendo.

Estraniarsi per seguire le esigenze del pubblico porta Poe ad assumere comportamenti auto-distruttivi impedendogli di vivere l'esistenza serena che desiderava, di essere parte integrante della società e rendendolo inappetibile agli occhi di molti possibili datori di lavoro. Poe, come altri scrittori del tempo, promuove una cultura basata esclusivamente sul “non essere abbastanza”; reiterando, inconsciamente nella psicologia dell'altro, l'idea di alienazione e inutilità che ciascuno di essi provava:

Many writers were aware of the dubious gains to be had from participating in a culture of insult and self-abasement that only aggravated existing feelings of low self-worth and in many cases positively damaged professional opportunities. But entering this culture was much easier than leaving it. An economy that depended for its vitality on displays of dysfunction tended to reproduce, regardless of a writer's intentions or well-being, the reputation that sustained his market value, whether as a

⁶⁸ Ivi, p. 24.

⁶⁹ Ivi, p. 22.

commercial property whose scandalous displays drummed up sales or as an embattled competitor among other writers.⁷⁰

L'ecletticità della critica poeiana e delle sue opere crea confusione nell'inquadrarlo in un qualsiasi genere letterario o tendenza politica fino a suscitare nei critici contemporanei, americani e non, diverse teorie sulle sue tendenze civili e letterarie. Piero Bairati scrive che

le storie della cultura americana, con l'ovvia esclusione di quelle strettamente letterarie, hanno ignorato, talora deliberatamente, l'opera di Edgar Allan Poe. [...] parsa troppo conclusa in se stessa e distaccata dal tessuto vivente della tradizione americana, per meritare un'indagine sui suoi eventuali significati ideologici e culturali, sulle sue valenze non stilistiche e non schiettamente letterarie.⁷¹

Tra i critici commentatori di Poe si può trovare Vernon L. Parrington che, paradossalmente, espone la sua opinione sullo scrittore per spiegare il motivo per cui non desidera annoverarlo nel suo saggio antologico; Parrington ritiene Poe troppo provinciale e rinchiuso nel suo elitismo culturale e ciò rende i suoi scritti lontani dalle correnti importanti del pensiero americano.

Soffermarsi brevemente su questa accusa di elitarismo sembra doveroso perché appare contrastante con la precedente posizione di Poe estraneo e alienato dalla società; anche Baudelaire⁷² ritiene Poe un aristocratico che rifiuta la società contemporanea; (altra caratteristica, specifica il francese, che i due hanno in comune). Questi due interventi devono però essere inseriti nella prospettiva di un Poe invidioso che desiderava far parte di quella stessa aristocrazia che criticava costantemente solamente perché più volte gli aveva chiuso la porta in faccia; infatti sia i nonni paterni sia la famiglia Allan appartenevano a questo élite, ma non l'hanno mai incluso completamente in quel mondo, nonostante le opportunità.

Poe credeva che l'unico modo per far parte di queste cerchie chiuse fosse, appunto, la scrittura e il conseguente successo che poteva derivarne; questo atteggiamento può

⁷⁰ Ivi, p. 34.

⁷¹ P. Bairati, *Poe e la società americana: lo straniero, le province e l'impero*, in R. Bianchi, *E. A. Poe. Dal Gotico alla Fantascienza*, Milano, Mursia, 1987, p. 1.

⁷² C. Baudelaire, *Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages*, Paris, Revue de Paris, 1851, *Edgar Allan Poe. La sua vita e le sue opere*, Firenze, Passigli, 2001.

essere considerato come una sorta di *individualismo aristocratico*: «quello dell'uomo colto e disgustato dalla corsa frenetica al denaro e al successo».⁷³

Altri critici dell'epoca tentano di trovare similitudini e collegamenti tra Poe e le maggiori correnti letterarie del suo tempo, ma con scarsi risultati, non potendo far altro che sottolineare l'eccezionalità del suo corpus letterario, difficilmente riconducibile ad altri esempi coevi. Tra le varie interpretazioni del personaggio di Poe troviamo la sua associazione alla letteratura romantica di Richmond, città dove lui ha vissuto per molti anni con la famiglia adottiva, che Rollin G. Osterweis non ritiene sia così scontata come altri critici pensano, e quindi anche la sua descrizione come un gentiluomo del sud; definizione interessante perché gli altri scrittori del sud degli Stati Uniti del tempo non lo rivendicavano come loro compagno così come i critici del nord tendevano a non annoverarlo nella loro schiera letteraria, eccetto per Perry Miller che considera Poe come «un dissenziente dal dogma del secolo: l'ottimismo del pensiero moderno, del razionalismo scientifico trasformato in prassi sociale dominatrice, del millenarismo tecnologico che [...] aveva cancellato [...] l'idea stessa della catastrofe e della fine del mondo».⁷⁴

Si può concludere affermando che sia stata la critica contemporanea il motivo per cui la figura di E. A. Poe e di conseguenza le sue opere siano annoverate nel «Pantheon della letteratura americana»⁷⁵ sia per l'importanza effettiva dei suoi scritti sia per la genialità di un personaggio così controverso da scatenare innumerevoli e differenti opinioni.

Oltre il realismo

Il soprannaturale si configura in America non molto diversamente da come visto nel capitolo precedente, arricchendo, però, il patrimonio folkloristico europeo con le credenze fantastiche scaturite dagli interessi spirituali e psicologici dei primi coloni a contatto con la natura, singolare e minacciosa, del Nuovo Mondo.

⁷³ P. Bairati, *Poe e la società americana*, in R. Bianchi, *E. A. Poe dal Gotico alla Fantascienza*, cit., p. 3.

⁷⁴ Ivi, p. 2.

⁷⁵ Ivi, p. 1.

Poe è certamente uno degli interpreti maggiori del genere nella tradizione americana e diede vita alla corrente più disincantata e tecnicamente perfezionata, affiancato dallo scrittore Nataniel Hawthorne che rappresenta, invece, l'animo del vecchio puritanesimo inglese rattristato da un mondo immorale che sfugge, consapevolmente e volontariamente, dagli schemi divini. I due non divergono però sui problemi formali che influenzano i loro racconti brevi: «c'è in Poe come in Hawthorne (dove però è la tradizione puritana che tiene a freno la rivoluzionarietà potenziale del *romance*) un'attenzione alla struttura, alla simmetria del racconto, una preoccupazione di mettere tutto al giusto posto»⁷⁶; lo scopo, come Poe spiega più volte nei suoi scritti, è l'unità d'effetto ossia la necessità che «in tutta l'opera non ci dovrebbe essere scritta parola la cui tendenza, diretta o indiretta, non fosse verso un unico disegno prestabilito».⁷⁷

Secondo H. P. Lovecraft⁷⁸, Poe si configura come scrittore fondamentale del genere non per le sue opere soprannaturali, che verranno di gran lunga superate dagli scrittori successivi, ma per il suo allontanarsi dagli altri autori fantastici allo scopo di «agire in veste di cronista vivace e distaccato e non di maestro, sostenitore o venditore di opinioni»⁷⁹. Poe si immerge completamente nella psicologia dei suoi personaggi al fine di farne risaltare le voci e le emozioni, interessandosi maggiormente alla psicologia, all'anima del personaggio e al puro terrore che gli elementi soprannaturali hanno la potenzialità di scatenare.

In questo modo Poe «operò con una conoscenza analitica delle reali ragioni della paura che raddoppiò l'efficacia dei suoi racconti, emancipando l'artista da tutte le assurdità inerenti al romanzo del brivido convenzionale»⁸⁰, stabilendo un cambio di rotta per gli scrittori posteriori che influenzò, inevitabilmente, l'intero filone principale della narrativa gotica. Sono queste le motivazioni primarie per cui due delle categorie del soprannaturale letterario gli stavano strette: l'idea di fantastico todoroviano e l'accusa di “goticismo”, inteso come “germanismo”.

Lo stesso Todorov esclude i racconti di Poe, e quindi il suo ruolo di autore del genere, dal repertorio del fantastico eccetto per due racconti brevi, *The Black Cat* e *A Tale*

⁷⁶ C. M. Vaglio, *Poe e il “romanzo nero” inglese: le metamorfosi del gotico*, ivi, pp. 170-171.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale nella letteratura*, Carnago, SugarCo, 1994.

⁷⁹ Ivi, p. 101.

⁸⁰ Ivi, p. 102.

of the Ragged Mountains, che però non considera nemmeno propriamente appartenenti al soprannaturale da lui descritto, basato sul concetto di esitazione e sulla dicotomia naturale/soprannaturale.

Come già accennato, il soprannaturale poeiano si configura con opposizioni diverse (come animato e inanimato, fisico e mentale, reale e apparente) e con una reinterpretazione costante, ma meno esplicita o rituale, di temi che Todorov considera come tipici del fantastico, ad esempio la metamorfosi e il pandeterminismo; l'importante è «ottenere un effetto di verosimiglianza» e che «contenuto magico e dettaglio realistico sono poi collocati in una struttura razionale ed equilibrata» dove «la rappresentazione dello straordinario è affidata a un realismo di tipo analitico».⁸¹

L'accusa di “goticismo/germanismo” sul modello di autori come Monk Lewis e Ann Radcliffe è rifiutata la nomenclatura molto polemicamente da Poe, secondo cui il terrore dei suoi personaggi, e di conseguenza dei suoi lettori, non è «né fantastico né “tedesco” ma realistico e basato sui principi del comportamento umano»⁸² derivando direttamente dalle reazioni psicologiche e dalle forme della sofferenza psichica. Poe rigetta, volontariamente e con consapevolezza, il gusto per gli effetti facili, le formule e le combinazioni di maniera, gli ingredienti presi passivamente a prestito dalla tradizione e la convivenza sullo stesso piano della realtà del quotidiano con l'elemento del soprannaturale, scegliendo di non collocare «i due ordini l'uno accanto all'altro, l'irrazionale accanto al razionale, ma con audacia innovativa pone la realtà della mente come unica valida, acquisendo una coscienza profonda (e tipicamente americana) delle implicazioni simboliche del genere».⁸³ Nulla risulta fine a sé stesso, ma tutto è descritto, regolato e cautamente posizionato con un rigore che avvicina Poe a uno scienziato intento a studiare e tentare di capire l'anima e la coscienza dell'individuo.

La tendenza alla spiegazione continua dei fenomeni, che si configura come soprannaturale spiegato se si desidera avere come bussola le definizioni todoroviane, porta Poe a essere considerato dalla critica successiva come l'inventore e il capostipite del genere poliziesco. Se il soprannaturale di Poe ha sempre una spiegazione e se ogni

⁸¹ G. Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Milano, E.S.U., 1990, p. 123.

⁸² C. M. Vaglio, *Poe e il “romanzo nero” inglese: le metamorfosi del gotico*, in R. Bianchi, *E. A. Poe dal Gotico alla Fantascienza*, cit., p. 172.

⁸³ Ivi, p. 176.

dettaglio della storia è posizionato in modo da suggerire al lettore la soluzione scientifica dell'evento fantastico allora è automatica l'associazione protagonista/detective e il lettore si trasforma, a sua volta, in investigatore utilizzando il metodo abduittivo per risolvere il caso.

Basta pensare alle storie dell'investigatore amatoriale, e cronista delle tre vicende, C. Auguste Dupin dove la storia è narrata in un continuo intreccio di «puzzle or game, a place of play and pleasure for both the detective and reader»⁸⁴; allo stesso tempo, Poe mette in dubbio la figura del detective che ha costruito lui stesso affinché lettore partecipi attivamente all'investigazione diffidando della storia narrata da Dupin, che combina e dà importanza agli indizi trovati secondo il suo desiderio e non con l'oggettività del cronista che si propone di essere, e invitando il lettore ad avere una propria opinione e storia da raccontare:

Just as Poe's stories seem to construct the detective as a figure of order, they also critique that figure, subverting the opposition between detective and criminal and challenging the investigator's innocent or objective viewpoint of the world. Ultimately, Poe's detective fiction pushes its readers away from the proffered answers and towards a renewed investigation of mystery. Indeed, to uncover Dupin's worldly motives for detection is to question the legitimacy of his solution. [...] To examine Dupin's authorial management of his case and its characters is both to sense his oppressive power and to perceive how this apparent agent of order privileges narrative moments of disorder, shock, and disorienting sensation. At the end of each story, the criminal responsible for the ostensible mystery may be exposed and thus metaphorically vanquished, but the shadowy Dupin, an even more powerful and manipulative figure, remains.⁸⁵

Un genere spesso associato a Poe, fino a dipingerlo come un suo possibile capostipite, è quello fantascientifico che però non pare in linea con l'immagine di narrativa scientifica allora predominante e promossa dagli scritti di Hugo Gernsback, che riteneva Poe tra gli autori del genere. In questo senso, Valerio Fissore, nel saggio *Poe e la fantascienza?*, afferma che Poe

[...] non sembra rivelare nessi immediati e convincenti con quell'idea; secondo la quale: 1. il racconto doveva essere fondato, almeno in parte, su verità scientifiche secondo le cognizioni del momento; 2. sono possibili licenze da questa norma scientifica ma il racconto non deve mai essere "impossibile"; 3. il racconto ha una funzione non favolistica, evasiva, ma didattica, e deve quindi essere realistico.⁸⁶

⁸⁴ P. Thoms, *Poe's Dupin and the Power of Detection*, in K. J. Hayes, *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 133.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ V. Fissore, *Poe e la fantascienza?*, in R. Bianchi, *E. A. Poe dal Gotico alla Fantascienza*, cit., p. 70.

Se Poe quindi soddisfece in parte i primi due assiomi è certo che, invece, il terzo sia stato completamente ignorato dallo scrittore americano; questa profonda distinzione fa pensare che la sua inclusione da parte di Gernsback non derivi da una vera e propria appartenenza quanto da una sorta di orgoglio nazionalistico, cosa tipica del critico.

John Tresch descrive, però, Poe come fantascientifico in virtù del fatto che «his texts describe a set of unsettling machines whose function is to shift reality; his texts themselves are exemplary»⁸⁷; Poe concepiva razionalmente la letteratura e considerava il linguaggio, la logica e la retorica come *tecnologie* che avevano lo scopo di descrivere, inquadrare e riscrivere il mondo nello stesso modo in cui lo stavano facendo gli sviluppi scientifici contemporanei a proposito del tempo, della materia e dello spazio:

The obsession with technology that characterizes science fiction permeates Poe's writing inside and out, in its plot devices and its physicality, in its critical principles and its themes. [...] Poe not only opened and redirected many lines of formal and conceptual development in speculative fiction, but added a grimmer, more anxious note to reflections on the future, demonstrating a canny awareness of the Faustian bargain to which our culture subjected itself when it put its faith in science's progress-through-destruction alone.⁸⁸

Poeta, critico e narratore.

Il Poe poeta non suscita particolare interesse nella critica recente e lo stesso autore si rivela quasi amareggiato dall'idea che la sua poesia rimanga, per lui stesso, solamente una passione e non il suo scopo di vita; cosa che in realtà desidererebbe, dato che considera questa forma di espressione come la più elegante e dal valore supremo. Infatti, la produzione poetica è piuttosto scarsa, nonostante i primi tentativi letterari siano stati in questo campo, forse proprio per il poco successo riscontrato dalle raccolte giovanili, come *Tamerlane and Other Poems* (1827), *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems* (1829) e *Poems* (1831), e dalle poche poesie pubblicate singolarmente in alcune riviste o inserite nei suoi racconti.

⁸⁷ J. Tresch, *Poe Invents Science Fiction*, in K. J. Hayes, *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, cit., p. 130.

⁸⁸ *Ibidem*.

Sebbene il corpus poetico sia esiguo, si può notare una continua rivalutazione delle opere e riscrittura che funge da indizio di un percorso di maturazione ed evoluzione dell'arte poetica notevole, anche, nella progressione tematica tra i vari volumi pubblicati. Il primo volume della poesia giovanile porta i temi romantici d'eccellenza infatti la poesia è pervasa di malinconia e perdita oltre che propensa all'autobiografismo ma appare quasi priva della voce individuale di Poe poiché soffocata dall'influenza dei poeti romantici inglesi come Coleridge, Byron, Shelley o Thomas Moore. Già dal volume successivo si può notare una maggiore autonomia esemplificata dalla ricerca di un linguaggio e di tematiche più personali come il conflitto tra reale e ideale, l'immaginario simbolico o l'aspirazione alla bellezza suprema. Questi temi saranno poi ripresi dalla poesia ultima e più matura di Poe che si configura maggiormente come riflessione sulla stessa poesia; una metapoesia a volte esplicita e altre volte lasciata semplicemente intendere al lettore.

Se il Poe poeta suscita poco successo tra i contemporanei, si può dire il contrario per il Poe critico e il Poe narratore; l'esperienza narrativa è costellata di momenti positivi, che lo rendono un modello determinante per lo sviluppo successivo di alcuni generi, ma, allo stesso tempo, non si può osservare sotto una luce positiva l'esperienza come critico. Il corpus critico non è ben sviluppato, catalogato e raccolto ma consta, per la maggior parte, di articoli pubblicati nella rivista di cui era direttore in quel momento o di semplici saggi, opuscoli o altri pezzi occasionali pubblicati nei momenti liberi dalla professione di giornalista. In questo senso, Balestra afferma che:

I giudizi affrettati, le cadute di gusto, le contraddizioni che si possono riscontrare in questa vasta produzione critica sono da ascrivere alle difficili condizioni nelle quali Poe si trovava ad operare, sotto la spinta del bisogno economico e in un ambiente culturale poco consono allo sviluppo delle arti [...] In questo contesto sfavorevole, Poe conduce le sue "virulenti battaglie", rimanendo invischiato in controversie e polemiche che nuocciono alla sua reputazione.⁸⁹

È proprio da questi scritti che sorge l'idea di un Poe come precursore dell'estetismo, un avo forse ignaro di poter essere poi considerato come parte di questa corrente:

the simple fact is that, would we put permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified – more supremely noble than this very

⁸⁹ G. Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, cit., p. 36.

poem – this poem *per se* – this poem which is a poem and nothing more – this poem written solely for the poem's sake.⁹⁰

L'estetismo poeiano non è però così semplice e definito come emerge da questa citazione, ma la posizione dello scrittore, come espressa in *The Poetic Principle*, è «assai più complessa e in varie occasioni decisamente contraddetta sia dalla pratica allegorica sia da affermazioni programmatiche che recuperano il concetto di “vero” accanto a quello di “bello”»⁹¹; inoltre tutto il testo, ancora una volta, è una combinazione di movimenti e procedimenti che hanno funzionalità e importanza in base a dove sono inseriti, e sono finalizzati alla struttura interna e all'unità d'effetto del racconto. Pertanto, se non come esteta, Balestra considera Poe come «cerniera necessaria fra l'estetica romantica, alla quale è ancora legato e dalla quale mutua e trasforma alcuni assunti, e l'estetica simbolista e decadente, delle quali si possono intravedere gli sviluppi».⁹²

Nell'ambito della narrativa, Poe si dedica principalmente al racconto breve lasciando da parte la forma più lunga del romanzo che non ritiene altrettanto accattivante, anche se spesso viene accusato dai contemporanei di aver ignorato gli scritti più lunghi perché non in grado di strutturare una narrazione di grande respiro.

Esattamente come per gli altri scritti di Poe, anche nella narrazione tutto quanto tende all'unità d'effetto del racconto breve che deve essere designato fin nei minimi particolari affinché nella sua brevità abbia la stessa densità di una composizione più lunga; ciò richiede un'ulteriore bravura da parte dell'autore ed è una delle motivazioni principali che Poe adduce per la sua preferenza verso le forme brevi del testo. Di conseguenza, tutta la narrazione è un climax verso la conclusione nella quale esplode tutto ciò che il lettore, immedesimato alla perfezione nel protagonista, ha visto accumularsi nel corso del racconto.

È in questo contesto che si può notare l'attenzione al pubblico di Poe poiché egli sceglie, per le sue opere, dei temi che sa possano catturare l'attenzione e l'interesse del lettore medio. Abbiamo tematiche controverse come la schiavitù e la politica, che danno adito alle numerose teorie brevemente citate in precedenza sul suo personaggio sociale, così come si configurano sempre più orrifiche e sublimi le tematiche più care al gotico,

⁹⁰ Ivi, p. 38.

⁹¹ Ivi, p. 39.

⁹² Ivi, p. 41.

dove amore e morte si intrecciano inevitabilmente e si concentrano nella figura della donna amata.

Le donne poeiane devono molto della loro caratterizzazione, per non dire tutto, alle donne che hanno, brevemente e con esiti infausti, costellato la vita dell'autore; esse nascono dal bisogno di Poe di una presenza femminile nella sua vita che potesse accudirlo e amarlo poiché la madre biologica morì che lui era solo un bambino, la madre adottiva mancò all'improvviso mentre Poe era assente dalla casa dei genitori e la moglie, e cugina, Virginia Clemm lo lasciò, dopo pochi anni di matrimonio, alle cure della madre di lei che, a sua volta, morì poco tempo dopo lasciando Poe definitivamente da solo.

Oltre all'amore e alla morte, e strettamente correlato a loro, c'è anche il tema della perfezione e della bellezza; il richiamo estetico che Poe manifesta costantemente nelle sue opere trasmette il desiderio di lasciarsi la realtà imperfetta alle spalle e di poter raggiungere l'amata perfetta nella morte. Pruette scrive che «the poems of Poe are songs of sorrow: beauty is in them, most often dead beauty, love is there, most often the love of those who are dead to him, and madness is there, as if the expression of the prophetic powers of his unconscious»⁹³.

La morte non è però raccontata come fine a sé stessa, né concentrata esclusivamente sull'amata, ma viene sviscerata e sfruttata in tutti i suoi aspetti; Poe racconta la scena tramite gli occhi del protagonista descrivendo tutto ciò che fa parte del momento della morte: l'atmosfera, il profumo mortifero dei fiori, la bara e la sua posizione all'interno della stanza, perfino la musica. Questi aspetti macabri e orrorosi attirano ancor di più il lettore e, contemporaneamente, permettono a Poe di esorcizzare la sua melanconia e il suo masochismo nel rivivere le morti delle donne da lui amate ancora e ancora. Inoltre, i suoi personaggi, analizzati e seguiti dettagliatamente nella loro discesa verso la follia o il peggioramento della psicosi, sono «largely autobiographical; they are melancholy men, pursued by unrelenting fate; they are neurotic, hypochondriac, monomaniac, victims of vain delusions; they are the prey of melancholia, insane from sorrow or from the thirst for revenge».⁹⁴

Poe e il tema del Doppio.

⁹³ L. Pruette, *A Psycho-Analytical Study of Edgar Allan Poe*, in «The American Journal of Psychology», 31, 4 (1920), p. 384.

⁹⁴ *Ibidem*.

Una questione che finora è stata volutamente lasciata inespressa è il tipo di legame che Poe intrattiene con il tema del Doppio e le modalità con cui esso viene raffigurato all'interno dei suoi testi.

Marcello Pagnini ritiene che il successo di Poe sia «legato alla nascita e alla fortuna della psicoanalisi, con la sua angolazione programmaticamente scientifica, rivolta alla conoscenza di tutta la fenomenologia del profondo»⁹⁵ e, come si può notare anche da queste brevi pagine, l'opera dell'americano si presta facilmente a un'interpretazione di tipo psicoanalitico esattamente come il motivo del Doppio che, caro al corpus tematico del fantastico, viene utilizzato con frequenza all'interno dei testi di Poe.

Generalmente si può notare come tutta la narrativa gotica di E. A. Poe sia permeata da un profondo e doloroso senso della duplicità dell'esistenza, ovvero dall'intuizione, derivata dal Romanticismo, che la percezione della "realtà", apparentemente una e univoca, sia determinata dalla continua interazione di forze disgreganti e contrastanti. Di conseguenza, i suoi scritti hanno come scopo l'indagine della disintegrazione psicologica e la rappresentazione della psiche divisa. Questa frammentazione individuale è al centro anche perché è lo specchio, seguendo le teorie presentate da Poe in *Eureka*, dell'universo stesso combattuto, così come il singolo che ne fa parte, tra le due forze opposte che strutturano la *word-existence* ossia *attraction*, il principio fisico concepito come «the rightful condition of the Universe»⁹⁶ e *repulsion*, la forza spirituale che ha lo scopo di impedire, fino ad un certo momento storico, «the absolute coalition».⁹⁷

Secondo Poe, quindi, il presente è segnato dalla frammentazione dell'Io; l'unità del soggetto viene meno ed emergono, invece, le lacerazioni interne dell'individuo a cui lo scrittore americano dà forma tramite personaggi, largamente autobiografici, che vivono in precario equilibrio sull'orlo dell'abisso, sono spesso folli o improvvisamente violenti perché costantemente lacerati da conflitti interiori che proiettano sul mondo. È facile riconoscere l'*unheimliche* freudiano e il perturbante scaturito dal ritorno del rimosso.

Il doppio rappresenta la testimonianza del conflitto tra due parti della stessa personalità e il confronto con il doppio, cioè l'inserimento di tali aspetti nella personalità,

⁹⁵ M. Pagnini, *E. A. Poe: il demoniaco e "The Fall of the House of Usher"*, 1978, in *Semiosi*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 234.

⁹⁶ Edgar Allan Poe, *Eureka: a Prose Poem* in Quinn, Patrick F. (Ed.) *Poe. Poetry and Tales, Literary New York, Classics of the United States*, 1984, p. 1297.

⁹⁷ Ivi, p. 1280.

porta alla morte, intesa come fine della scissione e del conflitto. Forse è questa morte, secondo Riccardo Valla, che

[...] Poe tenta ripetutamente di esorcizzare: non la morte fisica, ma la morte come simbolo di riconciliazione con la parte indesiderata della propria personalità. Il processo è il seguente:

1. La conciliazione viene chiamata morte, poiché Poe la teme;
2. Nella narrazione, la morte vera viene ribaltata: Poe ne parla come se parlasse della vita;
3. L'analisi della morte così ribaltata dimostra che la morte vera non è da temere;
4. Non essendo da temere la morte, non è da temere neppure la conciliazione⁹⁸

Strumento predominante del Doppio in Poe è quello della reincarnazione che nella maggior parte dei casi è associata alla donna amata e persa prematuramente; tra le opere più famose che utilizzano questo strumento troviamo *Ligeia* (1838) e *Morella* (1835), entrambi racconti incentrati su una figura femminile, e anche *A Tale of the Ragged Mountains* (1844), dove la reincarnazione avviene invece in un uomo.

Ligeia narra la storia della morte e resurrezione della prima moglie del protagonista; le coordinate personali iniziano e finiscono con il semplice nome della donna; infatti, il lettore non verrà mai a conoscenza del cognome dell'amata, del nome dello stesso protagonista o di come i due si siano precisamente conosciuti.

All'inizio del racconto, il protagonista tenta di riportare alla mente la figura di Ligeia, ma con poco successo a causa della sfuggevolezza del ricordo o dell'incertezza della memoria, eccetto per un unico particolare che emerge con estrema chiarezza: «there is one dear topic, however, on which my memory fails me not. It is the *person* of Ligeia»⁹⁹.

La persona di Ligeia diventa un motivo letterario che Poe sviluppa mano a mano che il racconto procede e si sviluppa seguendo il filo logico della bellezza che la donna irradia; Ligeia viene descritta come estremamente attraente e intelligente, ha capelli e occhi corvini e il protagonista non può che rimanere abbagliato dalla meraviglia che è il volto di lei, arrivando addirittura a pensare che sia una visione quella davanti ai suoi occhi; connotazione interessante da analizzare se si prende in considerazione il fatto che,

⁹⁸ R. Valla, *la "fantascienza" di Poe*, in R. Bianchi, *E. A. Poe dal Gotico alla Fantascienza*, cit., p. 297.

⁹⁹ E. A. Poe, *Selected Tales*, David Van Leer (a cura di), Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 26-27.

proseguendo nella lettura, il narratore ammette di essere spesso preda di visioni causategli dall'utilizzo quotidiano di oppio.

Il protagonista procede poi con un'attenta contemplazione del volto di Ligeia. Partendo dai capelli, «ciascuna serie descrittiva si apre poi a predicati metaforici che tendono ad inglobare modelli letterari e, ancora una volta, delle arti figurative»¹⁰⁰; la bellezza dell'amata è sconvolgente anche se presenta delle imperfezioni nel viso (primo fra tutte non è simmetrico, ed è accompagnata, fin dall'inizio del testo, da una malattia misteriosa che la separerà definitivamente dal protagonista dopo una lunga lotta interna: «this eager vehemence of desire for life - *but* for life – that I have no power to portray»¹⁰¹. Balestra sottolinea come

il ritratto fisico rimanda allora necessariamente al ritratto spirituale che si sviluppa per pagine intere con pari estensione retorica, sottolineando elementi del carattere che i tratti fisici avevano fatto presagire: la gigantesca volontà, la tumultuosa passionalità, la fiera energia, il desiderio di conoscenza, l'amore per la vita.¹⁰²

Il protagonista, distrutto dal dolore, si allontana dalla città in cui aveva vissuto questo amore fortissimo e indescrivibile per vagabondare senza meta; dopo pochi mesi compra un'abbazia, la fa restaurare e sposa, preda dei fiumi dell'oppio e in un momento che dice rimpiangerà per sempre, Lady Rowena Trevanion; data in sposa dal padre al protagonista come pagamento di un debito tra i due.

La nuova moglie è quanto di più distante possa esserci da Ligeia (non pare molto intelligente, ha capelli biondi ed occhi azzurri) e i due novelli sposi fanno di tutto per evitarsi tanto che l'uomo assume, addirittura, comportamenti minacciosi nei confronti di Rowena al fine di essere temuto e allontanarla.

La descrizione delle due donne risulta diametralmente opposta: dove Ligeia è valorizzata nella sua interezza, aspetto e tratti caratteriali, Rowena è invece narrata esclusivamente nei tratti fisici, perché antitetici a Ligeia, e si può già intuire il suo essere «essenzialmente un cadavere, un corpo che, comunque si voglia interpretare il racconto – storia di metempsicosi o allucinazione/follia del narratore – può venir usato per il ritorno di Ligeia».¹⁰³ Ligeia rappresenta una figura materna da cui il protagonista non riesce a

¹⁰⁰ G. Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, cit., p. 71.

¹⁰¹ E. A. Poe, *Selected Tales*, cit., p. 31.

¹⁰² G. Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, cit., p. 72.

¹⁰³ *Ibidem*.

separarsi dopo la sua morte ma, al contrario, si ritrova come un “bimbo cieco” a causa del lutto e decide di abbandonarsi all’isolamento dal mondo, nascosto nella sua abbazia, e all’oppio.

Dopo un mese di matrimonio, Rowena cade misteriosamente preda di una malattia sconosciuta, da cui si riprende lentamente, ma che lascia strascichi sul corpo e nella mente della giovane che ora racconta di incubi e sogni premonitori, soffre d’insonnia e può sentire voci e suoni che gli altri personaggi non odono.

Quando la malattia peggiora, i servi della coppia iniziano a prepararla per la tomba coprendola con un lenzuolo, e il protagonista aspetta accanto a lei la definitiva dipartita non potendo fare a meno, in quel momento tragicamente familiare perché già vissuto, di riportare la mente agli ultimi attimi passati con Ligeia e, di conseguenza, all’amore che egli prova ancora per lei.

Il protagonista viene ridestato dai ricordi dal muoversi inaspettato del corpo di Rowena, che però cessa di agitarsi nel momento in cui lui, dopo un attimo di esitazione perso ancora nel pensiero di Ligeia, esorta l’attuale moglie a rinvenire. L’uomo, perse nuovamente le speranze, cede allo sconforto e torna, involontariamente, a crogiolarsi nei ricordi dei momenti condivisi con la prediletta Ligeia fino a che, nuovamente, il corpo di Rowena riprende ad agitarsi; il protagonista torna al suo capezzale e ricomincia la preghiera per il ritorno alla vita della seconda moglie ma, ancora una volta, il corpo cessa presto di muoversi.

Episodi simili continuano a ripresentarsi durante tutta la notte fino ad ultimo più veemente sussulto che però non provoca più alcuna reazione nel protagonista; il corpo si alza e inizia a togliersi il sudario e, a questo punto, l’uomo inizia a dubitare dell’identità nascosta dalle bende e dal lenzuolo. Quando la donna apre gli occhi e scioglie i capelli, il protagonista non può che gridare il suo stupore nel rendersi conto che la figura davanti a lui altri non è che la prima moglie: Ligeia.

Il soprannaturale poeiano non porta a uno scioglimento chiaro dell’elemento fantastico, ma lascia ancora il dubbio sull’effettiva resurrezione di Ligeia o se questa visione finale del protagonista non sia che un miraggio allucinogeno dovuto all’abuso di oppio.

Il racconto *Morella* mantiene la figura femminile protagonista, il topos ligeiano, ma affronta il tema del doppio presentando il motivo narrativo della reincarnazione in

maniera differente: infatti, Morella non si reincarna in un'altra donna a seguito della sua dipartita ma, morta nel dare alla luce la figlia, il suo spirito rivive proprio nella bambina avuta dal protagonista; «“Morella” relates the theme of the psychic survival of a malign spirit that transfers from the dying mother to the daughter at the moment of birth [...] the theme of one entity eternal reverberates throughout the story, which relates the domination of one malign spirit over those bodies it inhabits».¹⁰⁴

Il topos della donna poeiana è declinato in modo particolare nella figura di Morella: all'inizio il protagonista racconta che «my soul from our first meeting, burned with the fires were not of Eros [...] Yet we met; and fate bound us together at the altar, and I never spoke of passion nor thought of love».¹⁰⁵ Anche Morella era molto intelligente e acculturata, ma prediligeva lo studio di tomi mistici, malconsiderati dagli studiosi, che non interessavano realmente il poeta ma che egli leggeva per la gioia della moglie.

Col tempo, però, l'amore dell'uomo scemò e venne sostituito da una malcelata insopportazione nei confronti di Morella che, a sua volta, sembrava «conscious of a cause, to me unknown, for the gradual alienation of my regard; but she gave me no hint or token of its nature»¹⁰⁶; anche Morella cade preda di una misteriosa malattia e il protagonista, anziché disperato all'idea della morte di lei, prega che la moglie muoia velocemente e, addirittura, maledice il tempo in cui la donna si aggrappa alla vita con qualsiasi mezzo e con le sue ultime forze.

Giunto il momento definitivo della dipartita, coincidente con il parto della loro figlia, Morella si separa dal marito con la promessa che lei rivivrà e che la felicità del protagonista è terminata e non tornerà più. Infatti la bambina, per la quale l'uomo prova un affetto immediato, crebbe velocemente in altezza e intelligenza così tanto simile alla madre che il protagonista venne immediatamente pervaso dalla stessa angoscia, malinconia e orrore che aveva oscurato il suo rapporto con la defunta moglie.

Passati dieci anni, la bambina permane senza nome, ma continua a rassomigliare così tanto alla madre che, al momento del battesimo, dove era obbligatorio scegliere il nome per la giovane, il protagonista esita ancora nella scelta fino poi a pronunciare sottovoce, indeciso, il nome Morella. È in quel momento che lo spirito della moglie

¹⁰⁴ D. B. Sova, *Critical Companion to Edgar Allan Poe. A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts on File, 2001, p. 117.

¹⁰⁵ E. A. Poe, *Selected Tales*, cit., p. 21.

¹⁰⁶ Ivi, p. 22.

prende definitivamente possesso del corpo della bambina che, dopo aver detto “eccomi” al riconoscere il suo nome, impallidisce e si riversa senza vita sul pavimento. Ancora una volta, l’elemento soprannaturale non si risolve perchè il protagonista «with my own hands I bore her to the tomb; and I laughed with a long and bitter laugh as I found no traces of the first in the channel where I laid the second. – Morella».¹⁰⁷

Abbandonando le figure femminili, un altro racconto che affronta il tema della reincarnazione è *A Tale of Ragged Mountains* dove il protagonista maschile è Augustus Bedloe, un uomo convinto di essere malato di ogni male e per questo decide di pagare generosamente il dottor Templeton affinché lasci tutti gli altri pazienti e si occupi esclusivamente di lui; ciò porta i due uomini a sviluppare un rapporto così forte che «the will of the patient succumbed rapidly to that of the physician».¹⁰⁸

Un giorno Bedloe, dopo la quotidiana dose di morfina (sostanza di dipendenza non dissimile dagli oppioidi già osservati nei racconti precedenti), decide di fare una camminata nelle Ragged Mountains e gli sembra di venire trasportato in un’altra dimensione, ancora intoccata da altri esseri umani. Successivamente, una volta tornato nel suo presente, racconterà al dottore che si trovava a Benares nel 1780 durante la rivolta e che è stato, nella sua visione, colpito a morte da una freccia; il dottor Templeton è affascinato da questo racconto e, a sua volta, rivela al protagonista il motivo che lo ha spinto ad accettarlo come unico paziente.

Infatti, Augustus Bedloe assomiglia immensamente a un uomo, di nome Oledeb, che il dottore conosceva, e aveva curato, da giovane e che è morto colpito da una freccia nello stesso punto in cui Bedloe è stato ferito durante il suo presunto sogno.

L’elemento soprannaturale, ancora una volta, non si conclude qui poiché una settimana dopo il dottor Templeton scoprirà, nell’obituario del giornale, che le erbe da lui applicate alla ferita di Bedloe erano velenose e lo hanno condotto alla morte; inoltre, il giornale aveva riportato scorrettamente il nome del suo paziente, togliendo la “e” finale, e Templeton non poté che notare l’ennesima coincidenza ossia che Bedol, scritto erroneamente, altro non è che Oldeb al contrario.

Il motivo del doppio in Poe non si esaurisce con lo strumento della reincarnazione anche se questa, come detto, è la declinazione predominante del tema, ma viene affrontato

¹⁰⁷ Ivi, p. 25.

¹⁰⁸ Ivi, p. 240.

anche attraverso molte altre strategie narrative come l’Ombra, i fratelli, visioni di fantasmi o addirittura tra i protagonisti e oggetti inanimati. L’esempio forse più lampante di doppio è il racconto *William il secondo Wilson* (1840) dove compare un sosia del protagonista, in carne e ossa, che lo tormenta e ostacola.

William Wilson.

Il racconto è totalmente incentrato sul motivo del *Doppelgänger* e si differenzia dalle opere precedentemente citate per esteso per due motivi evidenti: non tratta di alcuna figura femminile e il lettore sembra avere maggiori informazioni biografiche a proposito dei personaggi.

Inoltre, quegli stessi personaggi dimostrano quanto già detto a proposito dei tratti autobiografici che Poe inserisce all’interno delle sue opere. Infatti: la data di nascita dei protagonisti, il 19 Gennaio 1813, coincide, eccetto per l’anno, con quella di E. A. Poe; l’esperienza scolastica raccontata riporta alla mente il collegio che Poe frequentò in Scozia e anche l’esperienza universitaria del protagonista non si discosta molto dalle presunte motivazioni per cui Poe è stato allontanato dalla Virginia University; infine, il parroco-direttore John Bransby prende il nome da un reale insegnante che l’autore americano ha avuto durante i suoi studi giovanili.

Andando nel dettaglio della trama: la storia, raccontata sempre in prima persona, segue la vita del protagonista, William Wilson (il primo Wilson), perseguitato costantemente dal suo Doppio, sempre William Wilson (il secondo Wilson), fino al confronto finale tra i due che si risolve nell’omicidio, apparente, del secondo Wilson.

Il protagonista si presenta al lettore come William Wilson precisando, però, che è un nome di fantasia e che non desidera rivelare il suo vero nome poiché «this has been already too much an object for the scorn – for the horror – for the detestation of my race»¹⁰⁹ tanto da renderlo «outcast of all outcast»¹¹⁰. Lo scopo di questo racconto è, quindi, raccontare il motivo originario del peggioramento della condizione di malvagità che il protagonista ha affrontato in questi ultimi anni e che «I would fain have them

¹⁰⁹ Ivi, p. 66.

¹¹⁰ *Ibidem*.

believe that I have been, in some measure, the slave of circumstances beyond human control. I would wish them to seek out for me, in the details I am about to give, some little oasis of fatality amid a wilderness of error»¹¹¹.

Wilson inizia raccontando della propria famiglia e di come il suo temperamento sia dovuto da una parte all'ereditarietà dei caratteri negativi dei genitori e dall'altra all'incapacità di quest'ultimi di controllare quelle stesse tendenze ai capricci e alle folli passioni che lo caratterizzavano abbandonandolo, fin da bambino, alla propria volontà personale; quella stessa volontà che riecheggia nella scelta del suo nome falso *William Wilson*.

Wilson racconta poi della sua esperienza scolastica in un collegio di un villaggio inglese, un bastione elisabettiano circondato dalla natura, il cui ricordo riporta ancora alla mente un piacere malinconico dei tempi migliori, e del Direttore dell'istituto, il Reverendo Dottor Bransby che introduce per primo, con una sottile maestria tipicamente poeiana, il tema del Doppio; infatti nel suo ruolo di Direttore il dottor Bransby è quasi draconiano e impone ferreamente, e con l'uso di punizioni corporali, le regole del collegio mentre nel suo compito di Reverendo Bransby risulta essere benevolo e moderato.

Il collegio è anche il teatro del primo incontro tra il primo Wilson e il secondo Wilson, suo sosia in ogni cosa: non solo nel nome che all'epoca, ammette lo stesso narratore, era abbastanza comune ma anche, e soprattutto, nell'aspetto fisico e nel comportamento, stessa data di nascita e stesso modo di parlare. I due si differenziavano solo in un piccolo particolare, ossia che la voce del secondo Wilson non usciva in un tono più alto che un sussurro ma ciò non era deterrente per allontanare la somiglianza dei due nella mente dei compagni di scuola che pensavano, appena conosciuti i due giovani, che non solo si conoscessero tra di loro ma fossero addirittura fratelli (gemelli).

Il primo Wilson combatte fin da subito questa omologazione con il suo sosia che però era l'unico «of those in school phraseology constituted “our set”, presumed to compete with me in the studies of the class – in the sport and broils of the play-ground – to refuse implicit belief in my assertions, and submission to my will»¹¹². Allo stesso tempo, il protagonista temeva il secondo Wilson perché la facilità con cui gli teneva testa gli sembrava una prova lampante della superiorità di quest'ultimo nei suoi confronti; il

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Ivi, p. 70.

primo Wilson specifica anche come il rapporto tra i due omonimi non fosse nemmeno semplice da descrivere, infatti: «they formed a motley and heterogeneous admixture; - some petulant animosity, which was not yet hatred, some esteem, more respect, much fear, with a world of uneasy curiosity»¹¹³.

Il punto di svolta nel rapporto tra i due, e momento topico nella vita del primo Wilson, avviene durante l'ultimo scontro tra di loro quando ormai il rapporto era, da parte del protagonista, di puro e malcelato odio; in questa occasione di litigio, il secondo Wilson si comporta in modo estremamente diverso dalla solita pacatezza e ironia provocando nel protagonista una curiosità morbosa dovuta a ricordi dell'infanzia scatenati da questo scoppio e dalla sensazione che, proprio in quei momenti appena riaffiorati alla memoria, avesse già conosciuto il secondo Wilson davanti a lui.

Subito dopo questa particolare lite, il primo Wilson decide di recarsi di notte nella camera da letto dell'omonimo con lo scopo di tendergli un pesante scherzo ma, giunto a destinazione con la sua lampada, viene colto da una forte realizzazione nell'osservarlo dormire: «I looked, – and a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame. My breast heaved, my knees tottered, my whole spirit became possessed with an objectless yet intolerable horror»¹¹⁴. Il primo Wilson si rende conto di quanto il secondo Wilson gli somigli e rimane terrorizzato e paralizzato da questa prospettiva: il suo sosia non si era solo atteggiato a copiarlo per infastidirlo, ma era lui e gli rassomigliava fin nei minimi particolari.

Questo è l'episodio scatenante per cui il primo Wilson si allontana dalla scuola improvvisamente e decide, solo dopo alcuni mesi trascorsi nella casa natale, di iscriversi ad Eton; qui il protagonista ha la possibilità di reinventarsi, arrivando persino a imputare le stravaganze del suo sosia alla sua fervida immaginazione di ragazzo ereditata, anch'essa, dai suoi avi. Il primo Wilson trascorre tre anni in quest'ambiente, tre anni di depravazione e fuori dalle leggi e dal controllo di qualsiasi istituzione fino a che una sera, nel mezzo di una festa dove «the wine flowed freely, and there where not wanting other and perhaps more dangerous seduction»¹¹⁵, un servitore lo interrompe durante una partita di carte dicendo che c'è un uomo che lo aspetta nell'ingresso e che insiste nel parlare con lui urgentemente.

¹¹³ Ivi, p. 71.

¹¹⁴ Ivi, p. 75.

¹¹⁵ Ivi, p. 76.

Davanti al primo Wilson si presenta la figura di un giovane a lui simile nella statura e con gli stessi abiti, ma con il volto indistinguibile a causa dell'oscurità del vestibolo; quest'ultimo inizia a scuotere il protagonista e ad agitare un dito, quasi ammonitore, nella sua direzione, pronunciando esclusivamente il suo nome. Questo sussurro è abbastanza, per il primo Wilson, per identificare nella figura misteriosa, già scomparsa, il giovane omonimo che per tanti anni, nel collegio, lo aveva tormentato.

L'avvenimento lo perseguita per un paio di settimane, scatenando sia paura per l'incontro sia incredulità a causa dello stato d'ebbrezza in cui è accaduto, ma viene spesso dimenticato in vista della partenza per Oxford dove il primo Wilson ha nuovamente la possibilità di reinventarsi e diventare «the gay, the frank, the generous William Wilson»¹¹⁶; questa maschera dura però solo un paio d'anni, fino all'arrivo di un giovane nobile, Glendinning, che, non essendo eccessivamente brillante, finisce per diventare, assieme ai suoi amici, preda del primo Wilson negli imbrogli del gioco d'azzardo.

Proprio in occasione di una di queste partite, il primo Wilson è costretto a confrontarsi, nuovamente, con la figura nascosta, ma ancora una volta facilmente riconosciuta, del secondo Wilson, che smaschera il suo trucco con le carte e se ne va, improvvisamente come era arrivato, lasciando però dietro di sé un mantello simile, in tutto e per tutto, a quello che indossava il primo Wilson in quel momento.

Il mattino dopo il protagonista abbandona Oxford e la sua rovinata reputazione per salpare verso il Continente dove «I fled in vain. My evil destiny pursued me as if in exultation, and proved, indeed, that the exercise of its mysterious dominion had as yet only begun [...] From his inscrutable tyranny did I at length flee, panic-stricken, as from pestilence; and to the very ends of the Earth I fled in vain»¹¹⁷, domandandosi costantemente chi fosse questo Wilson, da dove venisse e perché perseguitasse proprio lui.

L'ultimo incontro tra i due avviene a Roma, durante una festa in maschera nel palazzo del napoletano Duca di Broglio; il primo Wilson sta cercando di sedurre la moglie del Duca quando viene interrotto da un uomo, sempre vestito come lui e a lui rassomigliante. Questa volta, però, il primo Wilson insegue la figura e cerca il confronto con essa; i due si chiudono in una stanza e si fronteggiano in una tirata di scherma che si

¹¹⁶ Ivi, p. 77.

¹¹⁷ Ivi, p. 81.

conclude con la vittoria del primo Wilson dopo un colpo mortale sferrato al petto del secondo Wilson. In quel momento, qualcuno bussava alla porta, il primo Wilson si volta per impedire l'intrusione per poi tornare ad osservare il suo sosia morente;

The brief moment in which I averted my eyes had been sufficient to produce, apparently, a material change in the arrangements at the upper or farther end of the room. A large mirror, – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and, as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait.

Thus it appeared, I say, but was not. It was my antagonist – it was Wilson, who then stood before me in the agonies of his dissolution. [...] Not a thread in all his raiment – not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, mine own!

It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking.¹¹⁸

Il racconto termina con le ultime parole del secondo Wilson che ammettono la sconfitta ma, allo stesso tempo, annunciano anche la rovina dello stesso primo Wilson; infatti quest'ultimo, uccidendo l'altro, ha ucciso anche sé stesso e sarà costretto a vagare nel mondo come incompleto e «dead to the World, to Heaven and to Hope».¹¹⁹

Al pari di molti altri lavori, come già detto, questo racconto di Poe può essere letto e apprezzato anche, e soprattutto, in chiave psicoanalitica; utilizzando come linea guida le nozioni di Io ed Es di Freud, quelle di duplicità della coscienza di Jung e quanto detto a proposito del motivo del Doppio, si può giungere alla conclusione che il secondo Wilson può rappresentare, nel racconto, la proiezione delle parti del Sé che il primo Wilson ha allontanato perché non desiderate, ma con cui è costretto a confrontarsi. Questo Altro, o Ombra, fa però comunque parte del Sé originario e per questo deve essere inglobato in esso; l'incapacità di riuscire in questo processo porta l'individuo alla neurosi causata dal rendersi autonomo di quest'Ombra che minaccia di destabilizzare la coscienza primaria del Sé. L'uccisione finale del secondo Wilson impedisce un confronto e quindi l'assorbimento dell'Ombra risultando quindi in «a state of psychic disease in which he will be only half a man, inly half of a polarized, contradictory state of unconsciousness vying with consciousness for control of ego».¹²⁰

¹¹⁸ Ivi, p. 83.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ D. J. Moores, "Oh Gigantic Paradox": Poe's "William il secondo Wilson" and the Jungian Self, in «The Edgar Allan Poe Review», 7, 1, 2006, p. 35.

Dando maggior spazio al filone junghiano del ragionamento, si può identificare la coscienza come il luogo delle più grandi polarità della psiche e dove sono possibili anche i maggiori stimoli per una crescita psicologica; il primo Wilson entra in contatto con le proprie “polarità interne” quando conosce il secondo Wilson a scuola che, come suo *doppelgänger*, rappresenta tutto ciò che il protagonista ha allontanato da sé e, al contempo, «because it has been unjustly discarded, this other self will repeatedly assert itself in spite of the subject, even acting subjectively by objectifying **Wilson** (i.e. il primo Wilson in questa tesi)». ¹²¹ Inoltre, l’incapacità del primo Wilson di vedere il volto del suo persecutore è un evidente indizio di come il protagonista non sia pronto ad affrontare il proprio rimosso; seguendo questo procedimento, più il primo Wilson tenta di allontanare da sé il suo doppio più gli dà potere su di lui come se, continuando a combatterlo, desse forza e sostanza agli attacchi alla sua stessa coscienza.

Altra spia interessante della relazioni tra i due omonimi è come le parti più consistenti del racconto, esclusa la lunga descrizione ambientale iniziale che setta la storia nell’universo gotico tipico di Poe, siano esclusivamente quelle che ritraggono il rapporto tra i due William Wilson mentre tutti gli altri avvenimenti (il trasferimento a Eton, quello a Oxford o i viaggi per il continente) vengono semplicemente riassunti in poche righe preparatorie per un nuovo incontro tra i due protagonisti. Balestra descrive questa tendenza in maniera esemplare:

la vita del protagonista si riduce a pochi attimi significativi, mentre gli spazi temporali fra l’uno e l’altro sono riempiti da rapidi sommari. In questo modo il racconto è immerso in un’atmosfera apocalittica di inevitabile fatalità. [...] Nel ricordo del protagonista, che ha percorso mezza Europa, tutto questo lungo tempo si riduce in un attimo, quello dell’incontro con il suo sosia. ¹²²

L’interpretazione psicologica sembra così conclusa: il primo Wilson rappresenta l’Io mentre il secondo Wilson altri non è che ciò che la coscienza ha rimosso, la somma di tutti i caratteri negativi che l’Io possiede e che non vuole affrontare. Distinzione tipica del Doppio che però, in questo caso, potrebbe non essere complessivamente accettata perché i tratti caratteriali dell’Io, del primo Wilson, sono quelli solitamente attribuibili all’Altro come la ludopatia, il piacere per i vizi, lo sperpero e così via; tutti attributi di cui

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² G. Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, cit., pp. 255-256.

però il nostro protagonista va fiero. Suo corrispettivo, infatti, è un secondo Wilson, un Altro, che pare avere come qualità tutti quegli attributi morali positivi (pacatezza, onestà, sincerità, ...) che più si potrebbero conferire all'Io.

Partendo da questa considerazione e da altri tre dubbi lasciati irrisolti da questa prima interpretazione psicoanalitica, Nancy Berkowitz Bate e D. J. Mooreshanno proposto una seconda interpretazione dell'opera dove il secondo Wilson sarebbe «the sleeping subject»¹²³ mentre il primo Wilson va identificato con come «the object of the double, the shadow persona whose impulses are a constant source of distress to the sleeping subject».¹²⁴

I quesiti irrisolti, o meglio le inconsistenze, presenti all'interno del racconto vengono individuate da Tracy Ware¹²⁵ e sono tre: la prima si riferisce a come sia possibile che, dopo la partita a carte con Glendenning, il doppio che ha interrotto il gioco per smascherare il narratore abbia lasciato dietro di sé il mantello, un oggetto tangibile; la seconda discrepanza riguarda l'inaffidabilità del narratore che racconta la morte del secondo Wilson come il momento in cui si ha «a sudden elevation in turpitude»¹²⁶ ma ciò può probabilmente essere riconducibile a un secondo momento successivo alla fine della storia; infine, il terzo problema riguarda il finale della storia e come sia possibile che il racconto, scritto postumo all'uccisione dell'Altro, sia raccontato con così tanta precisione e controllo da parte di un "narratore cattivo" che ha eliminato la sua metà migliore.

Questi dubbi risultano risolvibili se si applica la teoria dell'Io come *sleeping subject*. Infatti, sempre seguendo il mezzo interpretativo junghiano, se l'Altro rappresenta la parte dell'Io che deve essere repressa allora il primo Wilson, che accoglie in sé tutti quegli attributi generalmente considerati come negativi in ogni cultura, è facilmente identificabile come l'ombra e, in quanto tale, lotta per la predominanza e per il compimento della sua volontà contro un io vigile che, però, perde il controllo nel momento del sonno; il primo Wilson «is the classic shadow self, the dark double who

¹²³ D. J. Moores, "Oh Gigantic Paradox": Poe's "William il secondo Wilson" and the Jungian Self, cit., p. 40.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ T. Ware, *The Two Stories of 'William Wilson'*, in "Studies in Short Fiction", 26, 1, 1989, p. 46.

¹²⁶ E. A. Poe, *Selected Tales*, cit., p. 66.

lurks within and whom we encounter in dreams [... that] compensates for everythong ego-consciousness lacks».¹²⁷

La storia raccontata da questo punto di vista permette al secondo Wilson di esplorare comportamenti a lui inaccessibili a causa della sua eticità e del suo controllo da sveglio. Allo stesso tempo il primo Wilson lotta per il potere perché non si rende conto di essere solo un frammento dell'immaginazione sognatrice dell'Io primario.

L'unica soluzione per William Wilson è quella di riconciliare queste due parti, assorbendo l'Altro (in questo caso il primo Wilson), ma con l'uccisione di uno dei due, addirittura della parte buona: «instead of absorbing his oppositional energies and becoming reconciled to his polarities, he remains a divided self, a neurotic who lives with the illusion that he can disown legitimate parts of the psyche and still fonction with a false sense of who»¹²⁸. Non c'è più alcuna possibilità di riconciliazione.

Per sostenere questa teoria della doppia lettura del racconto, Moores afferma che «Poe is far too sophisticated, however, to write simple moral allegories. The genius of his effort in "William Wilson" lies in his creation of two stories, or what we might say is a two-storied narration that masquerades as a single story».¹²⁹

¹²⁷ D. J. Moores, *"Oh Gigantic Paradox": Poe's "William il secondo Wilson" and the Jungian Self*, cit., p. 40.

¹²⁸ Ivi, p. 43.

¹²⁹ Ivi, p. 39.

CAPITOLO III

Horacio Quiroga, doppio di Poe

Uno scrittore della frontiera

Horacio Quiroga nasce nella città uruguayana di Salto, al confine con l'Argentina, il 31 dicembre 1878 e già da ciò si può dedurre la sua esperienza come scrittore di frontiera, sempre a metà tra due o più spinte costanti. Leonor Fleming, nella *Introducción* ai *Cuentos* da lui editati, descrive due immagini opposte di Quiroga: quella del *niño bien*, della provincia uruguayana che si imbarca verso Parigi grazie ai soldi del patrigno, e quella di *hombre barbudo*, che visse nella selva di Sant'Ignazio; due uomini che riflettono gli anni che li separano attraverso un percorso vitale che coincide con quello letterario che, se si guarda attentamente, subisce un cambiamento progressivo fino a diventare una radicale trasformazione.

Il tema della frontiera viene presto accompagnato da un altro tema, fortemente autobiografico, ossia quello della morte; infatti, fin da subito l'infanzia dello scrittore è marcata dalla morte del padre, quando Quiroga aveva solo quattro mesi, e dal suicidio del patrigno, cui era molto legato, pochi anni dopo, nel 1896. A questo proposito, Noé Jitrik afferma che «desde una perspectiva psicoanalista este episodio es fundamental, empieza una cadena de autodestrucción y de dolor cuya expresión exterior será el sino de muerte que rodea su existencia»¹³⁰.

La successione di morti, infatti, non termina qui: i due fratelli dell'autore muoiono di tifo e lui stesso sarà la causa, durante la pulizia di una pistola per un duello, a causare la morte dell'amico Federico Ferrando; una decina di anni più tardi, la giovane sposa Ana María Cirés si suiciderà e Quiroga compirà lo stesso gesto nel 1937, a soli a 59 anni, iniettandosi del cianuro in vena nell'ospedale di Buenos Aires in seguito alla diagnosi di

¹³⁰ N. Jitrik, *Horacio Quiroga*, Buenos Aires, CAEL, 1967, p. 7.

un tumore incurabile. Così come, l'anno successivo, si suicideranno anche i suoi due amici letterari, Leopoldo Lugones e Alfonsina Storni, privando così la scena intellettuale rioplatense di tutte le sue figure letterarie più importanti. Inoltre, anche i figli Eglé e Darío termineranno la loro vita a pochi anni l'uno dall'altro concludendo, definitivamente, il ciclo di morte e suicidi che aveva, fino a quel momento, attorniato la figura di Quiroga (durante la vita e dopo la sua morte).

È proprio l'amico Leopoldo Lugones, assieme all'insostituibile maestro americano Edgar Allan Poe, a segnare più profondamente la prima tappa della parabola letteraria dello scrittore. Lugones indirizza Quiroga verso un'adesione al Modernismo e i due partecipano entrambi al "Consistorio del Gay Saber", un circolo letterario spiccatamente modernista, fondato dallo stesso Quiroga, dove entrambi, come scrive Fleming, «jugaron con la rima, con la aliteración, con las medidas, con la semántica, atacando sin rigor pero con brío un territorio inexplorado del lenguaje»¹³¹; il circolo fu anche responsabile della fondazione, più tardi, de *La revista del Salto* che aveva lo scopo di promuovere la corrente letteraria modernista nella città uruguayana.

Il marcato Modernismo satura le opere di Quiroga di ipersensibilità, erotismo, provocazione e decadentismo, come è possibile notare analizzando la sua prima opera pubblicata: una collezione di poesie, dedicate a Lugones, dal titolo *Los arregices de coral* (1901); nelle opere successive permangono i principi del Modernismo, ma vengono mutuati forse dall'esperienza e da altri influssi come si vede nelle opere *El crimen del otro* (1904), *Los perseguidos* (1905) e *Historia de un amor turbio* (1908).

L'influsso della corrente modernista non è l'unico aspetto da rimarcare in queste opere; infatti, si può distinguere l'influenza di due autori specifici: Dostoevskij e Poe. Il modello di Dostoevskij è riconoscibile nella descrizione del linguaggio corporale dei personaggi, come riflesso psicologico, e nella trattazione del dialogo, un monologo interiore misto alla costante paranoia nella relazione con l'altro. Il legame con Poe si può invece notare dal modo specifico di trattare l'erotismo declinato coi temi dell'incesto, della seduzione di giovani donne (quasi bambine oppure con una differenza d'età tale dal personaggio maschile che appaiono bambine all'occhio del lettore) e anche dal particolare modo di descrivere una condotta in bilico tra la lascività e la castità, identificabile nei triangoli amorosi.

¹³¹ L. Fleming, *Introducción a Cuentos de Horacio Quiroga*, Madrid, Catedra, 2008, p.76.

Anche il decadentismo vero e proprio, non solo l'eco presente nel Modernismo, fa capolino all'interno delle opere del periodo e Fleming lo descrive così: «pasa de dandy a aventurero, de señorito de salón a la vida natural y primitiva de la selva»¹³²; un'attitudine, quindi, alla trasgressione delle norme imposte dai canoni sociali comuni che, nella tappa autoriale più matura, permetterà una familiarità con le tematiche del precario e del decadente su tutti i livelli (geografico, fisico, psicologico, spirituale, e così via).

Quiroga, ancora impressionato dall'estetica modernista, intraprese il viaggio iniziatico tipico dei modernisti sudamericani ossia raggiungere l'Europa e, più specificatamente, la capitale francese, dove conobbe anche Rubén Darío, considerato l'incarnazione del pensiero modernista dell'epoca. Purtroppo, come tanti prima di lui, il viaggio non risultò fruttuoso né dal punto di vista economico (Quiroga infatti ritornerà in America latina ben più povero di prima), né dal punto di vista ideologico, poiché demistifica ufficialmente l'ideale europeo nella sua mente allontanandolo, parzialmente, dall'estetica legata al Modernismo.

Tornato in Argentina, con una barba che lo caratterizzerà per il resto della sua vita, Quiroga si trasferisce a casa della sorella e adotta la nazionalità argentina; in questo periodo accadono due avvenimenti importanti: l'incidente mortale dell'amico Federico Ferrando e la partecipazione, con l'amigo Lugones, a una spedizione alle rovine gesuitiche di Misiones nel ruolo di fotografo.

È grazie a quest'ultimo avvenimento che avviene la transizione a una seconda fase di scrittura, forse più matura, dove si può osservare il trionfo del realismo e del naturalismo, dell'estetica della crudezza e del pensiero determinista; il tutto legato all'ambiente selvatico di Sant'Ignazio che, negli anni successivi, a intervalli, lo ospiterà e diventerà il luogo prediletto di ambientazione di molte opere successive, tanto da garantirgli il titolo di «gran padre del regionalismo».¹³³

Appare quindi chiaro, dopo la delusione parigina e l'avvicinamento completo alla selva, che Quiroga non si può classificare come “scrittore accademico”, la cui vocazione si allontana dalla società e dalla cultura, e lui stesso nel suo *Diario* scrive:

¹³² Ivi, p. 14.

¹³³ J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, tomo 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 226.

Noto en esta ocasión que en iguales circunstancias – cuando oigo que hablan de literatura – me crispo como un caballo árabe. Fijo mucho la atención sobre el ciclismo, u otro asunto cualquiera que me domina. Pero la sensación primera es más poderosa, más íntima, más hiriente, como la que sentiría una vieja armadura solitaria que oyera de pronto relatar y juzgar en voz baja una acción de guerra...¿la vocación?...¹³⁴

Non è quindi presente, per Quiroga, una divisione tra lo scrittore e l'uomo poiché entrambi erano costantemente alla ricerca di una letteratura sincera che gli permettesse di creare un legame intellettuale ed emozionale con lo stesso paese che desiderava raccontare nei suoi testi, anche nelle sue crudezze e semplicità più estreme.

Questo periodo, inoltre, è caratterizzato da un iper-vitalismo esistenziale. Quiroga infatti inizia numerose imprese, tutte dei semi insuccessi, e si occupa di numerose attività legate al territorio, arrivando anche a costruirsi la sua stessa casa, al fine di ignorare la lotta costante, tipica di ogni uomo, con la paura della morte che l'autore sentiva sempre più vicina.

Le sfortune economiche e private non lo tengono però distante dalla letteratura e dai suoi *cuentos* che, invece, gli conferiscono lo «status de escritor consagrado, provenía del modernismo, era amigo de Lugones y gozaba del beneplácito de los boedistas»¹³⁵; influenzato da Kipling, Maupassant, Dostoevskij, Ibsen e soprattutto Poe, ancora una volta maestro prediletto, Quiroga scrive *Cuentos de amor de locura y muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1921), *Anaconda* (1923) e *Los desterrados* (1926).

Nella terza, e ultima, tappa autoriale dell'uruguayano, nella quale inseriamo *Pasado amor* (1929) e *Más allá*, predomina un tono solenne e autobiografico, tendente al saggio forse anche a causa delle sfortune, sempre più frequenti, che investivano la vita di Quiroga; infatti, lo scrittore perde il suo lavoro all'ambasciata uruguayana a Buenos Aires a causa del colpo di stato del 1934, viene abbandonato dalla seconda moglie ed è costretto a dei ricoveri ospedalieri perché molto debole; è in una di queste occasioni che Quiroga scopre di avere un cancro incurabile e, senza pensarci troppo, decide di togliersi la vita.

¹³⁴ E. E. Martínez, *El Hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1955, p. 13.

¹³⁵ C. D. Martínez, *Horacio Quiroga: la búsqueda de una escritura*. in *Historia social de la literatura argentina. Tomo VII. Yrigoyen, entre Borges y Arlt* (1916-1930), Buenos Aires, Contrapunto, 1989, p. 225.

Questa figura così complessa e così tanto duplice, come è stato già detto, da sembrare due persone differenti deve essere necessariamente calata all'interno del suo contesto sociale che risulta altrettanto complesso e frammentario.

Da un lato abbiamo un'epoca di invenzioni scientifiche e nuove tecnologie che Ksenija Bilbija descrive brevemente con: «los lectores podían conducir carruajes o autos eléctricos, escuchar fonógrafos y ver películas, pues la modernidad había llegado al Cono Sur»¹³⁶; ma allo stesso tempo, com'è naturale, sorge la credenza popolare che questa stessa tecnologia sarà la fautrice del disastro finale.

Dall'altro lato il positivismo che fino a quel momento aveva permeato la società argentina, più specificatamente quella porteña, si scontra con le teorie darwiniste che iniziano a prendere piede; quelle stesse teorie che furono concepite e abbozzate, per la prima volta, negli anni trenta del XIX secolo proprio a Buenos Aires, nell'Academia Nacional de Ciencias Argentina. Queste teorie scientifiche furono volgarizzate e utilizzate per scopi politici al fine di accordi che portavano a un ordine latinoamericano di origine coloniale secondo l'idea che «European culture, republican values, and city life represented civilization, while barbarism took the form of colonial and indigenous customs, the law of the caudillos, and the life-style of the gauchos»¹³⁷.

Le idee darwiniane sulla biologia prendono piede in Europa e, allo stesso modo, anche nella società borghese uruguayana (di cui Quiroga, pur sentendosene escluso, faceva comunque parte) che le utilizza per consolidare un discorso politico basato su una coesione di tipo etnico che vede schierati da una parte, in posizione di superiorità, la progenie e gli immigrati del vecchio continente (i coloni quindi) e dall'altro lato i creoli, detti anche indios, e i guachos abitanti delle campagne argentine. Quiroga risulta nuovamente a metà, sempre al confine, tra il suo ruolo di borghese e il suo desiderio, riscoperto più tardi, di essere un tutt'uno con la selva e la cultura che lo circondava.

Inoltre, la scoperta della psicoanalisi, il cui impatto sarà analizzato più nel dettaglio in un altro momento del testo, fornisce a Quiroga ampio materiale per lavorare sui suoi personaggi, le sue storie e, prima di tutto, su sé stesso, portando l'autore a un'auto-analisi approfondita che possiamo rintracciare all'interno dei suoi scritti, nei suoi personaggi

¹³⁶ K. Bilbija, *Cuerpos textuales: Metáforas de génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XIX*, Lima, Latinoamerica Editores, 2001, p. 30.

¹³⁷ H. Mann, *Facundo o civilización*, Chile, el progreso del Chile, 2002, p. 80.

chiaramente autobiografici, nelle tematiche a lui preferite e nel suo comportamento di iperattività vitale in Misiones.

Quiroga e la letteratura fantastica in America latina

Lo sviluppo del genere fantastico e del romanzo gotico inglese sono stati già affrontati ampiamente nelle loro particolarità e definizioni, ma nella letteratura spagnola e iberoamericana il fantastico nasce in un contesto in cui la quotidianità si trasforma, rispondendo alla crisi culturale rappresentata dalla secolarizzazione della società incorporando, al contempo, i risultati dell'investigazione scientifica e del progresso della tecnologia. A questi discorsi pseudo-scientifici si abbinano la profonda investigazione della psiche umana e un rinnovata conoscenza dell'esistenza di popoli e tradizioni non occidentali, soggetti a credenze e divinità.

I temi tipici del soprannaturale e del fantastico vanno ad arricchirsi di motivi lontani dal panorama europeo a causa di un nuovo interesse, sempre di matrice europea o coloniale, per l'esotico e per un ambiente, uno spazio tangibile e riconoscibile perché identificato con le terre degli indios sudamericani, dove può potenzialmente succedere di tutto, perché le leggi naturali date dalle loro religioni sono differenti:

En el terreno de lo exótico todo es posible, pero naturalmente, el hecho de que nosotros no conozcamos el funcionamiento de las normas de una realidad lejana no rebaja su status de existencia ni de normalidad, únicamente restringe su campo de acción a los márgenes en que se sitúa el lugar donde ese comportamiento o fenómeno es natural.¹³⁸

L'etnografia si trasforma quindi, sempre a metà del XIX secolo, in una forma d'inglobamento all'interno del pensiero europeo di tutto ciò che era finora presente solo ai suoi margini, portando a considerare queste "scoperte" al pari delle grandi scoperte tecnologiche che avvenivano nel resto del mondo. Si fa strada anche l'abitudine di riportare in Europa oggetti tipici di altre culture, per sopperire un gusto del feticcio neonato degli abitanti del vecchio continente che credevano realmente alla possibilità che questi oggetti avessero poteri magici o potessero racchiudere degli spiriti.

¹³⁸ A. M. Morales, *Las fronteras de lo fantástico*, in «Signos literarios y lingüístico», II, 2, p. 19.

Bisogna però precisare che solo più tardi, in seguito alle teorie più mature del ragionamento psico-analitico freudiano, il termine “feticcio” viene connotato da una componente sessuale inespresa o inconscia della psiche; in questo momento si parla di “oggetto feticcio” quando si vuole identificare oggetti che vengono trasfigurati nella loro concezione iniziale, e non vengono quindi più usati per lo scopo per il quale erano stati concepiti. Gli scrittori fantastici, coscienti di questa trasformazione da oggetto a oggetto feticcio, iniziano a porsi il problema di come si possa configurare una nuova relazione con questi manufatti appartenenti a un mondo che non riconoscono più ma in cui, potenzialmente, i quadri e i vasi potevano animarsi e parlare oppure le cose potevano essere mosse da forze misteriose.

Massimo Fusillo descrive gli oggetti feticci come «una finestra che permette percorsi molteplici»¹³⁹ proprio per questa loro doppia funzione di “ibrido”, che si pone a cavallo tra inconscio e cultura, poiché incarna una tematica costante, ossia il significato attribuitegli dai collezionisti, ma, allo stesso tempo, funziona come struttura sociale paradigmatica, che permette di interpretare un dato momento storico-culturale. Dunque, può fungere da chiave interpretativa grazie alla privilegiata posizione tra l’artificio materiale e il processo di simbolizzazione e metaforizzazione.

Questo passaggio di consegna da oggetto a oggetto feticcio diventa un elemento caratterizzante del fantastico ispanico e diventa la cifra di un fantastico che non irrompe nella quotidianità in maniera imprevista, ma che viene invece accolto a braccia aperte perché potenzialmente può accadere.

Del fantastico spagnolo si può notare che è molto vicino, se non per pochi motivi, a quello europeo e che il genere fantastico non rimane che un tipo di letteratura marginale e mai realmente approfondita, se non in poche istanze; al contrario la zona di maggiore diffusione e sperimentazione in America meridionale è quella di Río de Plata, dove il corpus tematico comprende le credenze e le religioni locali, al contempo vengono allontanati tutti quei temi “classici” che poco si legano con le particolarità culturali della zona geografica.

Sono quindi ripresi il tema della morte e il tema dell’aldilà, accompagnati, inevitabilmente, ai motivi degli angeli, del demonio, delle divinità e del doppio, associabile all’idea della dualità latente bene/male presente all’interno di ogni essere

¹³⁹ M. Fusillo, *Feticci*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 15.

umano; da questo breve elenco è facile notare la selezione marcatamente religiosa imputabile non tanto al meccanismo ecclesiastico di censura, molto presente all'epoca, ma proprio a un filtro inconscio all'interno di scrittori, critici e lettori creato dalla forte religiosità ispanica.

La critica Marta Giné Janer descrive la tendenza come:

El interés – y la paradoja – de lo fantástico es que restituye a las creencias una apariencia de verdad. Así podemos hablar de una escritura fantástica con una función didáctica y edificante: evocar lo sobrenatural en su relación con la vida después de la muerte es una manera de mantener el equilibrio entre fe y materialismo.¹⁴⁰

La chiesa mantiene quindi un'influenza significativa e «el interés científico por los fenómenos de la psicología y la parapsicología coexiste con el religioso por las doctrinas ocultistas y genera una literatura que establece su interés estético»¹⁴¹ che non porteranno mai a nessun discorso sovversivo o rivoluzionario preferendo invece concentrarsi su un interesse per l'insolito e la validità dei temi associati alla religiosità.

Altra cosa interessante e marcatamente ispano-americana è il fatto che tutte le storie fantastiche venivano pubblicate su riviste o giornali e venivano letture in maggioranza da donne. Per questo motivo, si può notare anche una predilezione verso temi o personaggi femminili; inoltre, questo metodo di pubblicazione lasciava diverse lacune sull'autorialità dei testi che, ancora oggi, non sono state colmate a causa dell'enorme quantità di storie pubblicate in quel periodo e al poco interesse reale da parte della critica, che li considera come o molto conservatori o delle semplici riproduzioni di altri testi già esistenti (europei o religiosi).

Se il filtro ecclesiale è molto importante all'interno della letteratura, si è già visto come però anche la psicoanalisi e la psicologia siano influssi predominanti infatti si può notare un repentino cambio di tendenza che lascia lo spazio a tematiche come le patologie mentali, la psicologia criminale e le deviazioni psichiche; probabilmente dovuto all'influsso di Hoffman e Poe e alla trasformazione kafkiana del “fantastico moderno” con le sue allegorie vuote, le condizioni esistenziali del protagonista che mettono in

¹⁴⁰ M. Giné Janer, *Las traducciones españolas de los relatos fantásticos de Gautier. Análisis y perspectivas*, in J. Pont, *Narrativa fantástica del siglo XIX*, Lleida, Editorial Milenio, 1997, p. 247.

¹⁴¹ E. Morillas, *El relato fantástico y el fin de siglo*, in J. Pont, *Narrativa fantástica del siglo XIX*, cit., p. 38.

discussione la realtà (e non oggetti che sono segnale di soprannaturale) e la dicotomia normale/anormale.

Il compito di mettere in ordine, o comunque dare una chiave di lettura, a questo fenomeno del fantastico in America latina viene affidato ad Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo che editano e pubblicano, nel 1940, la *Antología de la literatura fantástica* nella quale verranno inseriti eterogeneamente i testi mitici, della tradizione classica e della cultura non occidentale considerabili, secondo la loro interpretazione, come esemplari del tema del fantastico.

Questa antologia non è organizzata con criteri storici, cronologici e nemmeno alfabetici, alcuni testi non sono nemmeno riportati nella loro interezza e Annick Louis la descrive come «un atentado contra una concepción específica del género»¹⁴² che «recuerda cuáles eran, en la época, los clichés del género, es decir los autores y elementos esperados y esperables, indispensables en toda antología de lo fantástico, que los compiladores omitirán deliberadamente».¹⁴³

Una cosa che balza immediatamente agli occhi è l'assenza, in questo compendio, di un qualsiasi tipo di riferimento o testo di Horacio Quiroga; e come lui di molti altri autori di *cuentos* che hanno invece fatto, secondo i critici e gli scolari successivi, del fantastico la loro cifra distintiva. José Álvarez muove il dibattito su questa assenza particolarmente sentita da due dubbi:

Quiroga's case is particularly striking for two reasons. First, the Uruguayan was not only renowned for his work on the same topics and tropes that the anthology explored, but he was also known for "El espectro" (1921) and "El vampiro" (1927), tales that thematically anticipate another landmark in the history of the *fantástico*: Bioy's *La invención de Morel* (1940). Second, the *Antología* appeared scarcely five years after the publication of *Más allá* (1935), Quiroga's last collection of supernatural tales, and approximately three years after his death. Taking into account Quiroga's visibility at the time, as well as the extensive scholarship linking him with Bioy, Lugones, Borges and other prominent proponents of the *fantástico*, how should we interpret his exclusion from the *Antología*?

Álvarez parte analizzando come l'interpretazione todoroviana del fantastico sia difficilmente applicabile alla letteratura spagnola che, di conseguenza, rischia di perdere

¹⁴² A. Louis, *Definiendo un género: La Antología de la literatura fantástica de S. Ocampo, A. Bioy Casares y J. Luis Borges*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 2 (2001), p. 423.

¹⁴³ Ivi, p. 417.

consenso e attrattiva nel lettore europeo; per questo motivo, l'*Antología* doveva avere il compito di dimostrare quanto, invece, gli scrittori spagnoli potessero essere in grado di utilizzare i topoi e i motivi tipici del soprannaturale in veste originale.

La sperimentazione e la reinterpretazione dei testi, due delle cose che Quiroga prediligeva, non sono quindi ben accette all'interno di questo compendio nella metodologia con cui l'uruguayano le rappresenta. Infatti, Quiroga riesce a sorprendere il lettore con l'utilizzo di elementi soprannaturali tradizionali e, al contempo, «writes a supernatural tale, using the aesthetics of Poe's bizarreries»¹⁴⁴. Ma, essendo conscio che non tutti i lettori sono famigliari con queste “bizzarie poeiane”, Quiroga rende la fonte del suo racconto esplicita andando ad alterare eccessivamente la fluidità del testo, rendendo l'interruzione troppo evidente e diluendo eccessivamente la sorpresa finale.

Álvarez non ritiene giustificata l'esclusione di Quiroga dall'*Antología*, ma sottolinea, allo stesso tempo, come «Quiroga's adaptation of Poe's rhetoric, themes, and settings turned his tale into an unsophisticated example of the fantástico»¹⁴⁵; inoltre,

Because the *Antología* is anxiously trying to prove that Spanish American writers can produce high-quality *literatura fantástica* capable of outshining their most conspicuous forerunners, Quiroga and his tales (*Más allá* and others) become an unrelenting problem. As a result, the anthologizers cannot simply expel Quiroga from the *Antología*; they need to "vanish" him. Even in 1977, Borges refused to see Quiroga as a real writer, arguing that he was simply "una superstición uruguaya," and clarifying that "la invención de sus cuentos es mala, la emoción nula y la ejecución de una incomparable torpeza"¹⁴⁶

Mettendo da parte l'esperienza dell'*Antología*, ma proseguendo su quanto già è stato detto di specifico sull'uruguayano, il fantastico di Quiroga segue a grandi linee l'esperienza poeiana, poiché è lo stesso autore spagnolo a rendere Poe il suo consacrato maestro al di sopra di tutti gli altri influssi autoriali.

Esattamente come Poe, Quiroga ritiene che la parte più importante di un *cuento*, e anche la più difficile, sia l'inizio, poiché è necessario iniziare a scrivere solo se si ha la sicurezza di quale possa essere il finale e degli elementi necessari a raggiungerlo. Se l'uruguayano riprende la “politica dell'effetto”, preferisce invece abbandonare le

¹⁴⁴ J. J. Álvarez, *Posthumous Voices in the "Antología de la literatura fantástica": Santiago Dabove, Horacio Quiroga, and Edgar Allan Poe*, in «Revista Canadiense de Estudio Hispánicos», 38, 2 (2014), p. 261.

¹⁴⁵ Ivi, p. 262.

¹⁴⁶ Ivi, p. 265.

ambientazioni tipiche in favore di altri luoghi, magari simili ma non così gotici, appesantiti spesso da un forte simbolismo legato ai colori, all'atmosfera o a altri piccoli particolari.

La critica sottolinea come i racconti soprannaturali della prima tappa quiroguiana punta sempre al colpo d'effetto finale mentre col tempo, andando anche a marcare più e più volte quegli elementi che fungono da spia del momento finale, come se non si fidasse delle capacità dei suoi lettori di leggere tra le righe; col tempo, nel periodo della maturità, Quiroga «aprendió a manejar la estética de la sugerencia propia de la cultura letrada»¹⁴⁷ senza però, allo stesso tempo, abbandonare mai completamente dei gusti estetici sensazionalisti nelle descrizioni dei suoi racconti.

Il Manual del perfecto cuetnista

La letteratura ispanoamericana del Novecento presenta una peculiarità storica molto marcata che non si registra in nessun'altra area del mondo occidentale: lo sviluppo, la diffusione e la portata della produzione di testi tipologicamente appartenenti al genere della narrativa breve, *cuentos e relatos*.¹⁴⁸

Secondo Vito Galeota, non solo è presente una quantità incalcolabile di *cuentos*, ma sorprende anche la qualità di questi testi, quasi tutti sperimentali, innovativi e di buon valore letterario; inoltre, il genere diventa il più diffuso del macrosistema letterario latinoamericano grazie all'impulso del Modernismo e all'idea dell'identità "americana".

Facendo un passo indietro, Rafael Olea Franco definisce il *cuento* come «un relato breve de escritura condensada y climática, que tiende a narrar una acción central, privilegiando la descripción del suceso sobre la caracterización de los personajes, usando para ello un espacio y un tiempo más o menos unitarios».¹⁴⁹

Horacio Quiroga spicca all'interno della forma letteraria appena descritta, in un mare di autori anonimi, non solo per la sua bravura nella scrittura di *cuentos*, ma anche per la riflessione, a partire dalle prime opere, su quale siano le regole per un racconto

¹⁴⁷ R. O. Franco, *Horacio Quiroga y el cuento fantástico*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 56, 2 (2008), p. 476.

¹⁴⁸ V. Galeota, *La configurazione del cuento moderno ispanoamericano: Horacio Quiroga*, Roma, Aracne, 2005, p. 9.

¹⁴⁹ R. O. Franco, *Horacio Quiroga y el cuento fantástico*, cit., p. 468.

breve perfetto; l'opera *Manual del perfecto centista* (1925) racchiude dieci regole, più una breve premessa iniziale sull'importanza dell'incipit e della conclusione, che ogni autore dovrebbe seguire per riuscire a scrivere un *cuento* perfetto.

L'opera si apre come una sorta di sfida. Quiroga, confrontandosi con molti suoi amici, decide di stilare un elenco di consigli affinché un racconto breve sia di successo perché questi suoi colleghi non credono sia invece possibile che esista una “ricetta segreta”.

Dal testo emergono molte cose importanti sull'ideologia quiroghiana, prima fra tutte l'importanza di avere un maestro al quale ispirarsi e dal quale prendere spunto nei propri scritti; Quiroga cita più nomi ma, come primo dell'elenco, spicca Edgar Allan Poe che, come già detto più volte, altri non è che il maestro prediletto di Quiroga e colui da cui quest'ultimo mutuava la maggior parte dei suoi temi e procedimenti narrativi.

In relazione a ciò troviamo anche la terza e la quinta regola. La terza regola parla di imitazione e si riferisce al fatto che sarebbe meglio non imitare completamente il proprio maestro ma che, se l'influsso è troppo forte, allora è concesso poiché «el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia»¹⁵⁰. La quinta regola cita un procedimento commutato da Poe, ossia il concetto di “effetto”, e come sia necessario dare importanza a tutto quanto il racconto.

Le successive tre regole, la sesta, la settima e l'ottava, riguardano la modalità di scrittura del *cuento*: Quiroga invita gli autori a non utilizzare una eccessiva aggettivazione e a non intraprendere lunghe metafore per arricchire il testo quando non è necessario; l'importante è accompagnare i personaggi, e di conseguenza il lettore, per mano sino alla fine della storia senza distrarlo eccessivamente.

Le ultime due regole, la nona e la decima, riguardano il campo delle emozioni dell'autore e l'uruguayano consiglia di non iniziare a scrivere in un momento di forte emozionalità, ma piuttosto di lasciarla scemare e, in caso, cercare di rievocarla a mente fredda in modo che possa essere utile. Inoltre, aggiunge che non bisogna pensare agli amici o al successo del *cuento* nel momento della scrittura, ma concentrarsi esclusivamente sull'importanza dei personaggi, come se l'autore fosse anch'egli uno di loro.

¹⁵⁰ H. Quiroga, *Manual del perfecto centista*, Mexico city, Fondo de Cultura Economica, 1993, p. 1330.

Questo decalogo risulta essere un ottimo riferimento per gli scrittori futuri, ma non sempre pare essere concorde con quanto scritto dallo stesso autore. Ciò avviene perché l'opera altro non è che una riflessione a posteriori, a partire dal 1925, «cuando puede hablar ya desde la confiada perspectiva que le confiere ser el creador de una de las obras cuentísticas modernas más sólidas»¹⁵¹; in secondo luogo bisogna anche ricordare, e saper identificare, i momenti di sottile ironia che permeano questi “consigli” e ciò può confondere molto sulla considerazione di questo decalogo.

Ne *Il cuento di Quiroga*, Galeota analizza dieci racconti, scelti più o meno arbitrariamente, e tenta di trovare elementi comuni tra di loro, che possono poi essere ampliati anche al resto dell'opera narrativa. Identifica così otto «elementi formali comuni che, giustapposti, possono tracciare uno schema-tipo del *cuento* di Quiroga, senza che ciò faccia perdere al singolo racconto i connotati creativi che ne garantiscono l'unicità»¹⁵² specificando, però, che ciò non vuol dire avere a disposizione un modello base a cui possono essere conformati tutti quanti i racconti.

Il primo elemento è anche la prima cosa che, in un *cuento*, salta all'occhio, ossia il titolo, da cui è possibile trarre diverse indicazioni come la tematica, l'argomento o i personaggi, così come può essere un indizio segreto che si chiarisce alla conclusione del racconto.

C'è poi l'avvenimento soprannaturale o particolare della storia che deve essere unico e mai sentito prima; questa straordinarietà del racconto non proviene però da ciò che è successo, quanto piuttosto dal discorso narrativo, dal linguaggio e quindi dalla bravura del narratore stesso. L'avvenimento fantastico occupa un'intera sequenza narrativa e la suddivisione del testo in circa dieci/dodici sequenze, e la loro uguale importanza all'interno dell'opera, rappresenta un altro degli elementi formali individuati da Galeota.

Il tempo e lo spazio delle azioni sono, ovviamente, fondamentali per la struttura. Per quanto riguarda il tempo, Quiroga preferisce utilizzare una temporalità passata e, anche se scrive al presente, l'avvenimento raccontato è sempre già accaduto al protagonista. In più, il racconto viene affrontato in maniera cronologica, è quasi sempre privo di elissi e, solitamente, non è più esteso di alcune ore. Lo spazio è strettamente

¹⁵¹ R. O. Franco, *Horacio Quiroga y el cuento fantástico*, cit., p. 468.

¹⁵² V. Galeota, *La configurazione del cuento moderno ispanoamericano: Horacio Quiroga*, cit., p. 115.

legato alla situazione del personaggio: quest'ultimo è spesso vittima di uno spazio chiuso su tre lati e nel lato aperto, da cui può potenzialmente fuggire, finché non sopraggiunge la Morte che gli impedisce la messa in salvo.

Altri due elementi formali strettamente correlati sono il personaggio e la logica delle sue azioni; è interessante notare come la figura del protagonista sia di «tipo talmente generico che non hanno neppure un nome [...] tuttavia [...] essi posseggono la caratteristica che viene loro dal racconto, perché in esso si verifica una totale fusione tra eventi ed esistenti».¹⁵³ A volte si ha un singolo personaggio, altre volte una coppia o addirittura degli animali, ma tutti quanti, nella loro logica delle azioni, sono in costante conflitto con un'altra entità sempre identificabile con la Morte; questo scontro funge da tema ripetitivo che sostiene l'armatura del narrato e può avere un solo esito: la morte del protagonista.

Questo risultato può essere raggiunto in tre modalità differenti, anche se la Morte vince sempre, o in alternativa il protagonista è destinato a perdere, si può notare la differenza nel modo in cui il protagonista affronta la propria sconfitta. Infatti può perdere con onore, reagendo e resistendo fino alla fine, in un modo che lo riscatta da una sconfitta definitiva; può essere una vittima innocente della Morte che non oppone che una debole resistenza perché sa che non può far altro se non morire; e, infine, ci sono i personaggi che hanno la presunzione di andare oltre le proprie possibilità e la Morte li punisce per questo affronto.

Ottavo, e ultimo, elemento individuato da Galeota è lo stesso narratore che spesso non è lo stesso autore, ma si trova sempre all'interno della storia e non è mai né onnisciente né onnipresente. Il narratore non entra mai nella mente dei personaggi ma compare ogni tanto al lettore, se il racconto è narrato in forma oggettiva, con qualche riflessione o commento ironico. Il narratore segue e racconta in terza persona la storia del personaggio, spesso identificabile con lo stesso protagonista, e si concentra maggiormente sulla descrizione di ciò che avviene o degli ambienti più che sul dialogo tra i personaggi che è limitato allo stretto indispensabile e, in molti casi, «sostituisce le considerazioni del narratore sulla psicologia e sulla condotta dei personaggi».¹⁵⁴

¹⁵³ Ivi, p. 119.

¹⁵⁴ Ivi, p. 124.

Tornando momentaneamente sulla caratterizzazione del personaggio, è bene ampliare la riflessione di Galeota con la componente autobiografica che spesso la caratterizza; esattamente come Poe, Quiroga inserisce nei propri protagonisti alcuni dei suoi tratti o li fa vivere situazioni a lui conosciute. In più c'è un'enorme disparità nella trattazione del personaggio femminile e di quello maschile.

Muovendo il ragionamento dalla psicoanalisi freudiana, si può notare come Quiroga faccia suoi i concetti di nevrosi e di isteria, adattandoli in maniera differente ai suoi personaggi: infatti, identifica l'isteria nella patologia che affligge i personaggi femminili mentre la nevrosi viene vista esclusivamente nelle figure maschili.

La nevrosi maschile si manifesta come una volontà ossessiva di controllo della propria emotività, o un'eccessiva razionalizzazione della passione amorosa, che oltre a influenzare la psiche del personaggio si nota anche nell'utilizzo del potere e del controllo sul personaggio femminile. L'isteria nelle donne, invece, si caratterizza come un sintomo di una sessualità repressa, indomabile, o non soddisfabile, da parte dell'uomo che quindi attua comportamenti misogini per reprimere ancora di più la cosa.

Gustavo San Román scompone proprio questa immagine duale della sessualità repressa a seconda del genere, analizzando al contempo l'opera *Amor turbio* di Quiroga, partendo dalla cultura contemporanea in Uruguay che promuoveva non solo la repressione tipica religiosa, ma anche motivazioni socio-economiche legate all'"invisibilità" della sessualità femminile, all'ipotesi che la donna potesse essere testimone dell'impotenza del marito e all'obbligo che l'intimità fisica fosse permessa solo con lo sposo.

Questi sono solo alcuni dei fattori alla base della suddivisione delle donne, imposta dal genere maschile, in due categorie ben distinte: vergini e non-vergini. Quiroga segue pedissequamente questa classificazione così come i suoi personaggi che idealizzano e reificano la donna onesta e la contrappongono a quella poco rispettabile¹⁵⁵. Nella maggior parte dei racconti amorosi, il protagonista ha una prima avventura con una donna della seconda categoria, spesso anche di classe inferiore, con cui però non ha mai intenzioni serie; infatti, unica persona degna dell'amore e del matrimonio è una giovane che invece non può aver avuto nessun tipo di rapporto con un altro uomo e verso cui il desiderio

¹⁵⁵ Questa classificazione è mutuata dal testo di G. S. Román, "*Amor Turbio*," *Paranoia, and the Vicissitudes of Manliness in Horacio Quiroga*, in «The Modern Language Review», 90, 4 (1995).

sessuale del protagonista maschile è represso (e spesso ritorna come un Doppio rivale in amore).

A livello stilistico, Quiroga rifiuta il linguaggio letterario precedente a causa dell'eccessiva artificiosità e retorica, si batte per l'inutilità dell'aggettivazione eccessiva e anche per il troppo sentimentalismo; tutte caratteristiche già esposte nel suo decalogo del *centista perfecto* e che, come già accennato, sono visibili solo nelle opere più mature, mentre quelle iniziali sono marcate da un profondo Modernismo.

Altro termine spesso utilizzato nelle ultime pagine è "ironia" in riferimento al modo che Quiroga ha di scrivere o far sviluppare alcune delle sue opere. L'ironia di Quiroga, secondo Peter Beardsell, non ha molto in comune con la nozione di "General irony" dove:

The metaphysical principle of irony resides in the contradictions within our nature and also in the contradictions within the universe or God. The ironic attitude implies that there is in things a basic contradiction, that is to say, from the point of view of our reason, a fundamental and irremediable absurdity.¹⁵⁶

Nonostante in tutti i suoi testi sia presente un costante conflitto tra tutti gli elementi del testo (uomo e natura, vita e morte, realtà e fantasia, sanità e pazzia, amore e i suoi vari ostacoli), Quiroga tratta questa dialettica non come un segno di malfunzionamento del mondo quanto piuttosto come un processo inerente all'ordine naturale delle cose.

Se la sua ironia non nasce necessariamente da questa istanza, bisogna localizzarla in altre situazioni e Beardsell parte, per questa ricerca, dalla differenziazione tra ironia verbale e ironia situazionale. Con ironia verbale intende la risposta pronta e la battuta che emerge dal dialogo, mentre l'ironia situazionale comprende la descrizione di ciò che sta accadendo, della situazione del personaggio che fa ridere perché piena di incongruenze.

Beardsell analizza diversi racconti di Quiroga e giunge alla conclusione che, seppur in grado di utilizzare con successo l'ironia verbale, l'autore non può essere considerato come un vero e proprio ironista poiché la sua predilezione risulta essere verso l'ironia situazionale, a lui forse più legata a causa delle proprie istanze biografiche. Inoltre, Quiroga eccelle nella commistione delle due ironie, soprattutto nel contesto più grande dell'"ironia drammatica" che indica, in un certo senso, il desiderio di Quiroga di

¹⁵⁶ G. Palante, *L'ironie: étude psychologique*, in «Revue philosophique de la France et de l'étranger», 2 (1906), p. 156; citato in P. R. Beardsell, *Irony in the stories of Horacio Quiroga*, in «Ibero-amerikanisches Archiv», 6, 2 (1980), p. 96.

sorprendere il lettore scrivendo un finale che aveva già predetto (cosa estremamente difficile). L'ironia drammatica avviene quando il lettore sa già come si concluderà questo racconto e la storia, sempre tragica, dei suoi personaggi quando ogni elemento del *cuento* viene organizzato e sistemato in modo che risalti il fatalismo intrinseco, e per questo ironico, di quei protagonisti.

Esaminati struttura e stile dei *cuentos*, è naturale passare all'analisi di alcuni dei temi principali esplorati da Quiroga, e che sono stati finora solo accennati all'interno di questo scritto, come il concetto di *frontera*, la *locura*, l'*amor*, la selva e la morte.

Con l'idea di frontiera, si intende la localizzazione di Quiroga autore sempre al confine tra due tendenze, due influssi o due luoghi che, a volte diametralmente opposti tra loro, fanno in qualche modo entrambi parte della sua psicologia e dei suoi scritti; inoltre, la nozione di frontiera permea i testi su tutti i livelli dell'opera: dalla caratterizzazione, per quanto minima, dei personaggi psicologicamente fratturati e posti su un confine fisico, psicologico e ambientale, fino alle ambientazioni, la lingua, la frammentazione culturale e tutto ciò che può portare a una frammentazione della compatta struttura dei modelli tradizionali.

La selva risulta essere uno di questi luoghi di frontiera, poiché è vista da Quiroga come crudele e fonte di orrore, ma, allo stesso tempo, può essere interpretata come vita. Per l'autore uruguayano ha rappresentato certo entrambi questi poli, poiché gli ha permesso di riscoprire il vero sé stesso ma, contemporaneamente, è stata la causa del suicidio della prima moglie (che credeva che l'unico modo per andarsene da Misiones fosse, appunto, togliersi la vita).

La pazzia risulta essere la risposta alla dualità della frontiera e all'idea della morte sempre imminente che contraddistingue i personaggi quiroghiani (autobiografici anche in questo); ma, allo stesso tempo, eccede dal semplice significato clinico e si configura come qualcosa di molto più inclusivo, più vicino alla "normalità" della naturalezza umana e Quiroga non può che sperimentare fino a vedere dove è capace di spingersi.

Il tema dell'amore si lega fortemente a quanto già detto a proposito della distinzione tra la dualità di genere dei personaggi, nelle relazioni amorose, tutte permeate da un costante sottotono di frustrazione, abbiamo l'ambivalenza della possessione e della protezione a seconda di quale ruolo abbiano nella dicotomia summenzionata.

Il tema della Morte assume caratteri già conosciuti, molto simili a quelli poeiani. Infatti, «ha sido tratada por Quiroga no solo en todas sus formas, sino en todos sus aspectos, particularmente relacionada con lo anormal»¹⁵⁷, ma si evolve presto dalla semplice imitazione di Poe al diventare la pietra angolare dei temi già citati. Lo scontro interno ai *cuentos* vede sempre la Morte come uno dei suoi protagonisti e la sua costante presenza è allarmante; non si parla di una morte dovuta a una malattia che fa il suo corso, come in Poe, ma si fa riferimento sempre a un tipo di decesso improvviso, anche quando il *cuento* non sembrerebbe richiederlo. Tutto quanto, quindi, tende alla morte, unica condizione inevitabile dell'esistenza che affligge non solo i suoi personaggi tramite incidenti orrorosi o suicidi, ma che perseguita anche l'autore come una spada di Damocle sempre pronta. È quindi questo il motivo dell'iperattività vitale che caratterizza la sua esistenza a Misiones, un'ansia della morte che però, ironicamente, termina nel momento in cui sa per certo che deve morire di cancro; una morte per malattia, a lui concetto così distante, che preferisce suicidarsi immediatamente e non peggiorare la situazione di ansia che già provava.

El crimen del otro e The Cask of Amontillado

Sebbene il tema del Doppio sia presente in diverse opere di Quiroga, è interessante analizzare la metalepsi autoriale che può essere riscontrata, prima di tutto, tra i due autori; così vicini per i contemporanei che Quiroga viene definito come il "Poe sudamericano".

L'influenza poeiana che si può riscontrare nei *cuentos* di Quiroga, sia a livello di temi sia a livello di tecniche narrative, non deriva dai manuali o dai saggi teorici di Poe, ma è ricavata direttamente dai racconti dell'autore nordamericano. In altre parole, Quiroga non ha successo perché scrive come Poe vorrebbe, ma i suoi *cuentos* sono efficaci perché ha fatto suo, tramite la lettura delle opere, il modello poeiano e ne è così sicuro che riesce a riprodurne tematiche e processi narrativi con naturalezza.

Due regole, la prima e la terza, del *Manual del perfecto centista* simboleggiano egregiamente la continua alternanza tra l'esigenza di imitare il maestro Poe e il desiderio

¹⁵⁷ A. Collard, *La Muerte en los cuentos de Horacio Quiroga*, in «Hispania», 41, 3 (1958), p. 278.

di scrivere ispirandosi solo alle sue opere; un'indecisione continua che Caroline Egan descrive così:

The tension between these two tenets — between choosing a model and resisting imitation — is evident in Quiroga's treatment of Poe, and illustrates moreover the tension between text and context — between the international proliferation of Poe's literary influence and the simultaneous growth and consolidation of U.S. influence in Latin America — that is necessarily attendant to Quiroga's adaptations of Poe.¹⁵⁸

Risulta più semplice spiegare il meccanismo di imitazione e ispirazione se si prende in considerazione il *cuento El crimen del otro* che è solo una delle riscritture del racconto *The Cask of Amontillado* di Edgar Allan Poe.

Prima di passare all'analisi dei due testi, è necessario comprendere come il tema del Doppio, finora trattato esclusivamente come interno ai testi, sia invece, in questo caso, considerabile come esterno o, se si vuole, metaletterario. Il meccanismo della metalepsi può venire in aiuto. In un saggio sull'argomento, Dorrit Cohn e Lewis Gleich fanno una prima distinzione tra metalepsi «at the discourse level», ossia quella all'interno della storia come da spiegazione precedente di vocabolario, e metalepsi «at the story level»¹⁵⁹, che coinvolge spesso protagonista, lettore o autore e non solo la storia scritta. All'interno di questa seconda definizione è importante un'altra distinzione tra metalepsi esterna e interna, la quale, in senso più ampio, può essere anche vista come *mise en abyme*.

La metalepsi esterna consiste nell'interazione tra l'autore stesso della storia con i suoi personaggi, come ad esempio Miguel de Unamuno in *Niebla* (1907) o Miguel de Cervantes nel *Don Quijote* (1605), mentre quella interna propone una confusione tra due o più livelli interni alla storia stessa che creano nel lettore «a feeling of disarray, a kind of anxiety or vertigo [...] a troubling state in the reader».¹⁶⁰

È ovviamente la metalepsi interna, in questo caso, che serve da chiave interpretativa all'interno del racconto di Quiroga; il quale si sviluppa non solo come imitazione espressa dell'opera di Poe, ma anche, e soprattutto, cita direttamente i testi dell'autore nordamericano e consapevolmente, per quanto può essere consapevole il lavoro

¹⁵⁸ C. Egan, *Revivification and Revision: Horacio Quiroga's Reading of Poe*, in «The Comparatist», 35 (2011), p. 239.

¹⁵⁹ D. Cohn e L. S. Gleich, *Metalepsis and Mise en Abyme*, in «Narrative», 20, 1 (2012), p. 105.

¹⁶⁰ Ivi, p. 110.

dell'inconscio dell'autore sui suoi personaggi, ripropone quanto accade nella storia poeiana per soddisfare un bisogno di duplicità.

The Cask of Amontillado narra la storia di come Montresors ordisce l'assassinio di Fortunato come vendetta per un torto da lui subito, anche se il torto non è mai specificato, con lo scopo, ovviamente, di rimanere impunito. L'omicidio avviene durante la sera di Carnevale quando Montresors, fingendo di volere l'opinione di Fortunato a proposito di un barile di Amontillado, conduce l'ingenuo amico fino alle catacombe in cui il vino della sua casata era conservato; camminando per le catacombe, Montresors convince Fortunato a bere molti bicchieri di vino e, una volta ubriaco, lo conduce a una piccola cripta dove lo murerà vivo per poi andarsene e abbandonarlo alla morte.

Quiroga riscrive questa storia in diverse occasioni alludendovi in maniera più o meno esplicita, altro indizio del problematico rapporto tra ammirazione estetica del suo lavoro e copiatura; i *cuentos* a cui si fa riferimento sono quattro: *El tonel del amontillado* (1901), *El crimen del otro* (1904), *La lengua* (1921) e *Una bofetada* (1920).

La trattazione più significativa è, come già anticipato, ne *El crimen del otro*, nel quale Quiroga «addresses the problem of rewriting through the narrator's explicitly articulated intentions»¹⁶¹; il narratore senza nome, ma in cui è facile intravede lo stesso Quiroga, inizia a raccontare la sua storia partendo dalla sua ossessione per Poe: «este maldito loco había llegado a dominarme por completo: no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él».¹⁶²

Il narratore è rimasto così colpito dal racconto di Montresors e Fortunato che «envidiaba tanto a Poe que me hubiera dejado cortar con gusto la mano derecha por escribir esa maravillosa intriga»¹⁶³; infatti, è ciò che avviene nello sviluppo del racconto di Quiroga nel quale il narratore immolerà il suo amico, di nome Fortunato esattamente come l'eroe poeiano, al fine di poter riscrivere e mettere in scena, nella sua realtà testuale, l'intreccio dell'Amontillado.

Grazie alla tutela del narratore, Fortunato conosce e si appassiona ai racconti di Edgar Allan Poe così tanto da iniziare numerose discussioni col protagonista a proposito dei temi e delle intenzioni che si possono leggere tra le righe dei racconti dell'americano; questo comportamento infastidisce enormemente il narratore, sia perché a volte gli

¹⁶¹ C. Egan, *Revivification and Revision: Horacio Quiroga's Reading of Poe*, cit., p. 240.

¹⁶² H. Quiroga, *El crimen del otro*, Freeport, Esmeralda Publishing LLC, 1904, p. 69.

¹⁶³ Ivi, p. 70.

sembrano considerazioni superficiali sia perché non riesce sempre a seguirne i ragionamenti.

Il protagonista calma la propria rabbia verso questa nuova passione di Fortunato solo quando pensa che

Creo que nuestro caso se podía resumir en la siguiente situación: en un cuarto donde estuviéramos con Poe y sus personajes, yo hablaría con éste, de éstos, y en el fondo Fortunato y los héroes de las Historias extraordinarias charlarían entusiasmados de Poe.

In altre parole, il narratore si identifica in Poe ed è interessato al procedimento narrativo stesso mentre Fortunato è affascinato dagli artifici delle storie e dai personaggi ed Egan sottolinea come «appears to have fallen into that most inelegant and immature of interpretive strategies: he attempts to reach the author directly through his characters».¹⁶⁴

Il povero Fortunato cade da cavallo e inizia una lunga parabola verso la pazzia, così tanto analizzata all'interno di questo *cuento* in riferimento ai personaggi poeiani, fino a che non riesce quasi più a formulare delle frasi o ascoltare le opere che il narratore si premurava di leggergli ad alta voce. Il protagonista è molto adirato all'idea che Fortunato stesse sfuggendo al suo controllo a causa della malattia, ma, allo stesso tempo, arriva alla conclusione che, se Fortunato deve sopperire alla pazzia e andarsene, allora il narratore può sfruttare questa dipartita obbligata per soddisfare il suo bisogno di scrivere, o in questo caso interpretare, il meraviglioso racconto di *The Cask of Amontillado*.

Nella conclusione de *El crimen del otro*, Fortunato va spontaneamente incontro alla sua morte, sempre la sera di una festa di Carnevale, quando segue l'amico sino a un pozzo. Il narratore non ha nemmeno la necessità di ubriacare il povero malcapitato poiché egli era già pazzo, e ci cade dentro rilasciando un urlo solo una volta giunto sul fondo.

Un altro forte indizio della presenza del Doppio, inteso alla maniera di Quiroga come doppio di Poe, si base sull'identificazione tra il narratore della vicenda e l'autore stesso, affinché il desiderio del protagonista di riscrivere l'opera di Poe sia identificabile nel desiderio autoriale di reinterpretare la stessa opera, non una ma ben due volte: come autore e come narratore.

¹⁶⁴ C. Egan, *Revivification and Revision: Horacio Quiroga's Reading of Poe*, cit., p. 241.

La base di questa teoria si fonda su due elementi principali: il fatto che la maggior parte dei personaggi, come già detto, sono autobiografici e la modalità con cui i due protagonisti ragionano e narrano le storie di Poe all'interno del testo. La figura di Poe viene, infatti, inserita al posto dei narratori e protagonisti privi di nome come se fosse l'autore stesso a far parte della storia: «el aspecto special de esta noche [...] me trae a la memoria la hora en que Poe llevó al altar y dio su mano a lady Rowena Tremanión»¹⁶⁵ oppure «mi idea era ésta: hacer con Fortunato lo que Poe hizo con Fortunato».¹⁶⁶

Ma la duplicità autoriale non è l'unica rappresentazione del Doppio all'interno dell'opera. Infatti, anche la coppia di personaggi di Quiroga è la copia dei personaggi di Poe: il narratore rappresenta Montresors e i due Fortunato sono così tanto simili che portano addirittura lo stesso nome. Inoltre, ogni personaggio, all'interno della coppia principale, è il doppio dell'altro: Montresors e Fortunato sono doppi così come lo sono il narratore e il secondo Fortunato. Si può notare un continuo gioco di intrecci e di personalità che permette al lettore di discendere, inconsapevolmente, all'interno di un circolo continuo di metaletteratura e doppio; dove ogni cosa, ogni personaggio, anche se ha senso da sola viene realmente capita solo se osservata nella pluralità di doppi a cui essa appartiene.

Anche il movente della morte risulta avere una tematica di duplicità, seppur nascosta, identificabile in un "torto" che i due Fortunato hanno involontariamente compiuto nei confronti dei due narratori e si collega con i due finali così apparentemente differenti.

L'omicidio del primo Fortunato non avviene per un movente ben chiaro. Elena Baraban, in *The Motive for Murder in "The Cask of Aontillado"*, identifica due probabili motivazioni: la vendetta di Montresor per delle fantomatiche «thousand injuries»¹⁶⁷ o un impeto di pazzia da parte del protagonista in riferimento a un insulto ricevuto da Fortunato. Baraban propone una sovrapposizione tra queste ferite e l'insulto, avanzando la teoria che le ferite siano metaforiche e, di conseguenza, l'insulto rivoltogli le abbia provocate; l'insulto, inoltre, è facilmente riconducibile a una matrice di tipo sociale: Fortunato, seppur nobile, apparteneva alla classe della nuova ricca nobiltà che aveva guadagnato il suo prestigio solo negli ultimi tempi mentre Montresors, come dimostra

¹⁶⁵ H. Quiroga, *El crimen del otro*, p. 71.

¹⁶⁶ Ivi, p. 79.

¹⁶⁷ E. A. Poe, *Complete Tales and Poems*, cit., p. 289.

anche la presenza di uno stemma familiare, appartiene all'antica nobiltà. Il conflitto tra i due è quindi scatenato da un ipotetico insulto che Fortunato ha rivolto, magari bonariamente, a Montresors che «being a descendant of a powerful aristocratic family, Montresor could not possibly let Fortunato insult him».¹⁶⁸

Allo stesso modo, il secondo Fortunato offende il narratore nella reciproca passione che i due hanno per Poe; Fortunato, più nuovo a questa letteratura, intraprende discussioni e interpretazioni in merito alla narrativa poeiana con il narratore che, più educato e antico conoscitore, si vede “sfidato” nella sua autorevolezza in materia.

Il movente della pazzia non è però del tutto inesatto; per il primo Fortunato, inconsapevole dell'offesa arrecata a Montresors, l'amico gli sarà di certo sembrato impazzito per la decisione di murarlo vivo mentre per il secondo Fortunato è la stessa narrazione che ci introduce questa ipotesi. Nel mezzo del racconto, dopo la caduta a cavallo, il narratore chiede a Fortunato cosa potrebbe succedere se un pazzo leggesse le storie di Poe, incuriosito dalla discesa nella pazzia che l'interpellato stava chiaramente affrontando, e questi gli risponde: «lo probable es que todo creyeran ser autores de rales páginas. O simplemente, tendrían miedo de quedarse loco».¹⁶⁹ La risposta ritorna alla mente nel leggere le ultime righe del testo dove il narratore stesso dice: «y continué mi marche gozando las última aventuras con una fruición tal que no sería extraño que yo a mi vez estuviera un poco loco»¹⁷⁰ suggerendo quindi la veridicità della risposta proposta da Fortunato.

Trovo interessante terminare la relazione tra Edgar Allan Poe e Horacio Quiroga sottolineando come il piedistallo su cui Poe è posto, nella mente di Quiroga, come suo maestro intoccabile e inimitabile non è che, a livello pratico-narrativo, una farsa che è lo stesso Quiroga a smascherare. Non c'è niente di intoccabile in Poe; la sua figura e le sue opere sono tutte rimodellabili, rimaneggiabili e, spesso, possono perdere della loro unicità proprio perché, ormai, sono diventate di conoscenza comune e di estrema semplicità.

Caroline Egan sottolinea questo dicendo:

By multiplying the scripts involved in “El crimen del otro” and consequently depriving various actors of their illusionary status as directors, Quiroga desacralizes

¹⁶⁸ E. V. Baraban, *The Motive for Murder in “The Cask of Amontillado”*, in «Rocky Mountain Review of Language and Literature», 58, 2 (2004), p. 52.

¹⁶⁹ H. Quiroga, *El crimen del otro*, cit., p. 77.

¹⁷⁰ Ivi, p. 82.

the Poe of his “Decálogo,” reminding his readers that Poe, even as he deftly appropriated popular themes and forms of rhetoric for his own ironic purposes, is equally susceptible to manipulation and appropriation.¹⁷¹

¹⁷¹ C. Egan, *Revivification and Revision: Horacio Quiroga's Reading of Poe*, p. 243.

Bibliografia

- Álvarez, J. J. *Posthumous Voices in the "Antología de la literatura fantástica": Santiago Dabove, Horacio Quiroga, and Edgar Allan Poe*, in «Revista Canadiense de Estudio Hispánicos», 38, 2, 2014, pp. 249-272.
- Amigoni, F. *Fantasmii nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Bairati, P. *Poe e la società americana: lo straniero, le province e l'impero*, in R. Bianchi, E. A. Poe. *Dal Gotico alla Fantascienza*, Milano, Mursia, 1987.
- Balestra, G. *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Milano, E.S.U., 1990.
- Baraban, E. V. *The Motive for Murder in "The Cask of Amontillado"*, in «Rocky Mountain Review of Language and Literature», 58, 2, 2004, pp. 47-62.
- Baudelaire, C. *Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages*, Paris, Revue de Paris, 1851, trad. it. *Edgar Allan Poe. La sua vita e le sue opere*, Firenze, Passigli, 2001.
- Beardsell, P. R. *Irony in the stories of Horacio Quiroga*, in «Ibero-amerikanisches Archiv», 6, 2, 1980, pp. 95-116.
- Belton, R. J. *Edgar Allan Poe and the Surrealists' Image of Women*, in «Woman's Art Journal», 8, 1, 1987, pp. 8-12.
- Bessière, I. *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974.
- Bettini, M. *Sosia e il suo Sosia: pensare il "Doppio" a Roma*, articolo universitario, 1991.
- Bilbija, K. *Cuerpos textuales: Metáforas de génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XIX*, Lima, Latinoamerica Editores, 2001.
- Bradley, J. *Character Doubles and Barrier Imagery in Poe's Work*, in «The Edgar Allan Poe Review», 9, 2, 2008, pp. 55-66.
- Budzynski, S. *Deppelgänger: Kirchner's Self — Self-object Relationship*, in «Notes in the history of Art», 27, 2/3, 2008, pp. 18-24.
- Calvino, I. *Definizioni di territori: il fantastico*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di m. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- Calvino, I. *Il fantastico nella letteratura italiana*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di m. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

- Calvino, I. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di m. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- Carlson, E. W. *Triangulating Edgar A. Poe*, in «The Edgar Allan Poe Review», 8, 2, 2007, pp. 6-16.
- Ceserani, R. *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Cohn D. e Gleich, L.S. *Metalepsis and Mise en Abyme*, in «Narrative», 20, 1, 2012, pp. 106-114.
- Collard, A. *La Muerte en los cuentos de Horacio Quiroga*, in «Hispania», 41, 3, 1958, pp. 278-281.
- Dayan, J. *Amorous Bondage: Poe, Ladies, and Slaves*, in «American Literature», 66, 2, 1994, pp. 239-273.
- Egan, C. *Revivification and Revision: Horacio Quiroga's Reading of Poe*, in «The Comparatist», 35, 2011, pp. 239-248.
- Fissore, V. *Poe e la fantascienza?*, in R. Bianchi, *E. A. Poe dal Gotico alla Fantascienza*, Milano, Mursia, 1987.
- Fleming, L. *Introducción a Cuentos de Horacio Quiroga*, Madrid, Catedra, 2008.
- Franco, R. O. *Horacio Quiroga y el cuento fantástico*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 56, 2, 2008, pp. 467-487.
- Freud, S. *Il Perturbante, Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Roma, Studio Roma, 1991.
- Fussillo, M. *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del Doppio*, Modena, Mucchi Editore, 1998.
- Fusillo, M. *Feticci*, Bologna, il Mulino, 2012
- Galeota, V. *La configurazione del cuento moderno ispanoamericano: Horacio Quiroga*, Roma, Aracne, 2005.
- Geral, J. K. *The Violence of Melancholy: Poe against Himself*, in «American Literary History», 8, 3, 1996, pp. 533-551.
- Giné Janer, M. *Las traducciones españolas de los relatos fantásticos de Gautier. Análisis y perspectivas*, in J. Pont, *Narrativa fantástica del siglo XIX*, Lleida, Editorial Milenio, 1997.
- Holland, N. S. "Doctoring" in Quiroga, in «Confluencia», 9, 2, 1994, pp. 64-72.
- Jitrik, N. *Horacio Quiroga*, Buenos Aires, CAEL, 1967.
- Laghezza, B. *Una noia mortale, il tema del Doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Pisa, Felici Editori, 2021.
- Lazzarin S. *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di "fantastico"*, 2008, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 37, II, 2008, pp. 49-67.
- Lazzarin, S. *Centuria: le sorti del fantastico nel Novecento*, 1997, in «Studi Novecenteschi», 24, 53, 1997, pp. 99-145.
- Lazzarin, S. *Il punto sul fantastico italiano: 1980-2007*, in «Moderna», IX, 2, 2007.

- Louis, A. *Definiendo un género: La Antología de la literatura fantástica de S. Ocampo, A. Bioy Casares y J. Luis Borges*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 2, 2001.
- Lovecraft, H. P. *L'orrore soprannaturale nella letteratura*, Carnago, SugarCo, 1994.
- Mann, H. *Facundo o civilización*, Chile, el progreso del Chile, 2002.
- Martínez, C. D. *Horacio Quiroga: la búsqueda de una escritura*. in *Historia social de la literatura argentina. Tomo VII. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
- Martínez, E. E. *El Hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1955.
- Miglio (a cura di), M. P. *Il fantastico: il soprannaturale nella letteratura dell'Otto e Novecento*, Roma, Laterza, 2001.
- Moore, D. J. "Oh Gigantic Paradox": Poe's "William il secondo Wilson" and the Jungian Self, in «The Edgar Allan Poe Review», 7, 1, 2006, pp. 31-48.
- Morales, A. M. *Las fronteras de lo fantástico*, in «Signos literarios y lingüístico», II, 2.
- Omero, *Iliade*, a cura di Vincenzo Monti, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1990, libro V, vv. 449-454.
- Orlando, F. *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi, 2007.
- Ovidio, *Le Metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, Torino, Einaudi editore, 2000, libro III, vv. 418-432.
- Oviedo, J. M. *Historia de la literatura hispanoamericana, tomo 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001.
- Owens, J. *In Defense of a Different Doppelgänger*, in «The Philosophical Review», 96, 4, 1987, pp. 521-554.
- Pagnini, M. E. A. *Poe: il demoniaco e "The Fall of the House of Usher"*, 1978, in *Semiosi*, II Mulino, Bologna, 1998.
- Palante, G., *L'ironie: étude psychologique*, in «Revue philosophique de la France et de l'étranger», 2, 1906.
- Plauto, *Anfitrione*, a cura di Massimo Fusillo, traduzione di Mario Scàndola, Milano, BUR Rizzoli, 2002, vv. 441-445.
- Poe, E. A. *Eureka: a Prose Poem* in Quinn, Patrick F. (Ed.) *Poe. Poetry and Tales, Literary New York, Classics of the United States*, 1984.
- Poe, E. A. *Selected Tales*, David Van Leer (a cura di), Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Pruette, L. *A Psycho-analytical Study of Edgar Allan Poe*, "The American Journal of Psychology", 31, 4, 1920, pp. 370-402.
- Quinn, A. H. *Edgar Allan Poe. A critical biography*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1941.

- Quiroga, H. *El crimen del otro*, Torino, Amazon Italia Logistica, 1904.
- Quiroga, H. *Manual del perfecto centista*, Mexico city, Fondo de Cultura Economica, 1993.
- Rank, O. *Il Doppio, uno studio psicoanalitico*, Milano, SE SRL, 2001.
- San Román, G. "Amor Turbio," *Paranoia, and the Vicissitudes of Manliness in Horacio Quiroga*, in «The Modern Language Review», 90, 4, pp. 919-934.
- Sova, D. B. *Critical Companion to Edgar Allan Poe. A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts On File, 2001.
- Thoms, P. *Poe's Dupin and the Power of Detection*, in K. J. Hayes, *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- Todorov, T. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1985.
- Tresch, J. *Poe Invents Science Fiction*, in K. J. Hayes, *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- Vadalà G., *Sýzygos, il Doppio da Compagno Divino a immagine del Sé*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2003.
- Vaglio, C. M. *Poe e il "romanzo nero" inglese: le metamorfosi del gotico*, in R. Bianchi, *E. A. Poe dal Gotico alla Fantascienza*, Milano, Mursia, 1987.
- Valla, R. *la "fantascienza" di Poe*, in R. Bianchi, *E. A. Poe dal Gotico alla Fantascienza*, Milano, Mursia, 1987.
- Varduolakis, D *The Doppelgänger: Literature's philosophy*, New York City, Fordham University Press, 2010.
- Ware, T. *The Two Stories of 'William Wilson'*, in "Studies in Short Fiction", 26, 1, 1989.

Ringraziamenti

Ringrazio il mio docente, e relatore, Luigi Marfè per la disponibilità, l'aiuto e l'opportunità di approfondire un tema che mi ha rapito e appassionato dal primo momento in cui l'ho incontrato, anche se in veste differente da come è stato affrontato in questa sede. Il corso da Lui tenuto di "Letterature Comparate", a cui io ho partecipato, è stata l'occasione per conoscere una nuova chiave interpretativa di lettura delle opere letterarie e anche un'occasione per riuscire ad allenare la mente a riconoscere legami ipertestuali là dove sono anche solo accennati.

Ringrazio la mia famiglia: i miei genitori, i miei fratelli e le mie cognate, Silvia ed Elisabetta, mio nipote Giona; per avermi sostenuto, anche senza rendersene conto, nei momenti in cui, con tutto quello che stava succedendo nella mia vita privata, temevo veramente di non farcela.

Ringrazio i miei amici, pochi ma buoni, che si sono sorbiti anni di ansie e momenti no e che, al contrario di me, erano sicuri che sarei riuscita a portare a termine questo percorso di studi.

Ringrazio i miei coinquilini per avermi nutrita, curata e insegnato che la vita va presa con più leggerezza.

Ringrazio ancora Silvia ed Elisabetta che mi sono state affianco anche per le cose che non riesco a dire né scrivere, che sono arrivate da tante parti prima di me ma mi hanno sempre aspettato a braccia aperte.