

Barbara Lanati

“Enfant prodige” *della menzogna*

ABSTRACT: *The labyrinth of Edgar Allan Poe's life. His attempts to give shape to a form of autochthonous literature which could go beyond what to him was a provincial, secondary literature, the American one, vis-à-vis the English literature. His attempt to reach a universal audience.*

KEYWORDS: *Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, American Literary History, Mon cœur mis à nu.*

1. La mia vita è capriccio

Disprezzato in vita dai suoi contemporanei, E. A. Poe (1809-1849)¹, da quando Baudelaire² in Francia lo scoprì, divenne uno scrittore di culto, studiato, vivisezionato e tradotto in più lingue. Costituì anche uno spartiacque nell'Ottocento e nel Novecento, tra le tradizioni letterarie americana e quella europea. Fu considerato scrittore di grande, geniale lucidità e, dopo Baudelaire, lo amarono Mallarmé e Valéry e ancora – in quanto dedito all'indagine psicologica – fu maestro di studiosi e scrittori come Marie Bonaparte e D. H. Lawrence, Walter Benjamin e la scuola freudiana, affascinati e incuriositi dai personaggi che abitano i suoi racconti e le sue poesie. Sarebbe infatti voluto essere poeta e non a caso il suo ultimo lavoro, dato alle stampe nel 1848, un anno prima di morire, fu *Eureka: a Prose Poem*³. Citerò ora alcuni eminenti giudizi, prima di dar la parola a E. A. Poe stesso. Se

1 Edizione completa cui rimanderò nel testo: *The Complete Poems and Stories of E. A. Poe*, a cura di Arthur Hobson Quinn e E. H. O'Neill, New York, Alfred A. Knopf, 1967 e *The Complete Works of E. A. Poe*, a cura di Patrick F. Quinn, 2 voll., New York, Literary Classics of the United States of America, 1984. Per una rivisitazione analitica e accurata della produzione critica americana all'opera di E. A. Poe si veda Roberto Cagliero, *La critica recente su E. A. Poe negli Stati Uniti*, in “Acoma”, X (1997), pp. 77 ss.

2 Gli interventi di Baudelaire su Poe risalgono al 1848, 1852, 1856 (la biografia) sono raccolti in C. Baudelaire, *L'Art Romantique suivi de La Fanfarlo, Mon Cœur mis à nu, Pauvre Belgique*, Utrecht, Collection Litterarie Julliard, 1964. Si veda anche C. Baudelaire, *Per Poe*, a cura di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1988.

3 E. A. Poe, *Eureka: A Prose Poem*, New York, Putnam, 1848. Se ne segnala l'edizione italiana: E. A. Poe, *Eureka: saggio sull'universo spirituale e materiale*, a cura di G. Giorello e M. Sky, tr. it. di A. Quadri, Roma, Theoria, 1982. Sulle alterne fortune critiche della poesia di

per Dickens doveva essere il “diavolo”, per D. H. Lawrence era uno scienziato piuttosto che un artista, quanto a Edmund Wilson, un uomo dotato di una lucidità nevrotica.

Quanto a Baudelaire: “Per Poe, l’America era una vasta prigione – lui attraversava la vita come un Sahara e si spostava come un arabo. Attraversava Broadway inciampando e sbattendo contro i muri delle cose, il suo sogno, come di tanti altri scrittori, una rivista tutta per sé”⁴.

Fu una sorta di *trait d’union* tra Sade e Baudelaire, teso a districare il nodo complesso che dall’inizio dell’Ottocento e nell’immaginario collettivo si era disegnato tra piacere e dolore, desiderio e disgusto, follia e ragione, attrazione e repulsione, ma soprattutto finzione e realtà.

Fu Sartre a notare le affinità elettiva tra Poe e Baudelaire: “Per entrambi, la radice fu la solitudine. L’artista francese si specchiò in quello americano”⁵. Oggi infatti i suoi racconti, la sua filosofia, fanno parte del nostro bagaglio culturale, premonitori – forse inconsapevoli – del malessere che continua ad abitarcì⁶. Come non pensare alle ipotetiche risposte che a quel malessere contemporaneo dà il cinema (su cui tornerò), da Roger Corman a George Romero e Dario Argento, al romanzo poliziesco, alla *detection story* da A. Conan Doyle, Agatha Christie, Rex Stout, Ellery Queen tra gli altri?

Certo le sue letture vengono anche dal romanzo gotico, da Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764) da Ann Radcliffe, dalle *Mémoires* (1888) dell’equivoco avventuriero Vidocq, da Balzac (*Illusioni perdute*, 1839), *Splendori e miserie delle cortigiane* (1839-45). Ma c’è altro, c’è la modernità che intuisce Baudelaire quando scrive:

i personaggi di Poe, o meglio il personaggio Poe, l’uomo dalla sensibilità acuta, l’uomo dai nervi a pezzi, l’uomo che con volontà, caparbia e pazienza, sfida le difficoltà, l’uomo che fissa con uno sguardo gelido come una spada gli oggetti che si ingigantiscono man mano che egli li osserva: è Poe stesso. I personaggi femminili luminosi e malati, che muoiono di strani mali e parlano con voci musicali, sono ancora lui: o per lo meno con le loro strane aspirazioni, con la loro cultura, la loro inguaribile malinconia partecipano intimamente dell’indole del loro creatore⁷.

A Baudelaire fa eco Bataille che in *Le coupable* scrive: “Poe e Baudelaire al livello dell’impossibile; io li amo e brucio dello stesso fuoco. Avrò più forza o *più coscienza?* Poe e Baudelaire misuravano l’impossibile come fanciulli: erano molto

Poe, e sulla sua recente riconsiderazione, si veda J. McGann, *The Poet E. A. Poe: Alien Angel*, Cambridge, Harvard UP, 2014.

4 C. Baudelaire, *Per Poe*, cit., p. 42.

5 J. P. Sartre, *Baudelaire* (1947), tr. it. di J. Darca, Milano, il Saggiatore, 1964.

6 Gli innumerevoli adattamenti – filmici, musicali e televisivi – dalle opere di Poe costituiscono ormai un filone di ricerca ampiamente praticato. Per una panoramica in questo senso, rimando al recente *Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture*, a cura di D. R. Perry e C. H. Sederholm, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

7 C. Baudelaire, *E. A. Poe. Sa vie e ses ouvrages* (1851), in “Revue de Paris”, 1856, tr. it. contenuta in E. A. Poe, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 24.

Don Chisciotte e bianchi di paura". Come evinto dalle voci elencate, un filo sottile di attrazione lega Ottocento e Novecento, un filo che sembra partire proprio da una dichiarazione di E. A. Poe: "io non riesco ad amare che là dove la morte mescolava il suo fiato con quello della bellezza"⁸.

Cosa sono le apparentemente fragili eroine che abitano o danno il titolo ai suoi racconti *Ligeia*, *Berenice*, *Il crollo della casa Usher*, la giovane sposa di *Il ritratto ovale*? Sono figure transumane in cui – come scrive lo psicanalista junghiano Augusto Romano: "la dea e il vampiro si confondono senza mai che un'entità trascenda entrambe, donne voragine da cui l'autore-protagonista è dominato". E ancora, per E. A. Poe "la morte è come il periodo prenatale o postnatale, stimata come vita, ha un nome; la vita invece come morte, nostalgia delle origini e del paradiso terrestre"⁹.

Fu Poe infatti a dichiarare: "le realtà del mondo esterno mi impressionavano [...] soltanto come visioni e nulla più che visioni, mentre le pazze fantasie che abitavano la regione dei sogni erano divenute la mia esistenza stessa, in assoluto". E ancora: "la mia vita è capriccio, impulso, passione, brama di solitudine, sprezzo delle cose del presente e febbrile desiderio del futuro"¹⁰.

Un uomo irrisolto? Un *enfant terrible*? Difficile giudicare. Rilevante tuttavia fu un'infanzia difficile, un'adolescenza problematica e girovaga – come peraltro gli anni della maturità – che si conclude prematuramente nel '49 a Baltimora, non si sa se riverso su un molo o trovato morto in un caffè: è il 3 ottobre e di lì a poco Poe si spegne al Washington College Hospital, dimenticato da tutti, tranne che dalla zia e suocera, di cui aveva sposato la figlia tredicenne Virginia, cugina di secondo grado che sarebbe morta di tisi a New York nel '47.

Figlio di un'attrice di teatro, era nato a Boston, da cui la famiglia si era trasferita nel Sud. Elizabeth, la madre, morì a Richmond quando Edgar aveva due anni; il padre sparirà lasciando lui, il suo fratellino Henry e la sorella appena nata. Adottato dalla coppia degli Allan, passò cinque anni in Inghilterra poi frequentò brevemente l'università della Virginia e di Boston. Nel '27 si arruolò nell'esercito americano e ne venne espulso dopo cinque mesi: "condotta riprovevole". Così come tre anni dopo sarà espulso dall'Accademia di Westpoint. Ma tra un'espulsione e l'altra Poe scrive recensioni, poesie, racconti. Dopo *Tamerlaine and Other Poems by a Bostonian* del '27 e *Poems* del '31 uscito a New York, ottiene il suo primo 'successo': *Ms. from a Bottle* del '33, pubblicato a Baltimora presso il "Southern Literary Messenger". Se il titolo della rivista è esplicito (la rivista è del Sud), così anche lui è un 'uomo del Sud'. Ma proprio quel successo è anche l'inizio della fine. Non della fine

8 G. Bataille, *Il colpevole* (1944), in *Il colpevole / L'Alleluia*, tr. it. di A. Biancofiore, Bari, Dedalo, 1989, p. 121.

9 A. Romano, *E. A. Poe e la psicologia analitica junghiana*, in *E. A. Poe. Dal gotico alla fantascienza*, a cura di R. Bianchi, Milano, Mursia, 1978.

10 *The Letters of E. A. Poe*, a cura di John Ward Ostrom, prima edizione Harvard Univ. Press, 1948, seconda edizione ampliata uscita presso la Gordian Press, New York, 1966; è il testo da cui sono tratte le lettere citate in questo saggio. Le traduzioni italiane cui viene fatto riferimento sono prese da E. A. Poe, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1992 (a mia cura).

della sua passione per la letteratura, per il suo confronto con la realtà quotidiana e sociale, ma la fine del suo sogno di essere accolto nell'esclusiva comunità degli intellettuali dell'East Coast: Emerson, Hawthorne, Longfellow, che decidevano, tracciavano i lineamenti di quello che sarebbe divenuto, fino alla Guerra Civile, il canone letterario americano, autoctono, solo apparentemente lontano dal modello europeo, imitato dai più fino ai primi decenni dell'Ottocento. Di quell'*entourage* Poe non avrebbe mai potuto fare parte.

2. *Sans toit ni loi*

Forse troppo lontano, troppo *déraciné*, troppo imbarazzante per i salotti medio o alto borghesi del New England. Apparentemente liberali erano 'esclusivi'. Poe non fu mai accettato: troppo diverso, gli abiti lisi, lo sguardo fermo ma allucinato.

Perché certo desiderava il successo, il riconoscimento ufficiale come i suoi contemporanei, ma amante dell'eccesso, aspirava a un successo 'universale'. Aveva in mente un lettore 'universale', un lettore cui non interessasse una letteratura 'regionale', bensì una letteratura attenta alla propria specificità, eccezionalità, diversità rispetto alla narrativa e alla poesia che veniva dal 'vecchio mondo', una letteratura che guardasse al di là dell'America. Fuori. E che soprattutto dell'America mettesse a nudo le piaghe e le contraddizioni. Che del cittadino medio dell'Ottocento raccontasse l'ansia, il disagio, la frustrazione, la 'melancholia'. E questo non gli fu perdonato¹¹.

Come specchiarsi, identificarsi con le sue figure maschili? Non hanno radici, un passato, un background. *L'uomo della folla* (1840) è una figura inquieta, vive soltanto se si trascina tra gli altri. Si innamora (?) di donne che si disintegrano sotto i loro occhi, come nell'esemplare *Il ritratto ovale* (1842); uccidono senza perché; sono parodie di un mondo che si sta avvicinando a un'unica legge (*Time is money*)¹². Figure ossessionate dal tempo che non scorre mai (penso a *Il diavolo nel campanile* del 1839), mentre lo spazio in cui sono rinchiusi si restringe, come in *Il pozzo e il pendolo* (1842), dove le raffinatezze macabre dell'Inquisizione Spagnola annientano la persona fisica che ne è vittima¹³.

11 Per quanto concerne l'interesse di E. A. Poe nei confronti di questo specifico problema, quello dello sdoppiamento dell'io e della 'melancholia', trovo illuminante leggere i suoi racconti anche alla luce delle riflessioni che su tale punto venivano negli stessi anni avanzate in ambito medico. Seminale uno dei più interessanti "manuali" di psichiatria di quegli anni, pubblicato a Londra nel 1828: G. Man Burrows, *Commentaries on Insanity*, ristampato in parte in V. Skultans, *Madness and Morals: Ideas on Insanity in the Nineteenth Century*, London, Routledge Kegan Paul, 1975.

12 Sul problema 'tempo-denaro', cfr. B. Placido, *L'invenzione di Phileas Fogg: Money is Time*, in "Per la critica", 4 (1973).

13 "Dotato dunque di un pensiero 'lucido', E. A. Poe sapeva anche che cos'era la 'nevrosi'. Allora non aveva quel nome, eppure – con buona pace di Freud – era materia di studio. Nei primi decenni dell'Ottocento, a una sorta di squilibrio tra 'brain', 'heart' e 'will', ossia intelletto,

Fu l'inventore, ancora oggi seguito e imitato di tre dei filoni che, dai suoi tempi ai nostri, abitano l'immaginario collettivo e la letteratura che sia *high*, *low*, o *midcult*. Poca differenza spesso le separa: il filone macabro-erotico, quello fantascientifico e la *detection story*¹⁴. È sufficiente accendere il televisore, andare sul web o aprire un giornale (non tutti!) ed E. A. Poe è lì. Ci attende.

Quanto ai suoi personaggi (perché sorprenderci?) non hanno grandi possibilità di scelta: case di cura per malati di mente, manicomi criminali, prigioni che, tra l'altro, dalla fine del Settecento fino a parecchi decenni dell'Ottocento in America, erano state costruite con grande solerzia dalle amministrazioni locali per ospitare malati, 'lunatici', nonché elementi poco socialmente 'inseriti' nella collettività. Certo 'poco inserito' E. A. Poe lo era. Vagabondo, sprezzante, come sottolineavo, nei confronti delle *manners* di quella borghesia benestante pseudo-aristocratica che, in nome della 'democrazia', dettava legge in campo politico, letterario, etico. Lui invece era un uomo ironico, sottile nello sferzare il qualunque di molti dei suoi contemporanei, desideroso di strappare la letteratura dalle secche dell'auto-compiacimento in cui stava scivolando. Era una persona insofferente. Desiderava un'America meno conformista, meno (apparentemente) sicura di sé e certa della realizzabilità dei suoi 'sogni' e del 'suo' sogno. Forse E. A. Poe intuiva l'abisso che si stava lentamente spalancando tra gli Stati dell'Est e quelli del Sud (l'Ovest e la corsa all'oro, il sogno dello spostamento della 'frontiera' era lontano, ma non troppo) che avrebbe portato alla Guerra Civile, una ferita che non si sarebbe sanata con la fine del conflitto e che avrebbe spaccato il corpo dell'America in tre

cuore (sensi ed emozioni, cioè corpo) e volontà, veniva fatto risalire il disagio mentale, lo scollamento dell'equilibrio psico-fisico di quella macchina teoricamente perfetta che è, o sarebbe dovuta essere, secondo le aspettative di quegli anni, l'uomo. Bene, E. A. Poe narra della paralisi della volontà che trasforma i suoi personaggi in automi. Chiama le loro storie 'finzione', 'letteratura' di intrattenimento. La scienza, negli stessi anni, si muove in campi d'indagine analoghi: chiama la malattia scoperta 'insanity'. In un trattato medico pubblicato a Londra nel 1828, leggiamo: 'alcuni cedono alla prima impressione e ne esigono una ratificazione immediata. Altri preferiscono abbandonarsi a pregiudizi non controllati dalla ragione e in questo modo intenzionalmente escludono la luce della verità. Altri, peraltro buoni e ragionevoli, sono, sotto questo punto di vista, moralmente pazzi. Altri ancora si abbandonano a fantasticherie, parlano da soli, senza preoccuparsi di cosa gli sta intorno fino a quando impazziscono. Il pericolo della pazzia, è stato correttamente sostenuto, è forse in rapporto proporzionale all'attitudine all'astrazione. L'una non è necessariamente conseguenza dell'altra, altrimenti Newton non avrebbe evitato la pazzia; eppure è un fatto che questa malattia colpisce più frequentemente coloro che si dedicano in modo esclusivo e totale a un'unica attività in isolamento [...]'. "È generalmente l'udito a essere colpito per primo. L'immaginazione (dei pazzi) 'attribuisce una voce a cose inanimate': credono di sentire brusii, oppure rumori strani e assordanti, come di gente che parli, di animali che si muovono, macchine, e suoni di ventriloqui [...]" (V. Skultans, *op. cit.*, pp. 79-82).

14 Storie minimali, tempo di lettura da mezz'ora o due, al massimo come per un film, sovversive, perturbanti. Ricorda Poe: "oggi abbiamo bisogno dell'artiglieria leggera dell'intelletto; abbiamo bisogno di tutto ciò che è breve, condensato, immediatamente diffuso – invece di ciò che è verboso, dettagliato, voluminoso, inaccessibile" ("Graham Magazine", 1846 – *Marginalia*, p. 73). Ancora: su questo punto si veda E. A. Poe, *Marginalia*, a cura di O. Fatica, tr. it. di C. Mennella, Roma, Theoria, 1994, in cui sono raccolti interessanti esemplari della ironia graffiante con cui Poe guardava all'America dei suoi anni.

tronconi, che ancor oggi esistono al di là di ciò che ci viene raccontato dai media: tre mondi lontani l'uno dall'altro eppure ufficialmente parte di un unico grande stato: Nord-Est, Sud e Ovest. Il Middle West allora non era ancora pensabile come una quarta potenziale sezione di quel grande continente, anche se il fatto che lo sia, è oggi palese a chi partendo dalla costa nord-orientale si sposti lungo le arterie autostradali alla volta della California.

Ferito, ma apparentemente indifferente alle critiche supponenti di molti suoi contemporanei, si spinse anche a farsi – con eleganza – beffe di quel mondo scrivendo un saggio intitolato *La filosofia dell'arredamento* (1840), una sorta di manuale di arredamento zen se si pensa al 'cattivo gusto', o semplicemente al 'gusto' in materia di arredamento nell'Ottocento, aggravato in America dalla esigenza avvertita dai più benestanti di competere, superare il 'cattivo gusto' del vecchio mondo, debordando – come si evince nel saggio di Poe – in quello che poi nel Novecento fu, con semplicità e franchezza, etichettato come Kitsch.

Grafomane, scrive lettere allusive, ironiche, menzognere, dal 1826 (la prima fu la lettera al padre adottivo John Allan del 21 settembre 1826; Poe ha 17 anni) al 1849 (quella a Sarah A. Lewis del 18 settembre 1849 scritta 19 giorni prima di morire), che si legano le une alle altre come un disegno di cerchi concentrici, in perenne movimento. Rimandano tutte a un'unica immagine che in continuazione sfugge e di cui in continuazione esse sollecitano il disegno: quello inafferrabile del volto stesso di Poe che si profila e auto cancella sotto lo sguardo del lettore, maschera dopo maschera, maschera sovrapposta a maschera.

[...] Alla mia età è importante essere visti. Se venissi notato almeno una volta, riuscirei facilmente ad aprirmi il cammino verso la notorietà (29 maggio 1829).

[...] il mio crimine era quello di non avere nessuno al mondo che si occupasse di me e che mi amasse. Dio mi è testimone: non ho mai amato la vita dissipata (3 gennaio 1830).

[...] I miei amici di Richmond mi hanno accolto a braccia aperte e la mia fama si sta diffondendo specialmente al Sud (22 gennaio 1836).

[...] Non sono ambizioso, se non in modo negativo. A volte mi sento incitato a poter superare un idiota solamente perché detesto che un idiota immagini di poter superare me. Oltre a ciò non ho alcuna ambizione. Senza dubbio percepisco quella vanità di cui la maggior parte degli individui parla a sproposito: la vanità della vita umana e temporale. Vivo fantasticando continuamente sul futuro (2 luglio 1844)¹⁵.

Privo di fattezze decifrabili quel volto 'vuoto' sembra centrato intorno allo sguardo, che invece non si cancella dalla memoria di chi ne abbia visto il dagherrotipo¹⁶ anche una sola volta: sfuggente e disperato, inquisitivo e malinconico. Lo sguardo ancora giovane di un uomo invecchiato anzitempo solo nei lineamenti e

¹⁵ Rimando a E. A. Poe, *Vita attraverso le lettere*, cit. Mi limiterò ad indicare in calce alla citazione la data della lettera da cui il brano è tratto.

¹⁶ M. Root, *Edgar Allan Poe*, dagherrotipo 9,2x7,1 cm (1848 circa), International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester (NY).

nella piaga amara delle labbra. Di chi sta cercando negli occhi di chi lo guarda la complicità assoluta, la capacità all'ascolto.

Tuttavia, abile decifratore di crittogrammi e anagrammi, astuto indagatore delle verità altrui, Poe sapeva che una lettera è un documento privato, scottante, ambiguo. Un oggetto che scatena intorno a sé la curiosità morbosa di chi l'attende e la paura di chi lo vede poi sottratto. Sapeva, lui che appunto ci regalò *La lettera rubata* (1844)¹⁷, del 'sapere' che una lettera nasconde e dei processi inquisitivi che intorno a sé necessariamente scatena.

Sapeva dei poteri magici della lettera e li usò per sconcertare i suoi contemporanei e i lettori a venire, che certo non sarebbero mancati, intessendo – non a caso avrebbe scritto *La truffa considerata come una delle scienze esatte* (1843) – una rete sottile di menzogne, di mezze verità e plateali invenzioni attraverso cui, a sua insaputa, è ovvio, avrebbe preso corpo il 'mito' di Edgar Allan Poe.

Certamente scapestrato e autoironico, l'*enfant prodige* e *maudit* della letteratura americana dell'Ottocento è solo molto indirettamente responsabile dell'alone di sregolatezza e maledizione che ne avvolse la figura quando ancora era in vita. Il suo sogno apparentemente irrealizzabile aveva a che fare con un progetto 'forte'. Sogno e progetto riguardavano infatti la fondazione di una letteratura che accorpasse intorno a sé un pubblico più allargato, ma soprattutto più 'eterogeneo' di quello che gravitava intorno alla 'semplice' produzione trascendentalista.

Furono diverse le riviste a cui, con ruoli alterni, Poe lavorò, dall'"Evening Mirror" al "Broadway Journal", dal già citato "Southern Literary Messenger", al "Penn Magazine", dal "Graham Magazine" alla rivista "The Stylus", forse, la sua scommessa più forte in campo editoriale. A proposito di "The Stylus" scrisse: "questo è il grande scopo della mia vita letteraria. Sicuramente (a meno che non muoia) lo realizzerò, ma non posso permettermi di essere troppo precipitoso" (lettera del 9 marzo 1846). Alla rivista che ebbe una lunga gestazione – nel gennaio del '48 Poe progettava un viaggio negli stati del Sud e dell'Ovest alla ricerca di finanziamenti e abbonamenti – ma non vide mai la luce, sarebbe toccato competere con una miriade di altre 'concorrenti': dall'"American Review" al "Parnassus", dal "Mirror" al "Literary World".

Nomade per scelta e disperazione, si muove da Baltimora a New York nel '31, e poi Richmond nel '35, ancora New York nel '38, e poi Filadelfia ('38-'44) e infine New York, dove, con la giovane moglie Virginia, non morirà, ma vivrà di stenti e plateali menzogne per rassicurare la suocera e chi lo incontrava del suo 'benessere' spesso altamente alcolico.

Fu lui stesso a costruire la maschera, l'identità che lo accompagna tutta la vita. Ingannandosi e ingannando le persone cui si rivolgeva. Così testimoniano le lettere:

quando avevo sette anni, accompagnai Mr. Allan in Inghilterra, dove frequentai la scuola per cinque anni. Da allora fino a qualche anno fa ho risieduto con Mr. Allan

17 Grande spunto di riflessione per J. Lacan. Su questo tema rimando a *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, a cura di J. P. Muller e W. J. Richardson, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1988.

[falso]. Dopo la morte della prima Mrs. Allan, Mr. Allan si risposò ma la mia situazione non si rivelò più confortevole come nel passato, così ottenni in grado di Cadetto a West Point [falso; in realtà fu espulso]. Mentre frequentavo l'Accademia, Mr. Allan morì improvvisamente [falso] e mi lasciò: un bel niente. Tra le sue carte non si trovò il testamento [falso] e in conseguenza di ciò dovetti mantenermi con le mie sole forze. Poiché non avevo imparato alcuna professione ed ero stato educato con la prospettiva di una fortuna immensa (che Mr. Allan aveva stimato 750.000 dollari) [dubbio] il colpo fu per me terribile; ne fui quasi sopraffatto e mi abbandonai alla disperazione [vero!] (lettera del 20 agosto 1835).

Non gli interessano i romanzi edificanti e le avventure 'famigliari' di W. Irving e di J. Fenimore Cooper. Non prova curiosità per le melodie autocompiaciute di J. Longfellow, per il sapere composto, colto e manierato della Nuova Inghilterra. Se di là venivano i 'nuovi padri', lui, *gentleman* del Sud decaduto, sarebbe stato padre di se stesso. Se il pubblico femminile amava i romanzi sentimentali edificanti e quello maschile l'avventura rassicurante a lieto fine o il romanzo neo-gotico alla Charles Brokden Brown, lui, da solo, avrebbe fondato la nuova letteratura americana. E lo fece.

3. Come nello specchio

Mallarmé, nel 1876, in una lettera a S. Helen Whitman, che, tra le varie amanti, fu l'unica che indossò abiti da vedova, lo descrisse come il nuovo Dio intellettuale del loro secolo¹⁸. Fu così che prese corpo il mito 'Edgar Allan Poe', l'unico – di certo il primo – poeta maledetto dell'Ottocento americano, dalla vita travagliata, infelice, amorale. Una vita randagia, come quella di molti degli affascinanti doppi di sé che abitano i suoi racconti, una vita silenziosa, timida e appartata – come quella delle sue eroine – nonostante le plateali scenate in pubblico e gli attacchi velenosi ai colleghi.

Così, di lettura in lettura, da un'interpretazione all'altra, la figura sottile ed elegante, il passo leggero reso incerto dall'assunzione di oppiacei e dall'abbandono nervoso all'alcool, il gusto per raffinati scritti classici, per la filosofia e teosofia tedesca, per la pittura e la musica, che caratterizzavano i suoi personaggi William Wilson e Roderick Usher e ancora Metzengerstein e Valdemar, e con loro i personaggi-narratori, misteriosi come i suoi misteriosi racconti, finirono per appartenergli, per far parte – nella lettura critica che di lui e della sua opera venne data – della sua travagliata esistenza, per diventare, infine, silenziosi compagni di strada, doppi di sé, appunto.

Senza tetto e senza legge. Poe avrebbe diviso, con i fantasmi che ne abitano la narrativa, stanze notturne, cripte gelide, strade silenziose, paludi malsane.

¹⁸ La lettera di Stéphane Mallarmé a Sarah Helen Whitman, datata 19 novembre 1876, è conservata presso la Hay Library: Rare Manuscripts Section di Brown University.

In un autoironico gioco di specchi e di maschere, senza pudore, sempre mente a se stesso e alla persona cui scrive, e lascia lì, scritta sulla pagina, la frase in cui si contraddice, come un reperto su cui lavorare, un crittogramma da decifrare. Accusato dai redattori del "Weekly Universe" di avere abitudini "scandalosamente irregolari", così infatti Poe replica, in una lettera del febbraio '48, un mese dunque dopo la sua missiva in cui auspicava la fondazione di "The Stylus":

il direttore del "Weekly Universe" usa espressioni educate e non posso biasimarlo se definisce le mie abitudini "scandalosamente irregolari". Non mi conosce "così bene" come ha scritto. Le cose stanno in questo modo: sono per abitudine rigorosamente astemio e non trascuro nulla del regime naturale necessario alla salute: cioè mi alzo di buon'ora, mangio con moderazione, non bevo altro che acqua e faccio regolarmente lunghi esercizi all'aria aperta. Ma questa è la mia vita privata – quella dello studioso e del letterato e, come tale, lontano dagli occhi del mondo. Il desiderio di compagnia mi assale solo dopo che l'alcool mi ha eccitato. Soltanto allora vado – cioè avevo l'abitudine di andare – a cercare gli amici, i quali avendomi visto spesso, anzi, sempre eccitato, danno per scontato che quella sia la mia condizione permanente (lettera del 20 febbraio 1848).

Per paradosso, oltre al primo successo/insuccesso di cui sopra, la "Literary Society of Vermont" gli concesse un momento di rassicurazione professionale e, "con voto unanime" nel '46, lo scelse come "il poeta" che quell'anno ne avrebbe celebrato l'anniversario. Con paradossale geniale spirito di contraddizione, Poe declinerà l'invito ma lo comunicherà all'editore Evert A. Duychink perché ne dia notizia ufficiale (lettera del 28 aprile 1846). Il mondo letterario inglese ha scoperto i suoi racconti: riflessioni, recensioni, *battage* sulla sua opera sembrano coinvolgere precisamente le menti migliori di quel mondo con la cui raffinatezza intellettuale Poe aveva pensato e progettato fosse opportuno competere.

Tracce di vampirismo intellettuale, attrazioni ossessive e fatali segnano le lettere all'apparenza "ben intenzionate", come nel caso di quelle che Poe scrisse a Sarah Helen Whitman, con la quale si sarebbe dovuto sposare.

Ma la vita di Poe si era ormai spenta. Quando ebbe la certezza che non sarebbe riuscito a "portare a termine nient'altro". Quando gli parve di avere letteralmente "messo a nudo" il suo cuore una volta per tutte. Lo sapeva e l'aveva scritto a chiare lettere fin dal gennaio del 1848, quando nel "Graham's Magazine" indicava come quella – del "cuore messo a nudo" – fosse l'ultima sfida della scrittura:

che a qualche ambizioso prendesse la fantasia di rivoluzionare, con un solo sforzo, il mondo universale del pensiero umano, dell'opinione umana e del sentimento umano, l'occasione è sua. Il titolo dovrebbe essere semplice – poche chiare parole – *Il mio cuore messo a nudo*. Ma questo piccolissimo libro deve essere fedele al suo titolo [...] scriverlo tuttavia, ecco il problema. Nessun uomo sarebbe in grado di scriverlo neppure se ne avesse il coraggio. La carta si raggrinzirebbe e divamperebbe a ogni tocco della penna rovente¹⁹.

19 *The Complete Poems & Stories of E. A. Poe*, cit., p. 1051.

La strada verso la gloria immortale si apre piana, diritta, sgombra davanti a lui. Tutto ciò che gli rimane è scrivere e pubblicare un piccolissimo libro. Senza dubbio cercò di farlo. Di scrivere quel libro. Di avere il coraggio di “mettere a nudo il suo cuore”. Ma come riuscire se “la miseria è molteplice, l’infelicità della terra multiforme?”²⁰.

Tuttavia, viene da chiedersi, oggi: in che senso il malessere, l’orrore che si esprime nei racconti di Poe sia diverso, sul piano formale, dall’orrore che mettono in scena il teatro elisabettiano o la tragedia greca²¹? In che senso nei suoi racconti, più che nella produzione di tanti scrittori dell’Ottocento, si riconoscono (per mediazione di Baudelaire) le radici della ‘sensibilità’ moderna? In che senso, cioè, vi si rapportano le radici di Dostoevskij, Kafka, ma soprattutto – tra gli altri – Genet e Artaud? E, ancora, in che senso alla produzione di Poe risalgono anche Oscar Wilde e Walter Pater, la poesia simbolista francese e i preziosismi liberty? In che senso, proprio “perché la carta si sarebbe raggrinzita”, quel libro, che nessuno ha scritto, annuncia la fine del concetto stesso di Umanesimo: l’involuzione dell’io che, come la carta, si specchierebbe e si ripiegherebbe in se stesso, per perdersi sull’orlo dell’indicibile, oltre il quale la parola non sa andare? Per questo motivo l’eroe, che spesso coincide con la voce narrante, come in Genet, mette in scena, fase dopo fase, il proprio suicidio. Si costruisce, ricostruendo le fasi della sua dissoluzione. Acquista un volto, man mano che perde sembianze umane, identità. Acquista spessore man mano che perde plausibilità.

Nei suoi racconti si deformano l’idea dello spazio e quella del tempo. Entrambi, spazio e tempo si co-stringono, limitano, spostano lungo coordinate non riconoscibili e rintracciabili. Agli spazi aperti di tanta narrativa americana, le foreste di Irving, le praterie di Cooper e più tardi l’*open road* di Whitman, si contrappone la stanza chiusa dei racconti di Poe: uno studio, una biblioteca molto fornita, oppure la camera da letto di Lady Rowena, inquietante e scura come le altre, se non fosse che questa è davvero una camera ardente. Contro gli interminabili romanzi di Hawthorne e Melville, Poe sceglie il racconto breve, concluso, allucinante. Contro l’idea di tempo come sequenza, passaggio dalla luce al buio, e ancora dal buio alla luce, spia della crescita della storia del personaggio, Poe ‘modernamente’ lavora sul concetto di durata: la paralisi motoria dei personaggi impedisce loro di controllare e misurare il tempo interiore che dilata e misura su di sé il tempo cronologico.

20 C. Baudelaire, *L’Art Romantique*, cit., pp. 108, 407 e ss. Rimando inoltre ai capp. XIII, *Allan Poe. Sa vie et ses œuvres* (pp. 81-108) e XIV, *Notes Nouvelles sur E. Poe* (pp. 109-130).

21 Già W. H. Auden ha notato, in un suo acuto articolo, che la struttura del racconto poliziesco ricalca la struttura della tragedia greca così come è stata definita da Aristotele (cfr. *La parrocchia delittuosa – Osservazioni sul romanzo poliziesco*, in “Paragone”, 84 (1956), pp. 19-31). Inoltre, anche N. Frye accenna che nella formula del racconto poliziesco è individuabile la ricerca di un *pharmakós* (cfr. *Anatomia della critica* (1957), tr. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969, pp. 63-65).

4. *Mon coeur mis à nu*

Come in una litografia di Escher, Poe scrive e cancella, scrive e si cancella dalle pagine. Scioglie e si scioglie nel racconto, perché la 'letteratura', sotto forma di dipinto, ornamento, manoscritto, diventa la droga privilegiata, l'arma del delitto attraverso cui il 'personaggio' distrugge l'altro da sé e se stesso. Diventa l'indizio primario, la spia, la 'lettera' in cui si inscrivono il *récit* stesso del racconto. Per questo esso si trasforma spesso in una lunga nota alla 'citazione' che lo precede e apre, inscrivendosi tra titolo e 'storia'. La citazione in esergo si dispiega e spiega dentro la scrittura, la informa di sé e la segna delle proprie significazioni.

Ed è così che Poe mette in discussione la credibilità della letteratura, della 'storia' e allo stesso tempo esibisce la 'letteratura'. Assume il modello e le categorie formali del romanzo gotico, ma nello stesso tempo le liquida sottolineando la non-realisticità/letterarietà del discorso; mantiene l'impianto del romanzo gotico, ma ne indica la fragilità: i castelli costruiti sono marcescenti fin dalle fondamenta. Ogni racconto è una specie di frammento della grande costruzione che era alle radici e alla base del romanzo: ogni personaggio, l'eroe che rivendica la sua individualità e il diritto a infrangere un codice, lo fa fino in fondo e si dissolve dentro la storia, per sua propria scelta.

Prima di lasciare la parola ad Angela Carter, scrittrice inglese (1940-1992)²² laureatasi a East Anglia in letteratura medievale e mitologia, studiosa di fiabe che, con raffinato linguaggio, riscrive con lo sguardo di chi vive nel XX secolo, desidero citare alcuni film che mi hanno trasmesso quel senso di inquietudine che è al centro dei racconti di E. A. Poe. Tra i numerosi, *The Omen* (1976) (in trenta giorni, trenta milioni di dollari di incasso in America, un flop in Italia); *L'esorcista* (1973); *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), manuale pasoliniano di sadismo dai giochi crudeli di chi ha potere verso chi ne è privo; *Il silenzio degli innocenti* (1991); *The Cube* (1997), che radicalizza il tema della claustrofobia che Poe privilegia. E perché non aggiungere *Mulholland Drive* (2001) di David Lynch, *Fight Club* (1999) di David Fincher e *Inception* (2010) di Christopher Nolan? E ancora, risalente al non così lontano 1968, *Tre passi nel delirio*, tratto alla lettera, in questo caso, da tre racconti di Poe, di Luis Malle, Roger Vadim (dimenticabili le loro due versioni di *William Wilson* e *Metzengerstein*) e Fellini, che del film fece un *cult*, rivisitando con uno straordinario Terence Stamp il racconto *Non scommettere la testa col diavolo* (1841). Un gioiello, la ricostruzione che Fellini ne fa, ambientato nel XX secolo, in cui per paradosso lo stato alcolico e le fattezze pallide del protagonista ricordano quelle di Poe, un suo 'cugino' molto lontano e vicino a noi.

²² La scrittrice inglese Angela Carter lavora, offrendo una biografia *fictional* (ma quale biografia non lo è?) dello scrittore americano, sulla figura e la maschera di Edgar Allan Poe. Il suo saggio-racconto è una ricostruzione breve e luminosa della vita di Poe condotta secondo cadenze surreali (*Dr. E. A. Poe's Cabinet*) e si specchia, secondo analoghe cadenze, in quella condotta sulla vita di Charles Baudelaire (*Black Venus*) che dà il titolo alla raccolta. Entrambi in A. Carter, *Black Venus*, 1985, tr. it. mia, *Venere Nera*, Milano, Feltrinelli, 1987.

Angela Carter nel volume di racconti *Venere nera* (una rivisitazione del rapporto di Baudelaire con Jeanne Duval dà il titolo alla raccolta) dedica una parte del libro a E. A. Poe. In *Il gabinetto del Dottor E. A. Poe*, una sorta di *bio-fiction* antelitteram, ripercorre fasi nodali dell'autore, dall'infanzia (in un cesto con i costumi della madre, attrice di teatro, al posto del ciuccio, uno straccetto intriso di alcool per impedirgli di disturbare). La madre è nomade, come sarà lui, da Charleston e Norfolk a Richmond. Il bimbo la vede truccata e poi in scena, dove spesso 'muore' per poi, terminato lo spettacolo, tornare a lui e riprendere una vita randagia. Così lui vive nell'illusione teatrale, scivola dalla finzione alla realtà. Eccolo che, bambino, guarda dal retro del sipario:

un castello gotico, con tanto di edera e gufi. I soppalchi sono dipinti di segmenti d'alberi, solide querce o qualcosa del genere, tutto a due dimensioni. Ombre artificiali ricadono nei punti sbagliati. Nulla è davvero ciò che sembra essere. Se sbatti contro un trono d'oro o un'orrida ruota di tortura che, a vederli, si direbbero perfettamente massicci, pesanti, inamovibili, e li urti, li rovesci su un fianco, scopri che non son fatti d'altro che di *papier mâché*, leggeri come una piuma – così leggeri che un bambino – lui stesso – potrebbe raccoglierseli e portarseli via e poi sedervici sopra e diventare un re oppure sdraiarsvi sopra e soffrire²³.

Così Carter descrive Poe e, cresciuto, il suo primo amore per la cugina Virginia:

la tenera età della ragazza che di lì a poco sposò non lo turbò minimamente; non aveva forse gli stessi anni di Giulietta (quella shakespeariana), appena tredici estati? Le trecce spettacolari che le incorniciavano ombrose l'alta fronte avevano il colore del suo tragico corvo, nere come gli abiti che lui indossava. Gli abiti le cui cuciture la sua affezionata suocera ripassava con l'inchiostro, perché non segnalassero al mondo il suo stato di consunzione. Di quei tempi era costantemente vestito a lutto, pronto per il funerale a venire, una giacca nera abbottonata su fino al rigido colletto, deciso a mai tradire il lutto stretto se non con un solo bagliore, il bianco dello sparato. A volte, quando non c'era la madre di sua moglie e nessuno gli lavava e inamidava la biancheria, risparsiava sui conti della lavandaia e faceva a meno della camicia²⁴.

E infine così Angela Carter racconta – liberamente – il suo ultimo giorno di vita, cogliendo quel gioco di sovrapposizioni di maschere e identità, di giochi di specchi sulle cui superfici si rifletteva un mondo di incubi e sogni di cui Poe non sapeva o non voleva (forse non poteva) tracciare i contorni, quel mondo che tanto l'aveva appassionato:

una mattina, dopo una colazione a base di salmone rosso, all'improvviso, mentre davanti allo specchio faceva toeletta, decise di radersi i baffi così da diventare un uomo diverso, così da non essere più riconosciuto da quei fantasmi che lo tormentavano e lo perseguitavano senza dargli un attimo di tregua, da quando sua moglie era morta. Tuttavia, quando si fu del tutto rasato, una stella nera s'alzò nello specchio e lui s'ac-

23 A. Carter, *Venere nera*, cit., pp. 67-86; la citazione è a pp. 78-79.

24 Ivi, pp. 81-82.

corse che i suoi lunghi capelli e il viso segnato dal dolore a tal punto avevano preso ad assomigliare a quelli della sua amata, ormai persa, da lasciarlo esterrefatto, di sasso. In mano teneva il rasoio tagliagole.

Poi, mentre se ne stava lì immobile, a fissare affascinato e inorridito quei lineamenti che gli appartenevano ma non erano ormai i suoi, lo scrigno ossuto del cranio prese a scuotersi convulso, come se fosse ormai preda di un irrefrenabile attacco di sussulti epilettici.

Buonanotte, dolce principe.

Tremava come la tela leggera di un fondale che l'oblio stesse per travolgere lontano dal ricordo.

Luci! Ordinò.

Poi prese a vacillare; orrore! *Cominciava a dissolversi!*

Luci! Ancora luci! Urlò come l'eroe di una tragedia giacobina quando ha inizio il massacro. La stella nera stava ormai per ingoiarlo nel baratro del buio.

Battuta finale: la luce laser della Repubblica lo fa saltare in aria.

Nel vento si disperde ciò che di lui resta: polvere²⁵.

5. Envoy

Il mio cuore messo a nudo senza dubbio E. A. Poe non lo scrisse, tuttavia – coincidenza non casuale – passò, di lì a qualche anno dopo la sua morte, il 'testimone' a Charles Baudelaire, assiduo lettore e traduttore, soprattutto dagli anni Quaranta e più avanti nella sua stessa vita, di diversi racconti di Poe. Tra i suoi appunti molto informali, raccolti tra il 1859 e il 1866, forse ispirandosi a *Marginalia* (e non solo) annotò nei *Journaux Intimes* del 1887 (raccolti postumi da Jacques Crépet), tra gli altri, i seguenti lacerti di pensiero: "qu'est-ce que l'amour? Un besoin de sortir de soi". E ancora: "avis aux non communistes! Tout est commun, même Dieu"; "tout enfant, j'ai senti dans mon coeur deux sentiments contradictoires"; "l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux"²⁶.

Sospetto che una riflessione su questa e altre numerose citazioni che, di lettura in lettura, sollecitano una interessante sovrapposizione delle due figure/maschere di E. A. Poe e C. Baudelaire, meriterebbe un ulteriore approfondimento. Tra i tanti spunti e testi consultabili, per chi volesse avviare una ricerca su questo punto: C. Baudelaire, *Lettere alla madre*, Milano, SE, 1985 e 2009, a cura di Cosimo Ortosta, con uno scritto di Giovanni Raboni. Si tratta di un affascinante volume, come tutti gli epistolari, testimone delle disavventure economiche, famigliari e dell'ossessiva esigenza di 'scrivere'. Disseminato di riferimenti alla figura di Poe, e con precisione a *Mon coeur mis à nu*, Baudelaire, in una delle numerose lettere alla madre, annota:

ciò che soprattutto mi ha salvato dal suicidio, sono due idee che ti sembreranno molto puerili. La prima, che era mio dovere procurarti note dettagliate per il pagamento di tutti i miei debiti, e che quindi bisognava prima venire a Honfleur, dove sono classificati tutti i miei documenti, soltanto a me intellegibili. La seconda, devo confessarlo?,

25 Ivi, pp. 85-86.

26 C. Baudelaire, *L'Art Romantique*, cit., p. 85.

che era assai dura farla finita prima di aver pubblicato almeno le mie opere critiche, rinunciando ai drammi (in progetto ce n'è un secondo), ai romanzi e infine a un grande libro cui penso da due anni: *Mon coeur mis à nu*, dove accumulerò tutte le mie collere. Ah! Se mai questo libro vedrà la luce, le *Confessioni* di J.-J. sembreranno sbiadite. Vedi bene che sogno ancora. Sfortunatamente, per costruire questo libro, sarebbe stato necessario conservare mucchi di lettere di tutti, che, da vent'anni, ho regalato o bruciato (lettera del 1 aprile 1861)²⁷.

E ancora: “non ti parlo di tutti i progetti letterari da portare a termine a Honfleur. Sarebbe troppo lungo. A voce si fa prima. In breve due soggetti di romanzi, due soggetti di drammi, e un grande libro *su me stesso*, le mie *Confessioni*” (lettera del 25 luglio 1861²⁸), in cui il riferimento esplicito è *Mon coeur mis à nu*, che non scrisse se non appunto sotto forma di frammenti, pensieri e potenziali progetti.

Allo stesso modo le ‘confessioni’ di Edgar Allan Poe sono giunte a noi solo attraverso lettere in cui l'identità invece di rivelarsi si offusca, si cela sotto maschere, inganni e provocazioni. Ed è così, paradossalmente, nei suoi racconti che ritroviamo oggi “il suo cuore messo a nudo”.

²⁷ C. Baudelaire, *Lettere alla madre*, a cura di Cosimo Ortesta, con uno scritto di Giovanni Raboni, Milano, SE, 1985-2009, p. 81.

²⁸ Ivi, pp. 73, 81.