

PAOLA ZACCARIA

"Silence - A Fable" di Edgar Allan Poe:  
la lotta fra scrittura del visibile  
e scrittura dell'udibile

Se nel linguaggio poetico le riprese sonore o ridondanze sono date per scontate in quanto allitterazione, assonanza, metro, iterazione lessicale, ecc. costituiscono la traccia su cui si va ad inscrivere il denso discorso della poesia, nel linguaggio della narrativa, meno controllabile perché più slargato e aperto, apparentemente meno condensato, mancante delle ridondanze più appariscenti quali quelle prosodiche, è possibile nondimeno individuare una pratica della ripetizione sia a livello di figure retoriche (come l'anadiplosi, l'epanalessi, la geminazione), sia come equivalenza - simmetria stilistica o sinonimia, ripetizione semantica<sup>1</sup> o parallelismo testuale<sup>2</sup> (per cui ogni equivalenza di suono comporta equivalenze semantiche) - pratica che, particolarmente nel genere narrativo noto come racconto, si svela, proprio a causa della brevità del testo, in tutto il suo spessore.

Il racconto, dunque, sarà il luogo privilegiato in cui si andranno a individuare e interpretare i segni, eccezionalmente vari, della ripetizione che interessano sia il discorso strettamente linguistico-letterario sia quello in apparenza più estraneo della filosofia e della psicoanalisi.

Da Kierkegaard a Nietzsche, da Freud a Lacan, da Deleuze a Derrida, da Jakobson a Genette, da Poulet a Blanchot.<sup>1</sup> filosofi, psicoanalisti, semiotici, teorici della letteratura, hanno ritenuto il concetto di ripetizione - e il suo contrario, differenza - centrale al moderno discorso sul sapere.

È il concetto di tempo non lineare a permettere, dicono, la regressione e quindi la ripetizione, che si riveste pertanto di significati psichici e cognitivi i quali hanno a che fare con l'io, il mondo, la lingua. La ripetizione rassicura chi ha paura dell'a-centramento, della frantu-

mazione che ineluttabilmente accompagna la presa di coscienza che non v'è un centro, non v'è un sapere inteso come organizzazione globale delle attività e del pensiero umano. Ciò in cui è possibile rintracciare equivalenze al di là della differenza appare ripetibile, riproducibile, ed è quindi rassicurante perché quel che si riproduce si possiede, e il possesso rassicura il timoroso del transeunte.

Se la neoretorica, rielaborando le conoscenze dell'antica retorica, classifica le figure della ripetizione in modo scientifico muovendosi fra gli apporti dello strutturalismo e quelli della semiologia, impegno di chi pone la questione della ripetizione al centro dell'indagine critica sarà usare le figure elaborate dal linguista per costruire un lavoro d'interpretazione del testo che si appoggi anche a strumenti mediati da quel filone della filosofia che da Kierkegaard in poi - via Nietzsche fino a Deleuze - si è posto il problema dell'essere e del divenire, dell'identità e della differenza, per cui la ripetizione o ripresa assume il valore di reminiscenza nel senso di "ricordare procedendo," ritornare sui propri passi per andare un po' più avanti.<sup>3</sup>

Ripetizione con funzione d'(auto)analisi, quindi, dal momento che nessun ricordo torna in modo identico, nessun luogo si ripercorre con lo stesso passo, e i luoghi rivisitati dalla memoria si aprono su sempre vecchie-nuove viste interiori. Kierkegaard, che anche quando non fu letto influì sulla filosofia e sulla narrativa - il suo pensiero si traduce in scrittura che ha forma di romanzo filosofico e introspettivo - sarà ripreso ma non ripetuto da Nietzsche, il quale tradurrà la ripresa kierkegaardiana in "eterno ritorno," concetto col quale non voleva significare il ritorno dell'identico, volendo anzi Nietzsche essenzialmente mettere in discussione il principio dell'identità, sostituendolo con quello del divenire. Il paradosso vuole che l'essere divenga incessantemente ritornando.

Il tracciato filosofico-letterario psicologico di Kierkegaard si espande in Nietzsche e si slarga di colpo con le teorie espresse da Freud in *Al di là del principio del piacere*. Da quel momento in poi è possibile coniugare il concetto di ripetizione come luogo di lotta entro lo statico l'identico il fisso, e il mosso il diverso lo squilibrato, con quello di ripetizione come fissazione e regressione, scena primaria e coazione a ripetere, oggetto del desiderio e transfert. Ecco che in Deleuze "l'essere è il rivivere della differenza"<sup>4</sup> perché ciò che torna non è l'analogo,

l'identico; ciò che torna, nel tornare si è rivestito dei semi della differenza; l'essere, tornando, è divenuto altro. La ripetizione, per Deleuze, è dinamica, comporta degli spostamenti, delle varianti capaci di spingere molto lontano dal punto di partenza.

Questo movimento transdisciplinare, questo attraversamento del campo linguistico-letterario, filosofico e psicoanalitico allo scopo di rintracciare i moventi pulsionali e le strutture di pensiero che sottendono l'organizzazione verbale e quindi la struttura narrativa nel suo complesso;<sup>5</sup> questo gioco d'inclusione costituirà la rete entro cui si cercherà di trattenere, per il breve lasso di tempo della lettura, un testo 'minore,' brevissimo, di Edgar Allan Poe, "Silence-A Fable," scelto come modello d'indagine.

Il tutto sarà fatto nella consapevolezza che, oltre al già detto, *ripetizione è*

la trascrizione del testo;

la tiratura di copie;

la copia, l'imitazione;

la traduzione, il riassunto, il commento, la versione;

il tempo: il passato non è che prefigurazione del futuro;

la scrittura - che non comincia mai;

la lettura: lo scrittore che legge se stesso, che legge altri; il lettore che legge e rilegge il testo;

la letteratura, forma di doppio che reduplica terrori, fantasie, realtà. Tutto in letteratura è parallelismo; rimando - impossibile cancellare l'ombra dei padri. Ogni pratica artistica è di secondo grado;

la metafora;

l'antitesi, l'inversione, la negazione;

l'amore - che ripete il primo amore;

il rituale - che ripete gli atti posti *ab origine* dagli dei o antenati<sup>6</sup>; tutto quello che ha a che fare col perturbante;

spostamento, differenza, interrogazione;

il lavoro critico che pretende di riempire i vuoti, che pone la propria parola accanto a quella dello scrittore, duplicandola.

Chi scrive metterà a sua volta in atto quest'ultima forma di ripetizione: la parola interpretativa, di commento, è pur sempre una pratica di duplicazione che si autorizza sulla convinzione che "c'è nell'opera un vuoto" costitutivo, una mancanza che esige la parola

rivelatrice del commento che "chiudendo tutti gli interstizi, completa l'opera con questa parola esaustiva." <sup>7</sup> Consapevole che anche questa è una miserevole pretesa perché l'opera non si lascia mai prendere per intera, e che, se l'opera è davvero unica poiché la sua mancanza la rende ricca, la mia parola ridondante conseguirà il mero risultato di sottolineare che è il silenzio del testo a parlare, che è la sua incompiutezza a costituire la sua pienezza.

Silenzio, dunque. *Silenzio da favola.* <sup>8</sup>

La scelta di questo breve, denso racconto è stata suggerita dall'exasperante ripetitività o ossessione della ripetizione: non sarebbe possibile, nel caso di questo testo, negare una precisa predeterminazione di consumare il discorso narrativo sull'altare della simmetria formale e del ritornello che, proprio in quanto esemplarmente sovraindicizzati, devono rinviare oltre quel che dicono, altrove. Per il fatto stesso di ripetere, colui che ripete lascia nelle parole tracce di significazione latente che parlano di raddoppiamento, reduplicazione oltre il livello semantico, rinviano all'angoscia che spinge a ripetere, alla pulsione di morte, all'inconscio in cui domina la coazione a ripetere che linguisticamente produce l'effetto-eco.

"*Silence*" è definito dal suo autore "*a fable*," e di quel genere conserva l'andamento orale: lo stile esacerbatamente paratattico, con la ossessiva reiterazione dell'umile coordinata "*and*": l'effetto-eco prodotto dalla densità di ripetizioni che nella narrativa orale serve, oltre che a creare, sottolineandola, l'atmosfera fantastica, ad evidenziare i punti-chiave cosicché all'ascoltatore non sfuggano; il tono monotono del racconto che contrasta col contenuto straordinario.

Una giustificazione della pratica ripetitiva è dunque da ricercare già nel tipo di narrazione che l'autore si è dato, la favola essendo, fra l'altro, uno dei modelli narrativi in cui si privilegia il parallelismo. Le varie forme di ripetizione incoraggiano l'ascoltatore-lettore a notare e quindi mettere a confronto gli elementi ricorrenti, lo spingono a rileggere - altra forma di pratica della ripetizione.

La predilezione per la pratica orale-uditiva viene stabilita ad apertura del racconto: "*Listen to me*," (p. 221) è l'invito-ordine che il demone rivolge al narratore ascoltatore, imponendogli "*his hand upon [his] head*" e assumendo così la funzione-guida di colui che conduce,

colui che battezza, che inizia l'ascoltatore-narratore ai misteri della desolazione e del silenzio, ai misteri della narrazione/ascolto.

La coazione a ripetere si pone ancora una volta ancor prima d'iniziare: sotto il titolo, già di per sé paratesto,<sup>9</sup> accompagnato da un'indicazione archi-testuale<sup>10</sup> - la denominazione 'favola' che ne definisce l'appartenenza tassonomica - v'è una citazione in greco da Alcmane che stabilisce con il titolo e il testo una relazione di tipo metatestuale,<sup>11</sup> oltre che ipotestuale. Il testo poesco risulterebbe l'ipertesto, l'amplificazione dell'ipotesto<sup>12</sup> in greco, a sua volta reduplicato nella traduzione dal greco in inglese che recita: "The mountain pinnacles slumber; valleys, crags and caves *are silent*." Questo ipotesto ha anche le caratteristiche di *mise en abîme*, essendo in fondo incorporazione nell'opera di Poe di un frammento che duplica in miniatura la struttura più complessa, ponendo così i presupposti per una serie metonimica infinita.<sup>13</sup> La *mise en abîme* suggerisce coazione a ripetere; il rimando di testo in testo, di lingua in lingua, dal presente della narrazione al passato di cui narra e in cui cerca ispirazione (e al futuro della lettura), parla di desiderio d'inglobamento, totalità, fluidità, permanenza al di là della parzialità e del mutamento - al di là della morte. Questo inscrivere il testo altrui nel proprio testo è trasfusione intesa a ridar vita a quel che vuole porre al di fuori del tempo, della dimenticanza, della morte: l'arte.

Lo scrittore, nel momento in cui scrive, si appoggia sul suo predecessore ma paga questo sostegno con l'energia che spreca nel rivitalizzare quel che il tempo vuole consumare, zittire. Poe non può semplicemente ripetere l'altro, deve ripetere rinnovando, deve intendere il tempo in modo reversibile: il (testo) passato ritorna nel (testo) presente, il (testo) futuro farà ritornare il (testo) presente - quello di Poe - nella scrittura di un altro/di altri. Sogno dello scrittore è partecipare a questa infaticabile catena di riesumazione e trasfusione che sostiene la letteratura; sogno dello scrittore è annullare le barriere temporali per instaurare il tempo fluido della reversibilità dove il passato ritorna nel presente che contiene già i germi del futuro il quale a sua volta racchiude i semi del passato, dove chi è stato sepolto risorge e chi è vivo vive già nel sepolcro e dal sepolcro parla e scrive.

Come in altre storie, non è possibile stabilire se il narratore che racconta la storia (che il demone gli ha narrato) sia vivo o morto. Egli

ha ascoltato e trascritto la storia "in the shadow of the tomb" (p. 224) nella cui cavità il demonio "fell back" - c'era dunque già stato - a fine racconto. Apparentemente questa tomba è vuota, ma apprendiamo subito che vi dimora *forever* una lince.

Ci sono delle incongruità in questo paragrafo di chiusura che rendono difficile l'interpretazione: il narratore e il demonio nel corso della narrazione siedono "*in the shadow of the tomb*" (p. 224, corsivo mio) - che può significare 'accanto alla tomba' come 'dentro'; al termine del racconto il demonio ricade *within*, nella cavità della tomba da cui emerge una lince che stranamente, postasene fuori, si distende ai piedi del demone e lo guarda fisso in volto. È questa certamente una tomba scopercchiata se demone e lince vi entrano ed escono con agio. È la tomba che aspetta il narratore? Ed egli, nel più perfetto stile gotico-sepolcrale, è solito recarsi lì a meditare avendo per compagni un diavolo e la lince?

Questa chiusura di racconto che sembra un fuori luogo, una coda - la favola poteva chiudersi con le parole del demone - è certamente intrigante: potrebbe essere un atto di riappropriazione di voce da parte del narratore che per oltre tre quarti della narrazione ha dovuto dar spazio alla voce del demone. Potrebbe essere un ri-inscrivere questo testo nell'universo letterario, rapportandolo ai racconti dei Magi, alle profezie delle sibille, agli infiniti racconti.

Di certo la chiusura porta le stimmate di quell'affannosa angoscia che prende chi vuole collocare il proprio lavoro nel ciclo dei lavori di tutti i tempi e tutti i luoghi per poterli tutti salvare dall'oblio; è narcisistica affermazione della propria arte: questa fiaba è "the most wonderful of all!" (p. 224). Anche se l'ha narrata un/l'altro, il demone. Proprio perché l'ha narrata il demone, proprio perché viene dalla voce dell'altro da sé che pure l'ha iniziato alla pratica del(l'eterno) racconto. Dal primo battesimo, primo prestare l'orecchio per ascoltare la voce di qualcuno che sussurra storie, si vive aspettando la fine, all'ombra del sepolcro, ingannando l'attesa con favole e racconti, autocondannandosi ad ascoltare fiabe meravigliose, straordinarie, senza possibilità di fuga. Posseduti dal demone (della narrazione), non si riesce a sfuggirne la voce; incantati per quel che all'orecchio viene sussurrato, si diventa il *medium*, il tramite per le parole dell'altro, ci si fa *interprete*, *scrittore* delle parole mormorate. All'ombra del sepolcro, aspettando la morte, si

trascorre il tempo lentamente dissanguandosi in questa operazione di trascrizione, e se il demone che mormora all'orecchio può ridere a fine racconto, può irridere il racconto, il narratore medianico non può: troppo portentosi sono i mondi di desolazione e silenzio di cui ha dovuto ascoltare, scrivere, essere testimone. Le parole del demonio hanno creato visioni di una "dreary region" (p. 221) il cui sema *dread*, contiguo a quello di *desolation* - parola inscritta sulla rupe a lettere maiuscole - è rafforzato dal "saffron and sickly hue" delle acque, dalla melma del fiume, dal "pale desert of gigantic water-lilies" che "sigh one unto the other in that solitude" tentennando le teste "everlasting," e dal sempiterno flusso delle acque che palpitano.

Siamo di fronte a quella forma di ripetizione chiamata amplificazione: le caratteristiche di desolazione della terra che fa da scenario e da oggetto della narrazione vengono dilatate, ripetute in modo abnorme per tutto il testo <sup>14</sup> per confluire compiutamente nel "DESOLATION" (p. 222) inscritto sulla rupe a lettere maiuscole. L'effetto di amplificazione è dato dall'espansione stilistica, antitesi della concisione, quasi un germogliare di parole dalla parola matrice. Quel nucleo iniziale scatena qualcosa a livello pulsionale, se le parole svelano l'angoscia che prende il demone - e lungo la catena diegetica coinvolge in questo sentimento di nauseabonda putrefazione l'ascoltatore-narratore, il personaggio muto, il lettore - di fronte a un passaggio stagnante eppure in movimento (le acque, ad esempio, non fluiscono verso il mare, ma "palpitate forever and forever" "with a tumultuous and convulsive motion," p. 221).

Impossibile resistere, nonostante le dichiarazioni d'intenti, a tentazioni di riferimenti extratestuali: come non collegare il moto convulso delle acque, i sospiri, i lamenti, gli "strange poisonous flowers" che si torcono "in *perturbed* slumber" (p. 221, corsivo mio), l'alternanza di movimento sconvolgente durante l'uragano e di calma immota dopo la maledizione del silenzio, a quel moto convulso seguito da catatonìa mortale che altera i corpi di Berenice, Ligeia, Morella, Madelaine Usher? Ci autorizza peraltro quella forma di *tragic phallacy* romantica che soleva trasferire sulla natura i moti interiori dell'animo umano. "Dreary region," dunque, come correlativo oggettivo delle lande desolate della psiche di un uomo che ha dovuto assistere fin da bambino alla morte, <sup>15</sup> regione desolata come reduplicazione esteriore di un deserto interiore.

Ondeggiare entro i confini del dentro e fuori, cultura e natura, sé e altro da sé. E in questo viaggio dal presente della narrazione al passato dell'ipotesto che sembra aver dato il seme vitale alla fiaba meravigliosa, rientra un terzo personaggio con caratteristiche esteriori che l'apparentano al passato - è avvolto "from his shoulders to his feet in the toga of old Rome" (p. 222), ha i lineamenti di una divinità-ma con connotazioni intellettuali e psichiche che ne fanno un personaggio senza tempo e quindi di ogni tempo, anche del presente:

And his brow was lofty with thought, and his eye wild with care; and in the few furrows upon his cheek I read the fables of sorrow, and weariness, and disgust with mankind, and a longing after solitude.

Il personaggio descritto non è un individuo particolare, sta per la specie umana colta sotto l'aspetto di sofferenza, donde le tracce di dolore, tedio, disgusto, desiderio di solitudine. Potrebbe essere, inoltre, un alter-ego del narratore: se questi trascorre il suo tempo all'ombra del sepolcro, l'uomo sta su una rupe su cui, come sulle tombe, sono incise delle lettere; il personaggio, come il narratore, vive accanto al sepolcro, in attesa della morte, in solitudine, desolatamente contemplando la desolazione inscritta dappertutto nella natura che lo circonda, la *desolazione* inscritta - reduplicazione segnica - sulla pietra tombale. Siede guardando e tremando nel mantello della propria solitudine e neanche l'uragano più impetuoso sembra in grado di sommuoverlo. Ma la sua solitudine è spiata dal demonio, e questi s'infuria per l'immobilità dell'uomo, il quale non reagisce alla furia della natura che egli ha scatenato proprio per porre fine all'immobilità dell'uomo-immobilismo che sarà infine vinto proprio dall'immobilismo e dal silenzio (che sono poi i semi dell'uomo in toga) stabiliti sulla terra dal demonio, incapace di sopportare oltre la vista dell'uomo di cui, stranamente, scruta "the actions." Quali azioni, se l'uomo non compie gesti né movimenti? Qui mi pare all'opera l'ironia poesca: egli costruisce un racconto-non racconto completamente privo di personaggi che agiscono, con un unico personaggio completamente immobile, e poi dice (fa dire al demone) di spiare "the actions." Indubbiamente siamo di fronte ad una forma di ironica presa in giro delle aspettative del lettore che infine il personaggio reagisca, e forse anche di autoparodia: il demone-demiurgo della storia (e dunque lo scrittore) prepara tutto un



apparato, uno scenario in cui far agire il personaggio, ma questi gli oppone resistenza, non controeagisce, non soddisfa le aspettative dello scrittore che non sa più quali *diavolerie* inventare per smuoverlo.

Ricapitolando: nel racconto si dice di un demonio-narratore 1 - che racconta ad un narratore 2 intradiegetico (non altrimenti descritto se non come colui che siede "in the shadow of the tomb" e non ride) di una regione in cui vive nella solitudine più estrema, assiso su di una rupe-tomba, un personaggio mitico inane - nel senso che non compie azioni - il quale richiama, grazie all'uso di figure parallele, il narratore 2: siede su di una rupe grigia come il narratore siede all'ombra di una tomba; è possibile leggere sul suo volto "the fables of sorrow" (p. 222), come fiaba del dolore, stanchezza e disgusto per gli uomini è quella che i narratori 1 e 2 raccontano in una catena ripetitiva che sembra impossibile troncarsi. Doppi, tripli che raddoppiano, triplicano l'effetto risonanza che si espande a macchia d'olio in tutta questa sonata per orchestrali silenziosi.

Anche la descrizione del modo in cui il demone-demiurgo sconfigge l'inanità, la resistenza del personaggio, è inscrivibile nella pratica della ripetizione. "Then" all'attacco del paragrafo undicesimo (p. 223) richiama i due attacchi precedenti, falliti, ed è rafforzato subito dopo da "I cursed, with the curse of *silence*" che, oltre alla ridondanza interna-ripetizione della radice o figura etimologica-ha effetto iterativo nel momento che ripete testualmente una frase (assumendo la figura dell'epanalessi). Subito dopo il narratore ricapitola, fa l'elenco degli elementi precedentemente descritti ("the river, and the lilies, and the wind, and the forest, and the heaven, and the thunder, and the sighs of the water-lilies," p. 223) per poi aggiungere, "And they became accursed, and *were still*," dove riprende: la connettiva "and" ultra-abusata; "they," che ricapitola per via anaforica gli elementi appena elencati; "accursed," che reitera, ancora con la figura dell'anafora, il "cursed" e "with the curse" precedenti. "Still," per contrasto, richiama tutto il movimento orgasmico del paragrafo precedente, rientrando comunque nel principio del parallelismo antitetico,<sup>16</sup> anche in quanto l'effetto è dato dal principio di disuguaglianza che, naturalmente, richiama il termine rispetto a cui "still" è diseguale. Siamo di fronte ad una ripresa suggerita dalla contrapposizione verbale, figura

che dominerà tutto il paragrafo da questo momento in poi, al moto sostituendosi l'immoto.<sup>17</sup>

Antitesi come forma di ribaltamento, come ripresa dei "tratti semantici del primo termine," per dargli un valore opposto, *meno* anziché *più* (o viceversa).<sup>18</sup> Qui il diavolo al più della natura infuriata sostituisce il meno della stasi. Nell'immobilità del personaggio-attore c'è qualcosa che fa infuriare il demonio-spettatore, scatenando in lui gli istinti distruttivi che prendono corpo nella figura dell'antitesi in cui viene accentuata la negazione. La negazione, secondo gli studi di psicanalisi, è un'idea che rinvia al mondo infantile, il quale non accetta la non soddisfazione dei desideri e, di fronte al reale non gratificante, reagisce negando, sopprimendo, (verbalmente) uccidendo la cosa o la persona che gli si oppongono. Questa negazione, tipica del bambino dai tre ai cinque anni, quando riappare nel comportamento adulto implica una regressione alla fase pregenitale sadico-ale. A livello verbale, la pulsione alla reattività, alla contrapposizione, si esprime tramite la figura dell'antitesi, o ripetizione inversa, tramite il segno di cancellazione costituito dalla barra oppositiva che suggerisce i fantasmi di annullamento derivanti dalla pulsione a tornare all'inerte, ad uno stato anteriore inanimato, senza tensioni, non vivente - alla morte.

Praticamente, di fronte alla solitudine, ai segni fin troppo evidenti dello stato di desolazione dell'uomo in toga, il demonio non resiste, vuole cancellarli; ci prova offrendogli dapprima lo spettacolo di un paesaggio agitato, tragicamente sottoposto alla furia degli elementi, un paesaggio *vitale* quantunque sconvolto. L'uomo non reagisce. Come un bambino indispettito perché il giocattolo non funziona, il demonio lo scaglia lontano, lo cancella, lo depenna: l'inventore della storia disfa il tessuto creato dalle parole e come in un rito di magia nera, oppone il nero al bianco, il no al sì, il negativo al positivo. Se il sema di quel che prima aveva creato era 'furia,' il sema dell'annientamento sarà 'silenzio'; le lettere che il demone indispettito sussurra all'orecchio del narratore-(tra)scrittore della fiaba costruiscono una scena di assoluta immobilità, che in quanto tale non produce suono alcuno, bensì silenzio. Silenzio come mancanza di suono e di senso, o silenzio come senso ultimo, come allusione alla morte o comunque a quello stato d'inerzia cui l'uomo, in preda alla pulsione di morte, vuole ritornare?

La struttura altamente reiterativa della fiaba spinge a collegare il

silenzio alla pulsione di morte cui rimandano anche tutti quei segni funerari: sepolcri, rupi-tombe, iscrizioni tombali.

Il personaggio pensoso con testa reclinata sulla mano, che pure era rimasto immobile leggendo desolazione intorno a sé, non riesce ad affrontare la lettura del silenzio. Sbianca in volto, tende l'orecchio per cogliere qualche suono, ma nessuna voce s'ode. Impaurito, fugge. Il solitario testimone della desolazione della terra non regge la vista della terra immobile, o meglio non sopporta il silenzio: sebbene in preda ad uno stato d'animo tetro, ai richiami della pulsione di morte, allorché si trova concretamente di fronte a un immoto mondo senza vita, terrorizzato fugge. O, altra ipotesi: il personaggio ostinatamente muto e inattivo, di fronte alla cifra 'silenzio' che suggerisce morte del personaggio (e del racconto) - nessuna voce che faccia da controcanto al suo silenzio, silenzio contro silenzio - inorridito fugge. Egli tace fintanto che qualcuno, qualcosa parla. Se anche quel qualcosa tace, il silenzio eco del suo silenzio lo sconvolge. Va a cercarsi un altro racconto in cui vi siano voci, in cui egli non sia più così esposto al tremito della solitudine.

O ancora: questo personaggio è uno scrittore (sul suo viso sono scritte 'le fiabe del dolore') che, in solitudine, osserva il mondo per trovarvi (le voci dell')ispirazione. Il demone creatore che è dentro di lui gli fa vedere mondi desolati, mondi in preda alla furia e, indispettito dalla sua non-reazione, dalla mano intenta a sostenere la testa anziché a scrivere quel che la testa partorisce, da questa condizione di malinconia afasica, decide di spegnere i ripetitori, di far tacere la voce che è dentro di lui, che da dentro gli mormora storie. Il demonio diviene pura attività scopica: si descrive difatti nascosto, appiattito "within shelter," "within [his] covert," mentre scende "into the recesses" (pp. 222, 223). È sempre *within*, nella melma oscura abitata dalle ninfee: il tutto potrebbe essere una metafora - altra forma di ripetizione - dell'inconscio da cui le storie nascono. Inoltre, egli esercita un solo senso, la vista: spia, guarda, legge, scorge, scruta, osserva. Egli è l'occhio, la camera, colui che filma le immagini, mentre il personaggio esercita il solo senso dell'udito ed è sconvolto quando non ode più suono alcuno.

Qui parrebbe che, a causa dell'avvenuta scissione fra le due componenti dell'attività letteraria - descrizione e narrazione, vista e

udito, occhio e orecchio - il racconto non si produce, è destinato a rimanere impantanato nelle paludi del silenzio. Pur nascosto nel profondo, il demonio-cameraman non riesce a ritrarre che la superficie, l'esteriorità delle cose, laddove l'orecchio del personaggio-narratore cerca disperatamente di captare i suoni, le voci dell'interno; di fronte allo scenario del più completo silenzio, non gli resta che la fuga da quel "vast illimitable desert" (p. 233). L'elemento diabolico di ogni storia, l'occhio, si è distaccato da quello narrativo, l'orecchio, per farsi spia dei suoi stessi mov(im)enti. Ma separato dalla funzione-ascolto, l'occhio può solo svolgere funzione-cinpresa - riprende paesaggi desolati che lasciano indifferente l'uomo/orecchio teso all'ascolto di voci anziché alla visione di immagini. Allorché, indispettito, il cameraman spegne l'audio, l'uomo-udito, credendo d'essere ormai sordo, impotente fugge. La scissione fra gli elementi della narrazione e della descrizione, essendo opera del demonio, ha un effetto diabolico sul racconto: lo riduce al silenzio. Allorché v'è fusione dei due elementi, il racconto ha luogo: nella favola narrata dal narratore 2 il demonio sussurra *all'orecchio* del narratore stesso la storia, e la favola può finalmente trovare espressione nella trascrizione grafica. Quel ricadere del demonio nel cavo del sepolcro, appena ha finito di narrare, ha a che fare con la fine del racconto, con la morte del racconto ("made an end of his story," p. 224) subito smentita dalla risata che allude forse alla beffa fatta al narratore troncandogli il racconto sull'idea del silenzio, alla beffa del discorso ancora una volta ripetuto - la scomparsa della voce narrante ha nuovamente ridotto il narratore al silenzio. O, più diabolicamente, allude ad un ritrovamento. Il personaggio-narratore che, incapace di ascoltare oltre il silenzio era fuggito, potrebbe essere il narratore della fiaba che si era illuso d'essere sfuggito al diavolo/silenzio per poi ritrovarli entrambi sotto forma di racconto/nel racconto.

Risata davvero diabolica cui naturalmente il narratore non può associarsi dal momento che sua maledizione è quella d'essere inseguito dal desiderio diabolico di narrare, che lo rende uomo in lutto, uomo solitario tremante su una rupe grigia, uomo seduto all'ombra della tomba, dannato alla coazione a narrare, ripeter/si storie, ossessionato dal silenzio da cui è in perpetua fuga, ma che pure è soggetto per la fiaba in corso di narrazione. Il narratore è in lutto poiché, come dice Blanchot, egli "trae il suo potere di scrivere da una relazione anticipata

con la morte." Scrive per poter morire. Scrive in solitudine, in stato d'alienazione, passando dall'io all'Egli: scrivere è spossessione; scrivere è l'interminabile, scrivere è ricominciare, ridire; scrivere è ripetere.<sup>19</sup>

Non ha niente da ridere il narratore, o almeno non possiede l'ironia del demonio che, come ogni spiritello maligno, come i bambini di tre anni, come ogni adulto dominato dalla coazione a ripetere, gioca a raccontare, a fare e disfare, dire e disdire, creare e distruggere, lasciando fuggire lo scrittore vittima della demoniaca possessione del raccontare per poi riacchiapparlo al fine di propinargli la favola sul/del silenzio che altrove allora non volle ascoltare.<sup>20</sup> Il demonio può ridere al termine della storia, il narratore no. Contrariato, risospinto dalla pulsione anale che non ammette contraddizioni, il demonio lo maledice della maledizione che perseguita tutti i narratori, stroncandogli la parola, ponendo fine alla favola. Ma intanto la parola indicibile - paura del silenzio - è stata pronunciata, è emersa dal sepolcro in cui era rimasta imbalsamata. La linca che "dwelleth forever in the tomb" e che a racconto terminato ne balza fuori, potrebbe essere l'oggettivo correlativo dell'inconscio che custodisce i segreti, l'animale tenebroso dagli occhi acutissimi tenuto prigioniero dalla consapevolezza. Perché quando finalmente la 'cosa' che tormenta ogni scrittore viene nominata, egli (la linca che era in lui) rinasce come da un sepolcro, rompendo la pietra grigia e pesante della rimozione che vuole tacitare quel che più fa paura. La messa in parola dell'indicibile è messa in libertà della linca che è dentro ogni scrittore, quell'enorme capacità di penetrazione rinchiusa, resa muta (nascosta nel sepolcro) a causa/per paura del silenzio. Dire l'indicibile significa davvero rinascere, venir fuori, risorgere nel senso più ampio; significa guardare "steadily in the face" la verità, prendere atto del fatto che si ha paura di quello di cui il demone ride: il silenzio di cui lo scrittore non riesce a ridere.

Se è vero che alla base dell'attività creatrice v'è narcisismo, la pratica del rispecchiamento è inevitabile nell'opera creata che sarà abitata da doppi, da immagini speculari non reattive - il personaggio immobile sulla rupe. La letteratura del doppio, avendo come suo tema il replicante, introduce all'interno del testo una struttura di duplicità, raddoppiamento, incastonamento di temi o figure l'uno dentro l'altro, e lo marchia col segno della specularità infinita.<sup>21</sup> Donde il predominio

dell'occhio sugli altri sensi, donde l'ingigantirsi di quest'occhio che finisce per uccidere l'orecchio, l'udito, la narrazione. Occhio ciclopico, diabolico, che vuole invadere tutta la scena della narrazione.<sup>22</sup> Spinto da un impulso irresistibile, l'occhio del diavolo si nasconde - nella palude - per spiare quel che l'attira ossessionandolo: l'immobilità. Il godimento risiede nell'attività scopica che, però, fa sentire in colpa il *voyeur* il quale trasferisce questo senso di colpa al fuori di sé, e quello che con il suo immobilismo lo agita; sadicamente, sopprime ogni suono, ogni mormorio - le voci che l'orecchio vuole cogliere. Il narcisismo che s'incarna nel demone-spione è talmente invadente da non sopportare un altro da sé, un altro che non rispecchi la sua funzione, un altro che preferisce ascoltare anziché vedere.

Quello di cui la favola "Silence" parla potrebbe essere, dunque, la lotta mortale, diabolica, fra due tipi di scrittura: quella dell'occhio e quella dell'orecchio; quella della rappresentazione e quella della fabulazione; dell'esteriorità e dell'interiorità, con la vittoria apparente della scrittura del visibile. L'uomo sulla rupe sarebbe la metafora per la parola dell'ascolto, per la funzione svolta da quel tipo di scrittore che vuole cogliere le voci, comprese quelle del passato,<sup>23</sup> quel tipo di scrittura che esiste da sempre - donde le caratteristiche classiche, da "antico romano" del personaggio - e che da sempre è stata soggetta agli attacchi dell'altra, quella della rappresentazione. Si spiegherebbero in tal modo gli innumerevoli orpelli descrittivi ideati dall'occhio che mette in moto tutte le proprie risorse iconiche prefigurando paesaggi illividiti, infuriati, sempre romanticamente drammatici. L'atto compulsivo del guardare, spiare il diverso da sé - l'ascoltatore immobile - per poi distruggerlo, non si esaurisce con la fuga precipitosa dell'altro; ritorna all'infinito, intraprende infinite lotte, inconsapevole, il demone, che lo spiritello diabolico che lo spinge a narrare una vittoria sarà, in ultima analisi, sconfitto dal momento che il lettore e il narratore *2 prestano ascolto* a quel che egli viene narrando. Quel che il demone con ritmo segnato da toni cadenti dice, l'altro - il narratore, lo ridice - scrive - in un processo di raddoppiamento vorticoso che costituisce la vera essenza di questa fiaba dove ogni ripetizione sfugge però al richiamo della morte nel momento che sposta il senso un po' oltre, un po' avanti: il narratore vince il diavolo poiché, una volta trascritta, la parola di questi diviene narrazione anziché descrizione; il lavoro del

critico, poi, non riesce a ricucire molte maglie volutamente aperte dell'opera: lo spazio enigmatico dell'opera rimane tale, concedendo solo supposizioni, illusioni, ipotesi di suture, diabolicamente irridendo ogni lettura definitiva.

E del resto tutto era preannunciato nell'ipotesto "The mountain pinnacles slumber; valleys, crags and caves *are silent*": inconsapevolezza e silenzio dominano il su (la vetta, il convesso, la consapevolezza) e il giù (il fondo, il concavo, l'inconscio). Come a dire: qui si narra dell'indicibilità del dicibile, qui si narra della tragica beffarda impossibilità di svegliare il superficiale, di dar voce al profondo.

<sup>1</sup>Juri Lotman, *La struttura del testo poetico* (Milano: Mursia, 1972), pp. 131-62.

<sup>2</sup>Vedi, oltre a Lotman, p. 162, Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics," pp. 27 sgg., e "Grammatical Parallelism and its Russian Facets," pp. 98 sgg., in *Selected Writings*, III (Paris: Mouton, 1981). Per Jakobson la struttura stessa della poesia è quella del parallelismo, dalle ricorrenze strutturali a quelle semantiche. Figure della ripetizione per Jakobson sono la metafora, la similitudine, ma anche l'antitesi.

<sup>3</sup>Soeren Kierkegaard, *La ripresa* (Milano: Comunità, 1983), p. 15; v. anche *Timore e tremore*, in *Opere complete*, a cura di C. Fabro (Firenze: Sansoni, 1972).

<sup>4</sup>Michel Foucault, "Theatricum philosophicum," in *Differenza e ripetizione*, di Gilles Deleuze (Bologna: Il Mulino, 1971), p. xv.

<sup>5</sup>Un discorso teorico sulla ripetizione sotto il profilo retorico, filosofico e psicoanalitico costituirà il capitolo introduttivo di un lavoro, attualmente in fase conclusiva, che della ripetizione fa il nucleo d'indagine su alcuni racconti della narrativa anglo-americana. Qui, per ovvie ragioni di sintesi, si ritiene opportuno darne i soli cenni indispensabili ad illustrare il metodo utilizzato per analizzare il racconto oggetto di questo saggio.

<sup>6</sup>Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour* (Paris: Gallimard, 1969).

<sup>7</sup>Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento* (Torino: Einaudi, 1977), pp. 517-18.

<sup>8</sup>Il testo "Silence" è conforme all'edizione *Poetry and Tales* (New York: The Library of America, 1984); le citazioni si riferiscono a questa edizione. Una prima stesura di questo 'poema in prosa' portava il titolo di "Siope. A Fable." Complessivamente, il testo fu scritto e rivisto tra il 1832 e il 1835.

<sup>9</sup>Si segue qui la terminologia suggerita da Gérard Genette in *Palimpsestes* (Paris: Seuil, 1982); paratesti sono il titolo, sottotitolo, prefazioni, postfazioni, avvertenze, note, bande, rivestimenti e ogni tipo di segnale accessorio, autografo o allografo, che procura al testo un 'entourage' o commento (p. 9).

<sup>10</sup> Architetto è quella forma di transtestualità che nomina i tipi di discorso, i generi letterari (Genette, pp. 7, 11).

<sup>11</sup> Metatestualità è, secondo Genette, quel tipo di trascendenza testuale che svolge azione di commento mettendo in relazione un testo con un altro-citato o no.

<sup>12</sup> Per una definizione di ipertesto e ipotesto. v. Genette, pp. 11-17.

<sup>13</sup> Per una discussione esaustiva della pratica della *mise en abîme*, vedi Jacques Dallenbach. *Le récit spéculaire* (Paris: Seuil, 1977); vedi anche Patricia Waugh, *Metafiction* (London: Methuen 1984) e Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative* (London: Methuen, 1984). Il frammento di Alcmane da cui sono tratti i versi dell'epigrafe in realtà presenta la reiterazione "dormono": *are silent* è una (voluta?) mis-lettura poetica. Come si sa questo frammento è uno dei parametri mondiali della poesia notturna e pertanto uno dei più 'ripetuti': è l'ipotesto per eccellenza della poesia sulla notte e il sonno, a partire da Virgilio per arrivare a Goethe, la cui poesia notturna si costruì sul contrasto fra il sonno della natura e l'inquietudine umana.

<sup>14</sup> La foresta è "dark, horrible," il fruscio ha un suono "crashing"; le nubi sono "gray." Ricorrono i termini "desolation," "sickly," "pale lilies," "solitude," "everlasting," "ghastly," "murmur," "sighs," "silence," cui bisogna aggiungere tutte le immagini di immobilità disseminate nel corso del breve racconto e particolarmente (ab)usate nel terz'ultimo paragrafo.

<sup>15</sup> Questi moti convulsi sono peraltro, drammaticamente, prefigurazioni delle infinite morti-resurrezioni dell'essere amato, la giovane moglie Virginia. Vedi la lettera a George Eveleth del 4 gennaio 1848 in *The Letters of Edgar Allan Poe*, II, a cura di J. M. Ostrom (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1948), p. 356.

<sup>16</sup> Jakobson definisce questo tipo di parallelismo antitetico in "Grammatical Parallelism," p. 20.

<sup>17</sup> Si legga, per contrasto al terz'ultimo paragrafo linguisticamente costruito intorno ai semi *stillness* e *silence*, il quart'ultimo, costruito intorno alla parola-geminazione *tumulto*

<sup>18</sup> Ivan Fonagy, *La ripetizione creativa* (Bari: Dedalo, 1982), pp. 22-23.

<sup>19</sup> Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario* (Torino: Einaudi, 1971), pp. 7-19,75. A proposito della ripetizione: "Lo scrittore non sa mai se l'opera è compiuta. Ciò che egli ha terminato in un libro, lo ricomincia e distrugge in un altro" (p. 7).

<sup>20</sup> Che questi viva nel mondo della finzione, dell'universo libresco, è testimoniato dai riferimenti ai libri favolistici di altri tempi cui allude non appena narra con la sua voce. Non solo egli è *agito* dal demone della narrazione, ma ha *nelle orecchie* i mille racconti di ogni tempo.

<sup>21</sup> Vedi Sarah Kofman, "*Le double e(s)t le diable*," in *Quatre Romans Analytiques* (Paris: Galilée, 1973).

<sup>22</sup> A questo punto sorge un'ipotesi interpretativa che ribalta quella precedente: la lince sarebbe la rappresentazione iconica di questa enorme capacità scopica che, vittoriosa, esce allo scoperto e spia a sua volta colui che spiava nella palude: il demone. Lince come doppio del diavolo che, si sa, può assumere aspetti teriomorfi. Lince come iconografia della macroscopica vittoria dell'occhio sull'udito. In questo caso chi mette in scena la paura del silenzio è il demone, il quale proprio perché ha svelato quanto



agita lo scrittore che vive all'ombra della tomba-la paura del silenzio: lo scrittore, anche quando l'indicibile (silenzio) è stato pronunciato, non riesce a riderne poiché sa che la lince (la schiacciante brutalità dell'occhio) imporrà il suo predominio. Il demone narrando del (la vittoria del) silenzio sapeva che il nominarlo non ne implicava la sconfitta-portare alla superficie la paura non significa esorcizzarla per sempre. Secondo questa ulteriore lettura, non a caso il demone si ritira nella tomba e la lince, la funzione scopica della narrazione, pone fine alla "wonderful" fiaba del silenzio semplicemente imponendo la maestà, l'autorità, l'imponenza del proprio sguardo.

<sup>23</sup> In Blanchot questo tipo di parola letteraria è "la parola biblica," "al limite della sparizione," dell'essenzialità: è voce che, rinunciando al campo del visibile, parla all'infinito. Vedi *L'infinito intrattenimento*, pp. 437-41.