



EDGAR ALLAN POE

I RACCONTI
DEL MISTERO



illustrazioni di
Harry Clarke

prefazione di Giorgio Manganelli

classici **BUR** d.e.l.u.x.e
Rizzoli

EDGAR ALLAN POE

I RACCONTI
DEL MISTERO



illustrazioni di
Harry Clarke

prefazione di Giorgio Manganelli

classici BUR d·e·l·u·x·e

Proprietà letteraria riservata
© 2014 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-07743-9

Titolo originale dell'opera:
Tales of the Grotesque and the Arabesque and Other Tales

Traduzione di Maria Gallone.
La traduzione del racconto *Celebrità* è di Debora Rancati.

Prima edizione Classici BUR deluxe novembre 2014

Seguici su:

Twitter: @BUR_Rizzoli

www.bur.eu

Facebook: BUR Rizzoli

I RACCONTI DI POE

Le facoltà mentali definite “analitiche” sono per sé scarsamente suscettibili di analisi: le valutiamo unicamente per via dei loro effetti. Sappiamo, tra l’altro, che esse offrono, a chi le possiede in misura eccezionale (*when inordinately possessed*), una fonte continua di godimento vivissimo. Così come l’uomo forte esulta delle proprie doti fisiche e si appassiona a tutti gli esercizi che chiamino in azione i suoi muscoli, altrettanto l’analista si inorgoglisce di quell’attività morale che *districa*. Egli trae piacere da qualsiasi occupazione, anche la più insignificante, che possa mettere in gioco le sue qualità: gli piacciono gli enigmi, gli indovinelli, i geroglifici, mostrando nelle soluzioni di ognuno di essi un grado di *acumen* che appare sovrannaturale all’uomo di intelligenza comune. E i risultati, prodotti dallo spirito e dall’essenza stessa del metodo, hanno in verità tutto l’aspetto dell’intuizione.»

«Provengo da una schiatta famosa per il vigore della fantasia e l’ardore della passione. Gli uomini mi hanno definito pazzo, ma

non è ancora ben chiaro se la pazzia sia o non sia la più alta forma di intelligenza e se le manifestazioni più meravigliose e più profonde dell'ingegno umano non nascano da una deformazione morbosa del pensiero, da aspetti mentali esaltati a spese dell'intelletto normale. I sognatori diurni conoscono molte cose che sfuggono a chi sogna solo di notte; nelle loro grigie visioni essi colgono guizzi d'eternità e tremano, svegliandosi, nell'accorgersi che sono stati lì lì per ghermire il grande segreto. A tratti e a squarci afferrano parzialmente la saggezza che ha origine nel bene e la conoscenza che affonda le radici nel male; si addentrano, come accade agli esploratori di cui racconta il geografo della Nubia, *aggressi sunt mare tenebrarum, quid in eo esset exploraturi*. Ammettiamo dunque che io sia pazzo; concedo comunque che nella mia esistenza mentale esistono due condizioni distinte: una condizione di lucida ragione che non può essere messa in dubbio e che appartiene al ricordo di avvenimenti formanti la prima parte della mia vita, e una condizione d'ombra e di incertezza che appartiene al presente e alla memoria di ciò che costituisce il secondo grave periodo del mio essere.»

Non posso leggere due passi come quelli ora citati – il primo tratto dai *Delitti della rue Morgue*, il secondo da *Leonora*, senza provare una sorta di disagio, di sottile turbamento, che non tocca l'emotività, ma l'intelligenza, che Poe avrebbe chiamato «filosofica», della dimensione, della prospettiva della letteratura. Non possiamo tornare ai racconti di Poe, non possiamo rileggere questi terribili, insondabili incunaboli della letteratura moderna, senza avvertire la suprema intelligenza, l'esattezza, e insieme l'inafferrabile, evasiva sottigliezza, l'industriosa macchinazione dell'anima, l'artigianale lavorazione dell'incubo, e la visionaria lucidità che governano queste «creazioni», intendendo appunto cose che esistono dove, prima, non esisteva nulla.

Poe aveva esattamente capito quale fosse l'unica vocazione della letteratura, l'unico senso che essa doveva acquistare per poter esistere in un mondo che stava diventando estraneo e ostile. Il lavoro letterario doveva fondarsi sulla mistificazione e la visione. La mistificazione presuppone una «disordinata» chiarezza intellettuale,

una ferma volontà di ingannare il lettore, di adescarlo, di irretirlo, di costringerlo a lasciarsi ingannare come atto di suprema saggezza; e la mistificazione è anche la via regia alla visione, al *mare tenebrarum*, cui non si perviene per ebrezza, ma per fermo e calcolato progetto, giacché solo chi sa dove sono quelle «tenebre» può osare di affrontarne l'itinerario, e sopravvivere. E Poe sapeva anche – è il suo messaggio essenziale, ciò che ce lo rende necessario, irrinunciabile – che senza quelle «tenebre» la letteratura non avrebbe più avuto alcun senso.

Tutta la letteratura, senza eccezione, deve diventare una discesa agli inferi, e quella discesa deve essere insieme lucida e angosciata, nitida come una mappa lungamente studiata e popolata di luci e ombre che il linguaggio deve osare toccare. Nel momento in cui la «cultura» abbandona l'inferno, questo passa in proprietà assoluta alla letteratura, a quel misterioso, istrionico e magico uso delle parole che è il perfetto contrario della «cultura».

Si è detto spesso che Poe era un istrione; naturalmente lo era; egli sapeva che tutti i profeti, i visionari, i deliranti sono degli istrioni, e solo in quanto istrioni, cioè deliberati e lucidi maneggiatori della propria tecnica, possono reggere l'inaudita pressione di una fantasia totale. Nel mondo degli uomini onesti e positivi, il cielo protegga e custodisca gli istrioni, anche i ciarlatani e i falsari. La moneta falsata, che non circola, non compra e non vende, è assoluta, inafferrabile, irrisoria e derisoria.

Poe è stato accusato di «eccesso»; nella prefazione ai *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, parlando dell'accusa di indulgere a una fantasia morbosa, Poe notava: «è come accusare un astronomo di occuparsi troppo di astronomia». Con Poe, l'eccesso, il disconoscimento dei confini, il rovesciamento della realtà diventano un elemento qualificante dell'identità letteraria; e potremmo dire che da allora ad oggi tutto il contendere letterario ha avuto questo tema, se si dia letteratura dove non è effrazione e deliberato disordine. La scelta deliberata del disordine è ciò che oppone il delirio fisiologico al delirio come mezzo di conoscenza intellettuale. Certo che Poe era un ciarlatano: non vi era altro modo per scrivere ciò

che egli voleva e doveva scrivere. La sua figura retorica fondamentale è l'iperbole, perché egli deve essere insieme il guitto nevrotico, e il nevrotico inventore e possessore del mondo.

Si potrà chiedere in che senso il delirio sia conoscenza: semplicemente, presupponendo che la realtà non sia reale, che anzi il concetto stesso di «realtà» altro non sia che una bassa invenzione pedagogica, una minatoria falsificazione moralistica. Poe non fu mai uno scrittore educativo, né per la moralità né per lo stile. I critici contemporanei che in qualche modo erano irretiti, riluttanti, dal suo magistero, lo supplicavano di trattare argomenti più «felici»; dalla prima redazione di *Berenice* egli tolse quattro paragrafi, che culminavano in una accurata e lievemente mostruosa contemplazione del cadavere della «donna dei denti», perché quelle righe avevano causato un profondo disagio nei lettori e negli editori; e ancora oggi, l'editore definitivo di Poe, T.O. Mabbott, si compiace di quella cancellatura. Quei paragrafi erano «di cattivo gusto».

Forse val la pena di toccare brevemente questo problema del «cattivo gusto» di Poe, prosatore sovraccarico e invaghito del terrore e dell'orrore. Sempre nella citata prefazione ai *Tales*, Poe scrive che il terrore appartiene non già a una moda letteraria, ma è reperibile nel fondo dell'anima umana; è una risposta abile, ma un po' troppo onesta. Il terrore di Poe – genitivo sia soggettivo che oggettivo – appartiene a una diversa idea della letteratura, della sua dimensione e collocazione. Il «cattivo gusto» di Poe, la sua insistenza catastrofica è essenziale alla sua eversiva invenzione del mondo. Chi ha mai detto che il delirio, per di più deliberato, sia un esempio di «buon gusto»? Avere visioni e allucinazioni è compatibile con una idea ordinata e pacata di se stessi? In conclusione, la morte è un atto compatibile con la buona educazione?

L'amore dell'eccesso, del macabro, dell'angoscioso non è che un modo estremo, violento, imperdonabile di esorcizzare la realtà; la cosiddetta realtà è il male, il limite, il divieto, la miseria, l'assenza di senso; essa va sfidata con formule di estrema violenza, con gesti di sgomentevole e assurda insolenza, davanti ai quali la realtà, unica allucinazione meramente patologica, si vanifichi. Nei racconti di

Poe non c'è buon gusto perché la realtà non deve entrare; il mondo di Poe è dominato dal vaneggiamento, dalla calcolata imprecisione, e l'andamento della sua prosa non di rado ha l'iterata, ecolalica morbidezza della favola ipnotica, della cantilena. Se nel racconto *I delitti della rue Morgue* egli sperimenta una lucidità assurda, geometrica, perfetta e ironica, in *Berenice*, *Eleonora*, *Ligeia*, *Il crollo della casa degli Usher* con delicata, indifesa vaghezza mette in opera il suo modo musicale, evocativo, ornato e sinistro, in cui raggiunge il meglio il suo «cattivo gusto». La morte è il grande tema ricorrente dei racconti di Poe, ma poiché è una morte «retorica», cioè una figura della letteratura, essa va definita più attentamente. Nella *Discesa nel Maelström* la morte è la sfida e l'allettamento, una sorta di magnificenza orrenda che si propone, mostruosa epifania, a colui che precipita in una regione di cui essa è tradizionale signora; l'uomo che non è morto e si salva esce tuttavia dalla sua estrema esperienza – sarebbe inesatto chiamarla «terribile», quel che conta non è la sua dimensione ma la sua collocazione nella serie delle possibili esperienze – totalmente trasformato, assai più trasformato di un morto, che non fa che concludere con un gesto assolutamente tradizionale una esistenza tradizionale. Egli è diverso dal morto, ed è anche un diverso dal sopravvissuto; l'uomo scampato ha conosciuto la morte, l'ha ammirata come spettacolo furibondo e indifferente, e dunque possiede una conoscenza che nessuno può dividere con lui, e che egli non può comunicare. Questo tema, la morte come «eccesso» sperimentabile, come iperbole che distrugge la frode del reale, torna continuamente nei racconti di Poe; Berenice viene sepolta in uno stato di catalessi che imita, direi abilmente, la morte, ma non è morta; lady Madeline, la sorella di Roderick Usher, viene sepolta apparentemente morta ed esce dalla sua tomba, Morella e Ligeia attraversano la morte, la prima con una sorta di mite astuzia, la seconda con una letale volontà di uccidere la morte; solo Eleonora accetta la morte come atto d'amore, strumento di pacificazione: ma anche Eleonora è un fantasma, anche se un mite fantasma. In un racconto dell'io, *Le esequie premature*, il tema è toccato direttamente, con una sorta di furore, per amore dell'an-

goscia che genera: ma è un racconto furbo, e l'angoscia è irrisa e vanificata nella sua conclusione; come a dire che la morte come conoscenza non è un evento corporale ma di altra natura – oserei dire un evento verbale.

In tutti i racconti citati la condizione verbale è estremamente suggestiva, e lo stile di Poe si rivela nella sua essenza come una tecnica destinata a provocare una visione. Dunque Poe è essenzialmente un incantatore, non un seduttore e neppure un narratore, ma un tecnico dell'irreale – o forse del sacro – che sa quali suoni, come ripetuti, quali ambagi di discorso e quali strutture di proposizione possono svelare la dolcezza lancinante della visione, della morte come esperienza. Dunque, le parole inducono quello stato stuporoso e legato, che consente di assistere all'evento della morte, di percorrerlo, di uscirne modificati: giacché il senso della visione è nella modificazione che induce in colui che la patisce e la esige. Perché questo sia possibile la morte deve essere non già apparente – questa sarebbe la descrizione dal punto di vista della realtà – quanto inclusa in un sistema più che reale, tale che consenta la sua «adoperabilità», la sua evocazione, senza che essa coincida con la scomparsa, e dunque l'assenza d'esperienza; e ciò avviene perché Poe ha scelto un sistema verbale che include la morte al suo interno, come parola che sta «dentro» il suo linguaggio.

Le morti verbali che egli racconta sono sempre morti di donne giovani e belle; non è un particolare né secondario né casuale, giacché in questo noi tocchiamo la coincidenza dell'istrione e del visionario.

Nella *Filosofia della composizione* Poe, dopo aver indicato nel «malinconico» uno dei culmini del poetico, scrive: «...mi chiesi: “Di tutti i temi malinconici, quale è, per comune consenso dell'umanità, il più malinconico?”. Ovviamente, la risposta fu: la morte. “E quando” mi dissi “questo tema sommamente malinconico è sommamente poetico”? ...la risposta era semplice: “Quando si accompagna alla Bellezza: dunque, la morte di una bella donna è il più poetico tema che ci sia al mondo, e non v'è dubbio che le labbra che meglio possono raccontarlo sono quelle del luttuoso innamorato”.»

L'astuto calcolo che consentì a Poe di scrivere il poemetto *Il corvo* dunque presiede anche all'invenzione ed elaborazione di alcuni dei più affascinanti racconti; ma forse a questo punto bisogna essere più Poe di Poe. Non v'è dubbio che tutti i racconti citati corrispondano esattamente alla descrizione che abbiamo letto nella *Filosofia della composizione*; e dunque abbiamo il diritto di dichiarare che l'autore di *Berenice* e del *Crollo della casa degli Usher* era, mentre macchinava e scriveva quei capolavori, un istrione. Esattamente. Ma in quel modo, agendo da istrione, egli entrava in contatto con un mondo verbale, veniva toccato da parole; e dunque non era solo l'istrione che catturava il lettore, ma anche l'istrione di se stesso. È mia convinzione che, in un modo o in un altro, egli era del tutto consapevole di questa duplicità del compito dell'istrione; è essenziale che così fosse, giacché l'istrionismo serviva non soltanto a «ingannare» – e illuminare – il lettore, ma a proteggere l'autore impegnato in un'esperienza verbale estrema; l'istrionismo funzionava come la retorica – e tutta la retorica è istrionismo – il cui compito indispensabile è di custodire colui che tenta la discesa agli inferi, il discorso con l'ombra, la schizofrenia della letteratura. I riti non servono solo ad affabulare i fedeli, se ce ne sono, né a evocare i demoni, ma anche a tener fermo il celebrante entro il fragile e potente disegno che deve salvarlo durante il dialogo terribile – ma, dopo, non è detto né necessario che continui a salvarlo.

Istrione di se stesso, Poe riesce a penetrare nell'angoscioso e luminoso regno in cui orrore e bellezza reggono e leggono il mondo – un mondo tutto fuorché mondano. Non tutti gli istrioni hanno visioni, ma guai al non istrione che tenti la visione. Poe può discendere nel suo perenne Maelström, e nel suo fondo, lungo le sue levigate pareti vorticose, sperimentare ciò che non si può sperimentare. Egli è, sempre, l'uomo incanutito in una notte di terrore, che sa di non poter raccontare ciò che ha sperimentato, ma solo mettere in opera quello che ha imparato, eseguire l'incantamento perché altri sia indotto a quell'esperienza, altri penetri nel luogo in cui le parole agiscono nel modo che egli ha scoperto.

Dunque, la morte verbale è in primo luogo compito di giovani