

L'Asino d'oro



*e bello dopo
il morire vivere
anchora...*

LOESCHER EDITORE
TORINO

Il non finito II: un confronto italo-tedesco

Premessa: *Non finito e frammento, punti di vista tedeschi e italiani*
Remo Ceserani, *Incompiutezza, senso dell'infinito e frammentarietà:
considerazioni preliminari*

Peter Horst Neumann, *I «Flegeljahre» di Jean Paul: il frammento necessario*

Conrad Wiedemann, *Totalità classica e nazione frammentaria*

Enrico De Angelis, *Quanto incompiuto è il «Woyzeck» di Büchner?*

Pino Fasano, *Il sorriso delle Grazie*

Giovanna Gronda, *Il non finito in Vittorini: un eccesso di progettualità?*

Jürg Stenzl, *Frammento come opera musicale*

Materiali e discussioni

Alberto Pezzotta, *Aspetti e problemi della suspense nella narrazione*

Paolo Zanotti, *Basile e i luoghi delle fiabe*

Michele Stanco, *Teorie estetiche 'narrate': «The oval portrait» di E. A. Poe*

Lecture, lettori

La rivista, *È possibile fare storia della cultura contemporanea?*
(segue dai numeri precedenti)

Romano Luperini, *Appunti per una risposta a Ceserani*

Giulio Ferroni, *Qualche spunto per una storiografia «militante»*

*I manoscritti da pubblicare, bozze di stampa e libri di recensione devono essere inviati
all' Editore Loescher, via Vittorio Amedeo II, n. 18 - 10121 Torino*

Prezzo di abbonamento annuale 1992 (2 fascicoli): L. 40.000
Esteri L. 53.000 - Versamenti sul c.c. Postale n. 12937108 o con assegno, indirizzati alla Casa Editrice

Subscription price (1992). Foreign countries: L. 53.000
Payment by Postal giro account n. 12937108 or by cheque

Registrato al N. 4019 del Registro Periodici del Tribunale di Torino
Stampato con i tipi della Tipografia Gravinese in Torino

L'Asino d'oro

Rivista semestrale diretta da Franco Brioschi, Remo Ceserani, Lidia De Federicis, Costanzo Di Girolamo,
Giulio Ferroni, Franco Marengo e Giuseppe Sertoli. Segreteria di redazione: Carla Pomarè
(Direttore responsabile: Remo Ceserani)

Sommario del n. 5

Anno III

Maggio 1992

Il non finito II: un confronto italo-tedesco

| | |
|---|----|
| <i>Premessa: Non finito e frammento, punti di vista tedeschi e italiani</i> | 3 |
| Remo Ceserani, <i>Incompiutezza, senso dell'infinito e frammentarietà: considerazioni preliminari</i> | 6 |
| Peter Horst Neumann, <i>I «Flegeljahre» di Jean Paul: il frammento necessario</i> | 17 |
| Conrad Wiedemann, <i>Totalità classica e nazione frammentaria</i> | 25 |
| Enrico De Angelis, <i>Quanto incompiuto è il «Woyzeck» di Büchner?</i> | 40 |
| Pino Fasano, <i>Il sorriso delle Grazie</i> | 54 |
| Giovanna Gronda, <i>Il non finito in Vittorini: un eccesso di progettualità?</i> | 76 |
| Jürg Stenzl, <i>Frammento come opera musicale</i> | 90 |

Materiali e discussioni

| | |
|---|-----|
| Alberto Pezzotta, <i>Aspetti e problemi della suspense nella narrazione</i> | 114 |
| Paolo Zanotti, <i>Basile e i luoghi delle fiabe</i> | 127 |
| Michele Stanco, <i>Teorie estetiche 'narrate': «The oval portrait» di E. A. Poe</i> | 147 |

Letture, lettori

| | |
|---|-----|
| Segue dai numeri precedenti la discussione su <i>È possibile fare storia della cultura contemporanea?</i> | |
| Romano Luperini, <i>Appunti per una risposta a Ceserani</i> | 160 |
| Giulio Ferroni, <i>Qualche spunto per una storiografia «militante»</i> | 166 |

| | |
|-------------------|-----|
| Gli autori | 172 |
|-------------------|-----|

| | |
|-----------------------|-----|
| Libri ricevuti | 174 |
|-----------------------|-----|

Premessa: Non finito e frammento, punti di vista tedeschi e italiani

Su iniziativa di un gruppo di studiosi italiani e tedeschi, fra il 17 e il 20 marzo 1992, a Villa Vigoni di Menaggio, sul lago di Como, si è tenuto un seminario internazionale e interdisciplinare sul tema «Il non finito in letteratura». I partecipanti erano stati invitati a discutere alcuni problemi e ipotesi di ricerca che erano stati indicati in documenti preparatori, riallacciandosi anche alle discussioni sulla base di alcuni dei risultati ottenuti in un precedente seminario, tenuto a Santa Margherita nel 1990, dal quale era scaturito il fascicolo tematico, dedicato appunto al non finito, accolto nel numero 4 dell'*Asino d'oro*.

Al centro della discussione di Villa Vigoni venivano proposti i problemi della specificità e delle caratteristiche tematiche e formali dell'incompiutezza nelle opere poetiche o narrative della tradizione classica e moderna, italiana ed europea, ma soprattutto, in un confronto ravvicinato, quelle italiana e tedesca.

L'incompiutezza nei documenti preparatori veniva intesa «sia come fatto estrinseco, dipendente da circostanze biografiche, editoriali, tipografiche, della trasmissione e ricezione dei testi, sia e soprattutto come caratteristica intrinseca, tratto interno e necessario di alcune opere (nella loro concezione e nella loro struttura) e di alcuni particolari momenti della produzione letteraria e del gusto».

Tenendo conto della storia del concetto e del termine di incompiutezza, messo in circolazione, come è noto, soprattutto dagli storici dell'arte (a proposito dell'opera di artisti come Michelangelo e Medardo Rosso), i promotori del seminario avevano proposto una prima definizione approssimata dell'opera non finita come «un'opera la cui struttura avrebbe previsto, sulla base della poetica dell'autore e dell'epoca in cui era stata concepita e composta, un completamento, e che tuttavia tale completamento non ha avuto». Questa definizione sembrava escludere il frammentismo come tale. Ai promotori del seminario sembrava che, in riferimento a opere di questo tipo, fosse sia utile che necessario tentare di mettere a punto una teoria del non finito: una teoria che a tuttoggi risulta essere assente nei nostri studi, mentre ci sono sicuramente teorie del frammento e del frammentismo.

I promotori del seminario avevano inoltre proposto, nei documenti preparatori, di indirizzare l'attenzione dei partecipanti verso quelle opere non finite che, oltre ad avere la caratteristica strutturale ricordata, «si fossero presentate come tali e come tali

fossero state sentite dai loro fruitori; opere, quindi, in cui il carattere di non finito aveva costituito un problema nell'interpretazione critica; opere, ancora, nella struttura delle quali il lettore ingenuo potrebbe sentirsi attratto a pronunciarsi sui vuoti, magari a colmarli: uno dei compiti dei critici, in quanto teorici, in questo caso consisterebbe proprio nel mettere in guardia il lettore ingenuo sulle ragioni che lo consigliano a riempire tali vuoti oppure no».

Lo scopo generale del seminario era quindi quello di tentare di definire alcune grandi tipologie del non finito e di analizzare alcuni casi di particolare interesse e rilevanza fra i testi delle varie tradizioni e soprattutto in quelle tedesca e italiana.

• Al seminario, che si è svolto nell'incantevole scenario della Villa Vigoni, hanno partecipato da parte tedesca Achim Auernhammer, Bettina Klein, Helmut Koopmann, Jürgen Lehmann, Peter Horst Neumann, Jürg Stenzl e Conrad Wiedemann, da parte italiana Remo Ceserani, Enrico De Angelis, Pino Fasano e Giovanna Gronda. Nel corso dei lavori è emersa rapidamente una differenza feconda di atteggiamenti e concezioni teorico-critiche tra partecipanti tedeschi e partecipanti italiani. I primi hanno immediatamente identificato non compiuto con frammento (ma non con il frammentismo). Collegandosi con una tradizione che dai romantici in poi ha dato una valutazione positiva dell'incompiuto e del frammentario, essi hanno potuto potenziarne il concetto applicandolo non solo a opere non finite secondo il generale modo di intendere (come ha fatto Auernhammer con l'*Andreas* di Hofmannsthal), e non solo fino a risolvere grazie — anche — a esso il problema della finitezza o non finitezza di una specifica opera (come ha fatto Neumann con i *Flegeljahre* di Jean Paul), ma anche introducendo l'idea del frammento fin dentro opere generalmente ritenute compiute e quindi frammentandole in base ad accezioni diverse del termine (Koopmann, Lehmann) o addirittura mettendone in discussione l'amore stesso per il frammentario (Stenzl). Nella discussione dei concetti e nell'analisi dei testi presi ad esempio sono stati utilizzati approcci critici diversi come quelli di Bachtin (Lehmann) o Adorno (Stenzl).

I partecipanti italiani (e in particolar modo gli italianisti) avevano invece da pensare per la prima volta positivamente il concetto di incompiuto e frammentario (dopo aver messo da parte, naturalmente, il gusto novecentesco, un po' impressionistico e un po' espressionistico, del frammentismo, e la problematica tutta particolare della critica d'arte e della prosa frammentista). Era arduo per essi richiamarsi a una tradizione, poiché nella tradizione italiana l'opera frammentaria tende ad apparire al massimo come un incidente di percorso, un infortunio sul lavoro e comunque come fenomeno da valutare negativamente. Per questo, tutto sommato, si può dire che il seminario, che è stato caratterizzato da discussioni decisamente ampie e feconde, sia stato più importante per gli italiani che per i tedeschi (il che vien detto senza pregiudizio del valore delle relazioni presentate da entrambe le parti).

Remo Ceserani ha saggiato, in apertura, una tipologia del non finito. Al centro della relazione ha posto a contrasto un libro di Kermode (1967) e un articolo di Roy Pascal (1990), l'uno impegnato a definire il senso della fine, l'altro a spostare fortemente l'equilibrio del racconto dalla conclusione allo svolgimento. Peter Horst

Neumann ha trattato dei *Flegeljahre* di Jean Paul, definendoli un « frammento necessario » e presentando perciò la forma del frammento come la soluzione ottimale dei problemi estetici e tecnici posti dal romanzo; con ciò superando un'annosa controversia sulla completezza o incompletezza di quell'opera. Achim Auernhammer ha affrontato l'*Andreas* di Hofmannsthal. Dopo un'iniziale disamina dei problemi filologici ha definito « forma aperta » il manoscritto di Hofmannstahl, sostenendo che quella forma « più che segno dell'incompiuto è espressione di una specifica forma di narrazione », e che è stata la peculiarità estetica e poetica dell'*Andreas* che l'ha predestinato a essere un frammento. Helmut Koopman, procedendo a un'analisi del *Doktor Faustus* di Thomas Mann, ha attribuito a Mann una rinuncia consapevole al programma dell'opera a tutto tondo e ha dimostrato che nel *Doktor Faustus* sia il narratore che il lettore attingono in modo parziale ai fatti e agli svolgimenti della vita del protagonista Leverkühn; devono procedere per intuizioni, ipotesi, approcci: la testimonianza stessa del narratore risulta parziale e insufficiente; il frammento può essere un intero, l'intero può esistere solo frammentariamente. Da questi paradossi deriva il centro vitale estetico del romanzo. Jürg Stenzl (che è stato anche una presenza molto vivace nella discussione) si è occupato di opere musicali, in particolare di autori della contemporaneità come Dallapiccola. Conrad Wiedemann, con un'ardita sintesi culturale, ha affrontato il concetto di nazione nell'epoca classico-romantica della storia tedesca, opponendo la concezione di frammento a quella di totalità classica. De Angelis ha esaminato il *Woyzeck* nella sua ultima stesura; ha sostenuto inoltre che in questo testo non si danno risposte a domande formulate in opere precedenti; quelle domande semmai tornano con fortissime variazioni di segno, fin quasi alla palinodia. Jürgen Lehmann, rifacendosi a Bachtin e alla sua concezione della voce come materializzazione del segno, essenziale alla sua realizzazione, ha sostenuto che nella *Blechtrommel* di Grass l'azione distruttrice del protagonista è una metafora della frammentazione, che rivela gli impulsi nascosti, le proibizioni e i tabù della piccola borghesia.

Il riutilizzo in positivo del concetto di non compiuto da parte italiana l'ha reso forse più drammatico: invece di presentare il frammento come contenitore della totalità, lo si è trasformato in una sfida sui problemi sollevati da parte delle opere compiute. Pino Fasano ha preso in esame *Le Grazie* del Foscolo; Giovanna Gronda si è occupata del non finito di Vittorini.

Bettina Klein, infine, ha affrontato la letteratura greco-latina, dalla quale è derivato alla tradizione il modello prestigioso e costringente dell'opera a tutto tondo. Tracce dell'elaborazione di un concetto positivo di non finito si trovano nell'opera di Plinio il Vecchio.

Michele Stanco

Teorie estetiche 'narrate': «The oval portrait» di E. A. Poe*

... li pittori divengono malencolici, perché, volendo loro imitare, bisogna che ritenghino li fantasmati fissi nell'intelletto, acciò dipoi li esprimeno in quel modo che prima li avean visti in presenza: e questo non solo una volta, ma continuamente, essendo questo il loro essercizio; per il che talmente tengono la mente astratta e separata dalla materia, che conseguentemente ne vien la malencolia...

Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura* (1585)

... Lui, il pittore, [...] era un uomo appassionato e strano, d'animo trasognato, che si perdeva in fantasticherie; tanto che non sapeva vedere come la luce che cadeva così lugubre dentro quella torre solitaria consumava la salute e le forze spirituali della sua sposa, che tutti vedevano languire, tranne lui.

... il pittore era tutto preso dalla foga del lavoro, e non distoglieva che di rado gli occhi dalla tela, anche per osservare il viso della sua donna. E non vedeva come i colori che riversava sulla tela venivano tolti dalle gote di colei che gli sedeva dinanzi.

E. A. Poe, *The oval portrait* (1842)

Dovessi definire molto brevemente il termine 'Arte', direi ch'essa è «la riproduzione di ciò che i Sensi percepiscono in Natura attraverso il velo dell'anima». La mera imitazione, per quanto accurata, di ciò che è in Natura, non conferisce a nessuno il sacro nome di 'artista'. [...] Possiamo, ogni volta, raddoppiare la vera bellezza d'un paesaggio reale semplicemente socchiudendo gli occhi. I nudi Sensi talvolta vedono troppo poco — eppure, anche in tali casi, vedono troppo.

E. A. Poe, *Marginalia* (1849)

* L'edizione critica delle opere di Poe alla quale si fa riferimento è: *The complete works*, a c. di J. A. Harrison, con note di R. A. Stewart, 17 voll., Cromwell, New York 1902 (2. ed., con introd. di F. Stovall, 1979). *The oval portrait* è nel IV tomo, pp. 245-9, commento pp. 316-9; *The philosophy of furniture*, vol. XIV, pp. 101-9; *The poetic principle*, vol. XIV, pp. 266-92; *Marginalia*, vol. XVI, pp. 1-178. Le traduzioni italiane riprodotte nel testo e in nota sono tratte da: *Edgar Allan Poe. Opere scelte*, a c. di G. Manganelli, Mondadori, Milano 1971 («I Meridiani»); la tr. di *The oval portrait* è di Elio Vittorini: data la brevità del testo del *Portrait* sono stati omessi nelle citazioni tratte dal racconto i relativi rinvii-pagina, che sono invece forniti per le altre opere. Accanto al riferimento alla tr. it. si dà, tra parentesi quadra, il riferimento all'ed. ingl. La traduzione di opere di Poe non comprese nella succitata ed. it. (*The philosophy of furniture* e i *Marginalia*) è mia: per tali opere, pertanto, i rinvii-pagina vanno riferiti unicamente all'ed. ingl. Le traduzioni di versi e passi di altri autori, salva diversa indicazione, sono mie.

I tre passi citati in esergo condividono, lo si sarà notato, affinità 'sostanziali'¹. Col metterli a confronto, si vuole anche fornire una prima traccia del percorso argomentativo che si seguirà in questo lavoro. Partendo da *The oval portrait*, si tenterà di mettere in luce le corrispondenze intertestuali tra le tesi estetiche svolte — in forma ovviamente narrativa — nel racconto stesso e — in forma più propriamente teorica — nei saggi di Poe. Si tenterà, anche, di ricondurre le tesi poesche sull'arte a matrici rinascimentali, se non più antiche. Occorre sin d'ora avvertire che una ricostruzione sistematica del pensiero estetico poesco appare quanto mai problematica, poiché l'autore propone, in saggi diversi, concezioni estetiche assai discordanti tra loro. Per limitare l'esemplificazione a due saggi (che sono, tra l'altro, anche i più giustamente famosi), si osserverà come, mentre nella *Philosophy of composition* (1846) l'enfasi è tutta sulle geometrie *testuali* e sulla tecnica compositiva, nel *Poetic principle* (1849; pubbl. 1850, postumo), al contrario, viene rivendicato il ruolo del *soggetto*, della fantasia e del Gusto nell'invenzione artistica e il Sentimento Poetico è concordemente definito come «piacevole elevazione, o eccitazione, dell'anima»². Altrove, l'autore propone teorie estetiche sull'«automaticità» della scrittura che — col senno del poi — potremmo definire 'protodadaiste' e 'protosurrealiste'³. Difficile conciliare il Poe che mette in luce il carattere «matematico» della (propria) produzione poetica (*The philosophy of composition*⁴) con il Poe che nega recisamente qualsiasi ruolo all'Intelletto nella creazione estetica, esaltandone per converso il momento fantastico-intuitivo (*The poetic principle*⁵). Ancor più difficile conciliare il Poe 'matematizzante' e teorizzatore di quella che nel gergo semiologico contemporaneo definiremmo ipersegnicità delle forme dell'espressione poetica (*The philosophy of composition; The rationale of verse*, 1843-48; e varie note «marginali»⁶) con il Poe che abbiamo definito 'protodadaista'. Non a caso, Croce nel commentare tre saggi poeschi sulla poesia, mostra di prediligere senz'altro il *Poetic principle*, nel quale soprattutto ritrova considerevoli affinità

1. Uso il termine nel senso hjelmsleviano.

2. *The poetic principle*, p. 1270 [275].

3. Ciò accade, per esempio, in una nota «marginale»: «C'è [...] una classe di fantasie, di delicatezza squisita, che non sono pensieri, e alle quali, sinora mi è stato del tutto impossibile adattare un linguaggio. Uso il termine *fantasie* in maniera impropria, solo perché devo usare una qualche termine, tuttavia il contenuto che comunemente attribuiamo all'espressione 'fantasie' non è neppure remotamente applicabile alle ombre delle ombre alle quali mi riferisco. [...] Ora, la mia fiducia nel *potere delle parole* è così totale, che [...] non dispero di riuscire a riprodurre verbalmente almeno una vaga reminiscenza del loro carattere» (cfr. il testo completo nei *Marginalia*, pp. 87-90).

4. Nel commentare le modalità compositive di *The raven*, Poe sostiene che nessuna parte della poesia «fu dovuta al caso o all'intuizione» e che «l'opera procedette, passo passo, al suo compimento con la precisione e la rigida conseguenza di un problema matematico» (*The philosophy of composition*, p. 1309 [XIV, p. 195]).

5. Cfr. *The poetic principle*, pp. 1268-69 [272-73]. Nello stesso saggio, Poe parla in termini quasi mistico-religiosi della «estatica prescienza» e del titolo divino dei poeti (p. 1269 [273], e *passim*).

6. All'interno di tali saggi e note, Poe si muove con estrema disinvoltura e sicurezza tra questioni propriamente narratologiche (*dénouement*, 'ordine' temporale del racconto, ecc.) e questioni ritmico-prosodico-stanzaiche, mettendo chiaramente in luce quella che oggi definiremmo 'ipsegnicità' dell'idiolletto estetico.

con le proprie teorie estetiche, palesando invece alcune riserve nei confronti della *Philosophy of composition* e del *Rationale of verse*⁷. L'incongruità delle posizioni estetiche poesche, è bene rilevarlo, emerge solo se si confrontano tra loro vari saggi, ciascuno dei quali, però, esibisce una perfetta coerenza interna. Ciò potrebbe indurre a un tentativo di ricostruire l'evoluzione cronologica del pensiero estetico di Poe, a partire dai saggi giovanili, sino ad arrivare a quelli composti negli ultimi anni di vita. Un tentativo di operare in tale direzione non pare, però, foriero di grosse acquisizioni critiche, dal momento che sembra difficile — a meno di operare volute forzature 'sistematizzanti' — ricostruire una linea di sviluppo coerente ed unitaria. Inutile, dunque, imporre un 'ordine' *a posteriori* all'estetica poesca; meglio vale considerarne quegli aspetti 'protoidealistici' che, come s'è visto, trovano compiuta espressione nel *Poetic principle*.

The poetic principle, infatti, è anche, tra i saggi di Poe, quello che presenta maggiori affinità in sede di teorizzazione estetica col racconto scelto a campione e punto di partenza per l'indagine. Ad esso vanno aggiunte, per le loro affinità 'sostanziali' col *Portrait*, alcune tra le note «marginali» (come quella parzialmente riprodotta nel terzo esergo⁸). Naturalmente, in un breve saggio come questo, ci si limiterà semplicemente a proporre rapidi squarci di un panorama ben altrimenti ampio⁹.

7. Croce esamina tre saggi di Poe raccolti e tradotti da E. Chinol (*E. A. Poe: Tre saggi sulla poesia*, Le tre Venezie, Padova 1946; i saggi sono ora anche nella succitata ed. it. di Manganelli: per l'intr. di Chinol cfr. l'ed. or., pp. 9-20): «Quando io pubblicai la mia estetica, ci fu più di uno scrittore inglese e americano che ricordò gli affini pensieri del Poe [...], e io ne fui lieto perché quel ravvicinamento parlava alla mia mente e al mio cuore.

Dei tre saggi sulla poesia importante veramente è solo il primo, *Il principio poetico*, al quale unicamente mi sono riferito; laddove il secondo, *La filosofia della composizione*, in cui si espone il processo onde riflettendo e ricercando si costruirebbe, parte per parte, una poesia, non va esente, a mio parere, da una certa illusione psicologica. In effetto, la riflessione può precedere e può seguire il ritrovamento delle singole forme; ma queste forme sono create unicamente dalla virtù poetica, ossia dall'atto intuitivo-espressivo, al quale, come genio e come gusto, qui spetta la prima e l'ultima parola. Il terzo saggio, *L'analisi del verso* [...] è di natura non estetica ma pratica e prosodica, riguardando il modo di scandire i versi e si vale perciò di concetti empirici come quelli di quantità, accento, sillabe toniche, sillabe atoniche, e simili: concetti tanto estranei alla poesia che, com'è noto, un verso può essere metricamente del tutto impeccabile ma altrettanto brutto» (B. Croce, «Intorno ai saggi del Poe sulla poesia» [1947], in *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Laterza, Bari 1966, p. 202: il saggio è alle pp. 197-203).

8. Cfr. p. 164.

9. In particolare, si eviterà di appesantire la trattazione con troppo numerosi rinvii alla bibliografia critica relativa ai saggi poeschi di estetica: rinvii che, data la ponderosità della mole cartacea ammassatasi nel corso degli oltre centoquarant'anni che ci separano dalla morte dell'autore, non potrebbero in nessun modo essere esaustivi. Ci si limiterà semplicemente a segnalare, oltre ai già ricordati contributi di Chinol e di Croce: M. Alterton, *Origins of Poe's critical theory* [1925], Russell & Russell, New York 1965 (ove sono debitamente messe in luce le assidue frequentazioni platoniche, aristoteliche e dei filosofi cristiani da parte di Poe); L. Anceschi, «E. A. Poe e la fondazione della nozione di poesia pura», in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* [1936], Vallecchi, Firenze 1959, pp. 98-122; M. Petrucciani, «I postulati di poetica pura del Poe», in *La poetica pura dell'ermetismo in Italia*, Loescher, Torino 1959, pp. 23-36; E. R. Marks, «Poe as a literary theorist: a reappraisal», *AL* 33 (1961): 296-306; E. Winfield Park, *E. A. Poe as a literary critic*, Athens (Georgia) 1964; l'introduzione di M. Cucchi alla ed. it. da lui curata dei *Marginalia*, tr. di F. Bernobini, il Melograno, Roma 1981, pp. 5-10.

Dal momento che il nucleo centrale intorno al quale ci si muoverà è costituito dalle teorie estetiche 'narrate' nel *Portrait*, sarà anche bene cominciare col metterne in luce l'articolazione, appunto narrativa, nel racconto in questione. *The oval portrait* si compone di due parti ben distinte (sul piano della voce, del tempo, e del tema), pur se complementari. La storia è narrata da un narratore omodiegetico (precisamente, autodiegetico), il quale racconta l'ingresso, insieme con il suo valletto, in un castello abbandonato. Gli interni del castello catturano, con la ricchezza e l'eccellenza delle decorazioni, l'interesse del narratore. Un dipinto, in particolare (appeso nella stanza della «torre fuori mano» in cui egli decide di sistemarsi per la notte, e scoperto in maniera quasi accidentale), lo colpisce profondamente: si tratta del ritratto (ovale) di una giovinetta «nel fiorire della sua femminilità». L'incanto emanato dal ritratto, come il narratore successivamente chiarisce, dipende dalla «perfetta espressione di vita fermata su quel volto» [«absolute *life-likeness* of expression»]. A questo punto, il narratore legge in un volumetto che aveva precedentemente trovato sul guanciale la storia della composizione del ritratto. «Era una fanciulla di rara bellezza...» sono le parole con le quali nel libriccino comincia la narrazione della storia del ritratto — e si tratta anche delle parole che danno inizio alla seconda parte del racconto. A partire da questo momento, la narrazione autodiegetica cede il posto alla narrazione eterodiegetica, e si apre una lunga analessi narrativa, esterna al racconto primo. Il ritratto — si spiega nel volumetto — è quello di una giovinetta che andò in isposa ad un pittore. Fu appunto il pittore a effigiarla nel ritratto ammirato dal narratore. La produzione del ritratto, effettuata in una torretta isolata¹⁰, e protrattasi per un periodo di tempo piuttosto lungo («settimane e settimane»), si accompagna al graduale spegnersi della giovine sposa del pittore. Il completamento del ritratto coincide, infine, con la morte di lei¹¹.

Il racconto, dunque, iniziato con le parole di un narratore primo che narra il casuale rinvenimento di un dipinto e le emozioni estetiche che esso suscita in lui, si chiude senza alcun 'ritorno' al narratore stesso. Come s'è visto, dalla *descrizione*

10. La stessa nella quale si trova il narratore autodiegetico? Il testo lo suggerisce, senza tuttavia esplicitarlo in maniera inequivocabile.

11. Come si vede, il finale del racconto suggerisce la possibilità soprannaturale di un trapasso di vitalità dalla fanciulla al dipinto (in tal modo 'spiegando' anche, retrospettivamente, l'«espressione di vita» del ritratto constatata dal narratore nella prima parte), senza tuttavia imporla. L'ambiguità tra spiegazione soprannaturale (trapasso di vitalità dalla fanciulla al dipinto) e spiegazione razionale (la morte della fanciulla non è strettamente dipendente dal completamento del dipinto) deriva, principalmente, da due motivi che si possono così schematicamente riassumere: 1) l'inattendibilità del narratore (il quale, nonostante le sue insistenze sulla sua lucidità mentale, si trova — come egli stesso narra — in uno stato di «delirio incipiente», per cui l'«espressione di vita» del dipinto potrebbe esser stata iperbolicamente accentuata dalle sue «condizioni penose di ferito») (prima parte); 2) il carattere possibile, ma non necessario, della relazione causa-effetto tra il completamento del dipinto e la morte della giovine sposa del pittore (seconda parte). Dunque, sia la prima che la seconda parte — e questo è un ulteriore tratto che le unisce — evocano il soprannaturale senza, perciò stesso, imporlo al lettore.

del dipinto¹², fornita tramite la prospettiva e la voce del narratore autodiegetico, si passa, nella seconda parte del racconto, alla *narrazione* della storia del dipinto, effettuata attraverso la prospettiva e la voce (ossia, tramite quelle che il narratore autodiegetico definisce «bizzarre e oscure parole») del narratore eterodiegetico e onnisciente, autore del volumetto. Alla *pausa descrittiva* corrispondente alla *fruizione del ritratto* da parte del narratore autodiegetico fa quindi riscontro la notevole *rapidità diegetica* della parte del racconto che narra la storia della *produzione del ritratto*. L'«ampiezza» dell'analessi con la quale si apre la seconda parte del racconto è, lo si è detto, di parecchie settimane; la «portata» resta, invece, indeterminata: non è infatti possibile ricostruire dal testo, se non in maniera alquanto approssimativa, la distanza temporale che separa la produzione del ritratto dalla sua fruizione estetica da parte del narratore¹³.

Alle differenze di *articolazione narrativa* tra prima e seconda parte del racconto si accompagna, pertanto, un'opposizione — ma, anche, una complementarità — *tematica*: tra *ricezione* e *produzione* dell'opera d'arte, rispettivamente rappresentate nella prima e nella seconda parte del racconto. Prima e seconda parte — come si vedrà — si completano poi vicendevolmente col proporre, nell'insieme del racconto, una teoria del *testo* artistico. Teoria esposta attraverso l'uso (il ri-uso) del modulo retorico classico del *discorso efrastico*, nel quale la *descrizione* di un dipinto forniva (spesso) lo spunto alla successiva *narrazione* delle vicende dei personaggi effigiati¹⁴.

12. «Il ritratto [...] raffigurava una giovinetta. Si trattava semplicemente della testa col busto, ed era lavorato alla maniera vignettistica nello stile prediletto da Sully. Le braccia, il seno, e persino la radiosa capigliatura sfumavano, fusi insieme, nell'ombra vaga ma intensa che serviva di fondo».

13. Come s'è visto, a partire dalla seconda parte, la narrazione autodiegetica cede il posto alla narrazione eterodiegetica: alla voce del narratore si sostituisce quella — onnisciente — dell'autore del volumetto. È comunque evidente che la voce dell'autore del volumetto ci risulta accessibile solo in quanto inglobata nella voce del narratore autodiegetico: ovvero, in quanto contenuto della sua lettura. Per lo stesso motivo, dal punto di vista del racconto primo non c'è, propriamente, analessi, dal momento che: 1) la lettura del volumetto da parte del narratore costituisce un evento della storia del racconto primo; 2) tale evento segue cronologicamente gli altri avvenimenti precedentemente narrati (ingresso nel castello, scoperta e fruizione estetica del dipinto, ecc.). In altri termini, il tempo della narrazione prima, autodiegetica, è progressivo sino alla fine del racconto (poiché, come s'è visto, la narrazione eterodiegetica è un contenuto della narrazione autodiegetica che si estende per tutto il racconto), così come è progressivo il tempo della storia del racconto primo (s'è detto che la lettura del volumetto è un evento della storia del racconto primo). La regressione temporale è, così, determinata dallo stesso inglobamento di un racconto secondo, la cui storia è antecedente a quella del racconto primo (regressione), ma la cui conoscenza da parte del narratore e la cui narrazione da parte dello stesso costituiscono elementi (progressivi), rispettivamente della storia e della narrazione del racconto primo. Se mai, c'è da rilevare come la II parte del racconto si snodi con rapidità o con lentezza temporale, a seconda che si consideri il racconto primo, oppure il racconto secondo: difatti, ciò che nella prospettiva del racconto primo è «scena», è «sommario» nella prospettiva del racconto secondo. Per quanto riguarda, infine, la terza categoria genettiana (oltre al «tempo» e alla «voce»), il «modo», anche nella seconda parte gli avvenimenti sono osservati dall'interno: non più dal narratore autodiegetico (com'è ovvio), bensì — come s'è detto — da un narratore onnisciente. (Inutile porsi il problema della plausibilità logica della presenza di un 'testimone' — onnisciente — come narratore e spettatore di fatti che, in base al contenuto stesso della storia narrata nel volumetto, non ebbero alcun testimone: il pittore, infatti, come racconta l'autore del volumetto, decise, ad un certo momento, di non ammettere più nessuno nella torretta).

14. Poe riprende, dunque, moduli retorici propri, in particolare, del romanzo greco (sul motivo dell'*ekphrasis* nel romanzo greco, cfr. il recente M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 83-90),

La prima parte del racconto, con la descrizione degli interni del castello, contiene anche un'esposizione della « philosophy of furniture » dell'autore, e del suo ideale estetico dell'arredamento¹⁵. I modi di fruizione estetica del narratore trovano poi precise corrispondenze nelle tesi poesche enunciate a più riprese in vari saggi di teoria e critica d'arte, ivi incluso, per l'appunto, *The philosophy of furniture*. Il fatto stesso che il narratore del *Portrait* sia ferito, che si trovi in uno stato di « delirio incipiente » e di semiconsciente torpore¹⁶ quando osserva il ritratto, va verosimilmente letto come esposizione narrativa di una teoria dei modi 'ideali' di ricezione estetica, così come una simile spiegazione è possibile attribuire ad altri elementi diegetici della prima parte del racconto, quali, ad esempio, l'isolamento e la seclusione del narratore dal mondo esterno. È utile rilevare, per il momento, il parallelismo intratestuale di tali contenuti diegetici della prima parte del racconto con altri contenuti della seconda parte, nella quale il pittore opera una rimozione del mondo esterno analoga a quella operata dal narratore nella prima parte. Così, la « torre solitaria » ove il pittore compone il dipinto è, plausibilmente, la stessa « torre fuori mano » in cui il narratore lo rinviene (corsivi miei); se il narratore contempla il dipinto in perfetta solitudine, il pittore analogamente ha bisogno di un totale isolamento per creare¹⁷, e così via. Sia nella prima che nella seconda parte, dunque, una serie di isotopie narrative mette in luce la condizione di isolamento

e tuttavia già presenti nell'*epos* omerico. Fusillo giustamente osserva (a proposito di Achille Tazio) come il motivo ecfastico costituisca una « critica d'arte embrionale », e come esso assuma un senso pregnante se lo si collega alla « teoria dell'eros che ha per tramite lo sguardo » (p. 89). Osservazioni, queste, che ci sono preziose anche alla luce del particolare sviluppo narrativo che Poe dà al motivo ecfastico.

In generale, si potrebbe osservare che il modello ecfastico trova le sue ragioni nella stessa virtualità narrativa dell'immagine (come, ad esempio, dimostra l'urna greca di Keats). Altre volte, l'immagine viene posta — verbalmente — come « interpretante » visiva di un testo verbale preesistente (ad esempio, quando l'immagine è illustrazione di un mito): anche in tal caso è l'esplicazione verbale che chiarisce, integrandola, la funzione segnica dell'immagine. Ad ogni modo, ciò che soprattutto preme rilevare è il fatto che il modello ecfastico si regge sul postulato dell'*ut pictura poesis*, ovvero sulla coincidenza / corrispondenza tra testo visivo e testo verbale: come si vedrà nel commentare i principi estetici di Poe, l'autore considera come equivalenti parole e immagini.

15. Cfr. *The philosophy of furniture*, ove si descrive una stanza dalle dimensioni e dall'arredamento molto simili a quella rappresentata nel *Portrait*. Cfr., in particolare, la parte più propriamente narrativa del saggio, a partire dall'enunciato: « Persino ora, è presente all'occhio della nostra mente una piccola camera, per nulla pretenziosa, nelle cui decorazioni non è possibile trovare alcun difetto » (pp. 106-fine). Alla « piccola camera », per nulla pretenziosa » della *Philosophy of furniture* fa da riscontro nel racconto « una delle camere più piccole e meno sontuosamente addobbate ». Oltre alle corrispondenze più ovvie (dalle teste femminili alla maniera del Sully, ai drappaggi, all'alto candellabro, ...), è degna di rilievo nella *Philosophy of furniture*, la presenza di uno specchio quasi circolare, « appeso in modo tale che non era possibile avere riflessi delle persone in nessuno dei normali posti a sedere della stanza » (lo specchio è, come il ritratto, seminascondito). L'ambiguità dello specchio, che manifesta la fisicità del corpo pur negandola in quanto 'riflesso', prefigura molte delle opposizioni semantiche pertinenti al ritratto ovale e, quindi, all'articolazione narrativa del *Portrait*.

16. Cfr. gli accenni a stati di « stupore trasognato », « dormiveglia », ecc. Anche il personaggio rappresentato nella *Philosophy of furniture* è immerso in uno stato di torpore; persino l'ora è la stessa: mezzanotte.

17. Si ricordi, infatti, che il valletto Pedro cade subito preda di un profondo sonno (prima parte) e che, coll'appressarsi della conclusione del lavoro, « nessuno fu più ammesso nella torre » (seconda parte).

del narratore/fruitori e del pittore: isolamento indispensabile alla piena fruizione dell'opera d'arte, non meno che alla produzione stessa. L'isolamento fisico è accompagnato dall'isolamento spirituale: dal prevalere, cioè, sia nel fruitore che nell'artista, dell'attività fantastico-onirica su quella percettiva. Così, al «delirio» e allo «stupore trasognato» del fruitore (indotti anche dalle sue «condizioni penose di ferito»), fanno da riscontro le «fantasticherie» [*rêveries*] del pittore. È qui importante: 1) rilevare la *presenza analogica*, nel processo di fruizione estetica, di condizioni che si erano verificate nel processo di creazione; 2) analizzare la *sostanza del contenuto di tali analogie*. Sia il punto 1) che il punto 2) trovano puntuale riscontro nella teorizzazione estetica poe-sca, in particolare in alcune tesi esposte nel *Poetic principle*.

In relazione a quello che abbiamo qui schematizzato come punto 1), possiamo dire, nelle parole di Chinol, che «secondo Poe la piena intelligenza di una poesia richiede l'esperienza reale della 'situazione' da cui è nata, o almeno 'simpatia' per i sentimenti ch'essa esprime»¹⁸. Ora, la seconda parte del *Portrait* provvede a fornire al narratore «l'esperienza reale della 'situazione'» in cui il ritratto è stato prodotto — o, almeno, una conoscenza di quell'«esperienza», mediata dalle «bizzarre e oscure parole» del volumetto. E, in questa prospettiva, appare tutt'altro che irrilevante il fatto che la fruizione del ritratto avvenga nella — probabilmente — stessa remota ed isolata torretta della produzione. Le parole del volumetto, inoltre, «spiegano» l'inquietante «espressione di vita» del ritratto e, dunque, chiariscono — sia al narratore che al lettore — i motivi dell'impressione estetica da esso prodotta. Il momento della *produzione* estetica acquista pertanto nel pensiero poesco un'importanza non secondaria ai fini dell'*interpretazione* del testo estetico. Il *Portrait*, dunque, svolge narrativamente alcune teorie estetiche esposte nel *Poetic principle* e, in particolare, mette chiaramente in luce la necessità, nel processo di fruizione estetica, di una partecipazione emotiva nei confronti di ciò che è oggetto di rappresentazione. Il narratore-fruitori viene infatti ad essere una sorta di «doppio» del pittore.

Con ciò passiamo anche al punto 2) del nostro schema. S'è già osservato il prevalere, sia nel fruitore del testo estetico che nell'artista, di stati allucinatorio-onirico-fantastici. La rappresentazione del pittore, in particolare, obbedisce allo stereotipo dell'artista «ispirato», totalmente immerso nei propri fantasmi. Pur avendo avanti a sé la sua sposa a fargli da modello, il pittore — paradossalmente — è l'unico a non vederla. È l'unico, il pittore, a non avvedersi del graduale spegnersi dell'amata, «che tutti vedevano languire, tranne lui». Il pittore, difatti, «non distoglieva che di rado gli occhi dalla

18. Chinol, intr. all'ed. cit., p. 18. Se, infatti, come osserva ancora Chinol, si legge con attenzione il *Poetic principle*, non ci si lascia sfuggire il commento poesco ad una *Serenata* shelleiana: per Poe una piena comprensione dei versi «Mi desto da sogni di te» può essere realizzata solo da qualcuno «che si sia ridestato dai dolci sogni di una persona amata»; parimenti, solo identificandosi «nella fantasia» con l'anima del vecchio cavaliere di una breve poesia di Motherwell (*The song of the cavalier*) e superando momentaneamente il distacco che ci separa da un'età bellicistica e guerrafondaia (quindi, anche, «recuperando» l'episteme dell'età in questione) è possibile apprezzare «la reale eccellenza di questa poesia» (*The poetic principle*, pp. 1264-5 [269-70]: Shelley e 1288-9 [291-2]: Motherwell).

tela, anche per osservare [« even to regard »] il viso della sua donna». La paradossalità del fatto che il pittore, pur avendolo avanti a sé, *non veda* il modello merita senz'altro qualche riflessione. Così come degno di riflessione pare pure il fatto che il pittore si volge a guardare l'amata (recupera, cioè, lo sguardo) solo a ritratto ultimato¹⁹. Il completamento del ritratto da parte del pittore coincide, cioè, con il suo pieno recupero delle facoltà percettive (visive, in particolare), che erano state obnubilate dal processo di creazione artistica. Il recupero dello sguardo coincide, a sua volta, con la morte dell'amata. Se, da un lato, tali 'coincidenze' inscrivono stilisticamente, come s'è visto, il racconto nel genere «fantastico», dall'altro esse trovano puntuale riscontro in alcune formulazioni di teoria estetica esposte nel *Poetic principle*. A voler riassumere le tesi principali del *Poetic principle*, alcuni punti emergono chiaramente su tutti gli altri, e sono: a) l'attribuzione di un valore di assoluto privilegio al momento ideativo dell'opera d'arte; b) la netta separazione del bello dal vero e dal buono e, concordemente, della 'facoltà' estetica da quella intellettuale e da quella etica, a ciascuna delle quali viene attribuita, sia pur con una certa vaghezza, una localizzazione cerebrale²⁰; c) la conseguente concezione dell'opera d'arte come prodotto della 'facoltà' estetica²¹. La facoltà estetica per eccellenza è il Gusto («Taste»), collocato in posizione mediana rispetto all'Intelletto e al Senso Morale («poiché esso occupa nello spirito proprio questa posizione»). Il Gusto è, a sua volta, più o meno esplicitamente posto in stretta relazione, se non identificato *tout court* (sia nel *Poetic principle* che in alcuni *Marginalia*), con la facoltà fantastica o immaginativa²². Si può pertanto arguire che è la facoltà

19. La proposizione finale, «era morta», è l'unica nella quale conoscenza del narratore del volumetto e conoscenza del personaggio narrato nel volumetto coincidono: tutte le precedenti descrizioni della giovine sposa erano infatti mediate esclusivamente dalla prospettiva (oltre che dalla voce) del narratore (onnisciente), in grado di vedere ciò che sfuggiva al personaggio narrato (ovvero, il graduale spegnersi della giovane).

20. Nel *Poetic principle* Poe, dopo aver nettamente contrapposto il vero al bello e aver recisamente negato all'arte qualsiasi finalità etico-didattica, propone una suddivisione della mente in tre distinte sfere: Intelletto, Senso Estetico, e Senso Morale: «Delineando nel mondo spirituale le sue tre partizioni più immediatamente evidenti, abbiamo: il Puro Intelletto, il Gusto e il Senso Morale. Colloco il Gusto nel mezzo poiché esso occupa nello spirito proprio questa posizione. Esso ha stretti rapporti con entrambi gli estremi; ma è così tenuamente distinto dal Senso Morale che Aristotele non ha esitato a collocare alcune delle sue operazioni fra le stesse virtù. Possiamo tuttavia stabilire con sufficiente chiarezza le funzioni di queste tre facoltà. Mentre l'Intelletto è volto alla ricerca della Verità e il Gusto è intelligenza del Bello, il Senso Morale è comprensione di quel Dovere di cui, mentre la Coscienza insegna l'obbligatorietà e la Ragione la convenienza, il Gusto si accontenta di dimostrare il fascino: — combattendo il Vizio soltanto per le sue deformità — per la sua mancanza di proporzione — per la sua avversione alla convenienza, alla proprietà e all'armonia — in breve, alla Bellezza» (pp. 1267-8 [272-3]).

21. L'affinità tra le arti è inevitabile corollario dei tre punti su schematizzati: «Il Sentimento Poetico, naturalmente, può esprimersi in vari modi — nella Pittura, nella Scultura, nell'Architettura, nella Danza...» (*The poetic principle*, p. 1269 [274]).

22. Ad esempio, nel *Poetic principle*, Poe si propone di citare come spunto per illustrare le sue teorie poetiche quelle poesie inglesi e americane che meglio si conformano al suo «gusto» o che hanno impresso una più forte traccia sulla sua «fantasia» («Discutendo [...] l'essenza di ciò che chiamiamo Poesia, è mia principale intenzione proporre ad esame alcune di quelle poesie minori, inglesi o americane, che meglio rispondono al mio gusto, o che hanno lasciato nella mia fantasia l'impressione più definita», p. 1261 [266]). Ancora, in uno dei *Marginalia* leggiamo che «La pura

fantastica ad occupare tale posizione mediana. Ciò è importante ai fini di una ricostruzione, sia pure necessariamente ipotetica, delle fonti — dirette o indirette — delle teorie estetiche poesche.

Queste paiono infatti riconducibili a paradigmi non solo estetologici, ma anche psicofisiologici almeno rinascimentali. In tal senso, qualcosa in più di un semplice indizio troviamo nel passo di Romano Alberti citato²³. Il pittore del *Portrait*, parimenti all'artista saturnino, umorale descritto dall'Alberti, appare perduto nei propri «fantasmi». Il suo ossessivo indulgere nelle proprie *rêveries*, la sua incapacità di 'vedere', sembrano omologabili a quel tener «la mente astratta e separata dalla materia» dei pittori secondo l'Alberti. Nel *Trattato della nobiltà della pittura* sono ravvisabili, secondo Agamben, «le basi di una teoria dell'arte intesa come operazione fantasmatica»²⁴. Tale teoria estetica ha, peraltro, come nota lo stesso Agamben, origini ben più antiche del *Trattato*.

Non mette qui conto entrare nei particolari del complesso dottrinale fantasmologico che racchiude in sé un *corpus* teorico estremamente variegato, le cui prime formulazioni vanno ricercate nelle concezioni platonico-aristoteliche dell'anima. Basterà ricordare la sua diffusione e il suo recupero nell'età medievale (tramite la mediazione in particolare araba) e, da questa, alle epoche successive. Secondo la psicologia medievale, «gli oggetti sensibili imprimono nei sensi la loro forma e quest'impressione sensibile, o immagine, o fantasma (come preferiscono chiamarla i filosofi medioevali sulle tracce di Aristotele) è poi ricevuta dalla fantasia, o virtù immaginativa, che la conserva anche *in assenza dell'oggetto* che l'ha prodotta»²⁵. Alla base di tale teoria psicologica è il postulato di una suddivisione dell'anima in diverse 'facoltà', ciascuna localizzata

Immaginazione sceglie, *dalla Bellezza o dalla Deformità* solo gli oggetti meglio armonizzabili tra loro, all'interno di quelli sino allora separati», e che «Persino dalle cose deformi, l'Immaginazione produce quella *Bellezza* che è insieme, il suo unico oggetto e la sua stessa verifica» (pp. 155-6). Fantasia (o Immaginazione), Gusto e Bellezza risultano, così, inscindibilmente connessi.

23. Il *Trattato della nobiltà della pittura* è in P. Barocchi (a c. di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960-62: II, 1962, pp. 195-236, commento pp. 501-15 (il passo qui riprodotto è a p. 209). Il passo è attentamente vagliato da G. Agamben, alle cui considerazioni e alla cui ricostruzione storica siamo notevolmente debitori nella nostra indagine poesca (*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* [1972-77], Einaudi, Torino 1977: le implicazioni delle tesi estetiche di Alberti sono discusse a pp. 31 e sgg. ma cfr. l'insieme dei saggi contenuti nel vol.). Sulla topologia (e tropologia) fantasmatica cfr. anche gli importanti contributi di R. Klein (1956 e 1965) raccolti in *La forme et l'intelligible*, a c. di A. Chastel, Gallimard, Paris 1970; tr. it. *La forma e l'intelligibile*, Einaudi, Torino 1975: pp. 5-74.

24. Agamben, *Stanze*, p. 31. Il paradigma dell'artista folle e 'ispirato' è ricostruito, con prevalente attenzione al periodo cinque-secentesco, da R. e M. Wittkower, *Born under Saturn*, Weidenfeld and Nicolson, London 1963 (tr. it., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino 1968: cfr., in particolare, il cap. V: «Genio, pazzia e melanconia», pp. 112-47). Tale teoria (pre)rinascimentale dell'arte pare sopravvivere, come osservano gli stessi Wittkower, anche nelle concezioni estetiche delle età successive — si pensi, ad esempio, all'importanza attribuita all'immaginazione dall'estetica romantica o dalla critica idealistica (sulla *indebtedness* di Poe nei confronti di Coleridge vedasi in particolare Anceschi, «E. A. Poe e la fondazione della nozione di poesia pura»).

25. Agamben, *Stanze*, p. 82.

in una determinata parte del cervello. La fantasia o virtù immaginativa (con differenze, tra le due, di localizzazione anatomica e di funzione psicologica sulle quali non è qui possibile disquisire), inclusa tra le facoltà del senso interno, con la sua capacità — appunto 'fantasmatica' — di rendere presenti alla mente gli oggetti assenti, presiede tra l'altro all'*invenzione artistica*. Non è difficile, a questo punto, rilevare affinità importanti tra le teorie estetiche poesche e le concezioni fantasmologiche classico-rinascimentali. In particolare, la convergenza tra estetologia e psicofisiologia, tra creazione artistica e facoltà fantastico-immaginativa, con l'attribuzione di una centralità all'immaginazione nei processi di invenzione artistica, fanno da ponte tra l'estetica poesca e le antiche dottrine fantasmologiche.

Secondo il corpo dottrinale fantasmologico, anche l'innamoramento, al pari dell'invenzione artistica, è un processo fantasmatico, dipendente dalla facoltà immaginativa, e indipendente dalla presenza dell'oggetto d'amore. Nel *Portrait*, l'amore del pittore per la sua sposa è rappresentato, al pari del suo amore per l'arte e della gestazione artistica che precede il completamento del ritratto, come processo ideativo-fantasmatico, basato sulla *sostituzione dell'oggetto con l'immagine mentale* (le *rêveries*) e artistica (il ritratto) che esso evoca e produce. Anzi, invenzione artistica e amore risultano legati in maniera inscindibile. La seconda parte del racconto presenta molteplici scambi metaforico-narrativi tra i campi semantici attinenti all'innamoramento e all'invenzione artistica. Il pittore, già prima di sposarsi, aveva una sposa metaforica «nella sua Arte». Alla metafora prosopopeica dell'Arte come sposa segue, con un'inversione diegetico-isotopica, la depersonalizzazione della sposa nell'opera d'arte. Lo stesso vitalistico pallore della tela («the pale canvas»), oltre a continuare la prosopopea dell'arte come sposa, prefigura la successiva, graduale trasposizione di vitalità dalla fanciulla al dipinto²⁶. Il passaggio di vitalità dalla sposa al ritratto continua e sviluppa l'esposizione metaforico-narrativa dell'affinità — fantasmatica — tra i due processi dell'innamoramento e della creazione artistica²⁷.

L'intersezione, la convergenza, lo scambio delle isotopie relative al processo d'amore e all'invenzione artistica costituiscono un motivo assai frequente nella letteratura erotica occidentale, così come tra l'altro testimoniano le formulazioni metaforiche dei versi che seguono, scelti più o meno a caso da un campionario possibile estremamente vasto:

In cor par ch'eo vi porti
pinta como parete,

26. Sul passaggio di vitalità in *The oval portrait* e in altri racconti di Poe, cfr., in particolare, M. Battilana, *Il tranello diabolico. Arti visive nella letteratura americana*, Neri Pozza, Vicenza 1978, pp. 119 sgg. e C. Martindale, «Transformation and trasfusion of vitality in the narratives of Poe», *Semiotica* 8 (1973): 46-58.

27. L'associazione tra immaginario erotico e immaginario artistico è anche direttamente esplicitata, ad esempio attraverso la prospettiva di alcuni personaggi, testimoni della sorprendente verosimiglianza del ritratto «che provava, oltre la forza, l'amore profondo del pittore per colei ch'egli raffigurava in modo così prodigioso» [« a proof not less of the power of the painter than of his deep love for her whom he depicted so surpassingly well»: corsivi miei].

e non pare di fore

(Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*)

È proprio vero: ciò che chiamiam di Cupido il dardo
È un'immagine che noi stessi scolpiamo,
E, folli, adoriamo nel tempio del nostro cuore.

(Philip Sidney, *Astrophil and Stella*, V)

Ecco, prendi questo mio ritratto; sebbene io dica addio,
il tuo nel mio cuore, ove l'anima alberga, albergherà.

(John Donne, *Elegie V - His picture*)

benché tu di me tenga
un'altra immagine, pure essa sarà,
essendo nel tuo cuore, immune da ogni danno.

(John Donne, *Witchcraft by a picture*)

...L'amore che il mio spirito ha dipinto
Mai l'ha trovato, se non in te

(George Byron, *Stanzas to [Augusta]*)²⁸.

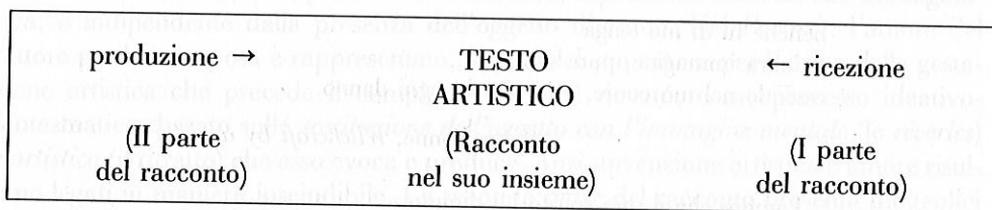
Solo spiegando tale intersezione e scambio semantico (vale a dire, la rappresentazione metaforica dell'amore in quanto ritratto interiore) come trasposizione lirica di una teoria del fantasma, si riesce a comprendere il retroterra culturale, ovvero il carattere paradigmatico, dell'associazione tra immaginario erotico e immaginario artistico nel *Portrait*.

Nel racconto di Poe, dunque (e si tratta di un punto che trova pieno riscontro, oltre che nel *Poetic principle*, anche in alcuni dei *Marginalia*), la creazione artistica viene mostrata come procedimento di trasposizione metonimica dell'immagine mentale (causa) nell'immagine artistica (effetto), ovvero come incarnazione del fantasma mentale (le *rêveries*) nel ritratto. Pure la rilevata affinità tra i processi psicologici del pittore e del narratore (ovvero, il prevalere in entrambi dell'attività onirico-fantastica) corrisponde in maniera puntuale alle teorie estetiche (poesche e prerinascimentali) sulle

28. Sui versi di Giacomo da Lentini cfr. anche l'analisi molto serrata che ne dà Agamben, *Stanze*, pp. 81 sgg. Può essere utile rilevare come nella canzone di John Donne siano contrapposte la pittura riflessa nell'occhio e quella presente nel cuore, ad evidenziare la qualità prima visiva, poi immaginativa dell'innamoramento (e dell'invenzione artistica). Le tradd. da J. Donne sono tratte da *Anatomia del mondo. Duello della morte*, a c. di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1983 («Biblioteca»), pp. 25 e 61, rispettivamente. La poesia di Byron è citata dallo stesso Poe nel *Poetic principle* (sebbene per motivi diversi da quelli per i quali la si riproduce qui).

facoltà psichiche che entrerebbero in gioco nella ricezione (narratore) e nella produzione (pittore) del testo artistico. Così, anche l'istintivo chiuder gli occhi da parte del narratore di fronte al ritratto sembra omologabile, in termini di teorizzazione estetica, al non-vedere del pittore²⁹.

Se, dunque, nella seconda parte del racconto viene svolta narrativamente una teoria della *creazione* e nella prima parte una teoria della *ricezione* artistica (con un'attenzione particolare, in entrambe le parti, nei confronti delle 'facoltà' che presiedono ai due momenti complementari della creazione e della fruizione), prima e seconda parte, come s'è anticipato, svolgono — congiuntamente — una teoria del *testo* artistico. Il senso del testo artistico viene così proposto come risultato della mediazione tra processo creativo e fruizione estetica, secondo un modello schematizzabile come segue:



Il testo artistico è, nella fattispecie, il ritratto ovale, prima descritto nelle sue caratteristiche estetiche («Era il ritratto di una giovinetta...») attraverso la voce e la prospettiva del narratore/fruitor (I parte), poi raccontato nella sua genesi produttiva (II parte). Gli stessi processi di creazione e di ricezione estetica si riverberano, per così dire, sul testo artistico: ne costituiscono, cioè, parte integrante del senso. Difatti, se la caratteristica estetica più fortemente marcata del ritratto è la sua *affermata* ma anche *negata* «espressione di vita»³⁰, ciò si spiega in base ai meccanismi produttivi e ricettivi che generano il dipinto. Come s'è osservato, la *produzione* del testo artistico è il risultato della 'necessaria' imperfezione del processo di mimesi³¹ (processo capace di generare un vitalismo appunto imperfetto e illusorio); viceversa, la *ricezione* del testo si basa sull'altrettanto 'necessaria' oscillazione tra *belief* e *disbelief*, credulità e incredulità (ovvero tra l'attribuzione e la negazione di tratti vitalistici alle figure effigiate o rap-

29. «Data una rapida occhiata al dipinto, io chiudi gli occhi. Perché, non seppi spiegarmelo, a tutta prima». Cfr., per un parallelo estetologico, nella nota marginale riprodotta in esergo, la definizione dell'arte come mimesi mediata dal «velo dell'anima», e la conseguente poetica degli occhi socchiusi, del non-vedere: «We can, at any time, double the true beauty of an actual landscape by half closing our eyes» (p. 164).

30 Da un lato, la vivezza mimetica del ritratto evoca la fisicità di una persona reale; dall'altro, le caratteristiche stilistiche della composizione («a mere head and shoulders» [testa col busto], dipinte secondo la tecnica del «*vignette manner*», e per di più stilisticamente marcate secondo la maniera del Sully) la negano, creando nel fruitore una oscillazione tra *belief* e *disbelief*, credulità e incredulità.

31. L'imperfezione mimetica è — lo si è detto — dovuta al fatto che la percezione della «natura» è mediata dal «velo» fantasmatico dell'anima.

presentate)³². Se ciò è vero, è anche possibile arguire che *l'ambiguità fantastica della trasposizione di vitalità dalla fanciulla al dipinto*³³ è interpretabile come *marca allegorica dell'illusorio vitalismo del testo artistico*. Illusorietà vitalistica generata, come s'è detto, dagli stessi meccanismi di creazione e fruizione estetica, entrambi basati su processi di sostituzione fantasmatica del mondo 'oggettuale' con la sua 'immagine' (mentale e/o artistica)³⁴.

32. La stessa «sospensione dell'incredulità» è, a sua volta, interpretabile come una sorta di inganno fantasmatico (si noti come il narratore/fruitor, pur negando la possibilità di aver scambiato la testa effigiata nel ritratto per quella di una «persona vivente», ponga, attraverso la stessa negazione, la questione della «sospensione dell'incredulità», dell'incertezza tra credulità e incredulità).

33. L'*ambiguità* tra spiegazione 'naturale' e spiegazione 'sovranaturale' della morte della giovane è dovuta, soprattutto, al carattere *ambiguo* (letterale e, insieme, metaforico) del sintagma verbale «were drawn», che costituisce un po' la *crux* interpretativa del racconto: «the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sate beside him» [«i colori che riversava sulla tela venivano tolti dalle gote di colei che gli sedeva dinanzi»]. A seconda, infatti, che si interpreti in maniera letterale ovvero metaforica l'atto del *drawing*, bisogna ammettere ovvero ricusare il trapasso di vitalità.

34. La stessa duplice e insistita connotazione dell'arte come creatrice di vita e di morte appare il risultato consequenziale di tali processi sostitutivi.

Gli autori

Remo Ceserani insegna Teoria della letteratura all'Università di Pisa. Ha recentemente pubblicato *Raccontare la letteratura* (Bollati Boringhieri, 1990), *Il romanzo sui pattini* (Transeuropa, 1990).

Enrico De Angelis insegna Letteratura Tedesca all'Università di Pisa. Si è occupato di storia della filosofia e di letteratura moderna, con particolare ma non esclusivo interesse per l'area germanica. Fra i suoi ultimi studi *Robert Musil. Biografia e profilo critico* (Einaudi, 1982), *Doppia verità. Saggi su Kleist, Hölderlin, George* (Marietti, 1985).

Pino Fasano insegna Letteratura Italiana all'Università di Cagliari. Si è occupato del primo Ottocento, pubblicando studi su Foscolo (*Stratigrafie foscoliane*, 1975), Leopardi e Belli. È interessato a questioni di letteratura comparata.

Giulio Ferroni insegna Letteratura Italiana all'Università di Roma «La Sapienza». Si è occupato di teatro e di letteratura del Rinascimento, del Settecento e di vari aspetti della cultura contemporanea. Ha recentemente pubblicato una storia della letteratura italiana (Einaudi, 1991).

Giovanna Gronda insegna Storia della critica letteraria all'Università di Udine. Ha studiato le forme letterarie della cultura settecentesca nei volumi *Le passioni della ragione* (1984) e *La carriera di un librettista* (1990). Nell'ambito del Novecento ha pubblicato saggi su Elio Vittorini, Franco Fortini, Italo Calvino e Vittorio Sereni.

Romano Luperini insegna Storia della Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea all'Università di Siena. Dirige la rivista di teoria e critica letteraria *Allegoria*.

Peter Horst Neumann insegna Letteratura Tedesca Moderna all'Università di Erlangen. Ha pubblicato saggi sulla ricezione della letteratura in musica, sulla lirica del XX secolo e sulla produzione letteraria di Jean Paul.

Alberto Pezzotta si è laureato a Milano nel 1988 con una tesi su Tommaso Landolfi. È redattore di *Filmcritica* e suoi saggi sono apparsi su *Belfagor* e *Strumenti critici*. Ha curato l'antologia *Forme del melodramma* (Bulzoni, 1992).

Michele Stanco è dottore di ricerca in Anglistica e si interessa principalmente di letteratura inglese del Rinascimento e dell'età barocca. Attualmente si sta occupando della storiografia letteraria cinque- e seicentesca.

Jürg Stenzl insegna Musicologia all'Università di Fribourg (Svizzera). Si è occupato in particolare di estetica musicale, di storia della recezione e della produzione del XX secolo. Direttore artistico della Universal Edition di Vienna, svolge attività di critico musicale.

Conrad Wiedemann insegna Letteratura Tedesca Moderna alla Libera Università di Berlino. Direttore della *Germanische-romanische Monatsschrift*, si è occupato di storia letteraria e culturale del Sei-Settecento e ha recentemente curato l'edizione del volume *Roma-Parigi-Londra. Conoscenza e autoconoscenza di scrittori e artisti tedeschi in metropoli straniere* (Stuttgart, 1988).

Paolo Zanotti è studente presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Questo è il suo primo lavoro pubblicato.

