

POE E IL DEMONE AMERICANO

Poe conosceva bene i propri demoni: la vertigine dell'ossessione gli era così familiare che nessun altro scrittore, forse, l'ha rappresentata con altrettanta evidenza fisica. Gli abissi della mente sconvolta si spalancano dinanzi a noi come una fuga di stanze stregate, nelle quali rischiamo di smarrirci, e non è Poe a farci da guida, ma i suoi simboli, di cui siamo caduti prigionieri. Questa oggettivazione, a volte quasi scenografica, dell'incubo, si compie a prezzo della rinuncia a ogni intervento personale o giudizio morale. Non solo Poe distrugge ogni traccia d'autobiografia con lo scrupolo con cui i suoi assassini eliminano le prove del delitto, ma non dà alle sue creature ossessionate antagonisti che le definiscano per contrasto, così come il monomaniaco Achab di Melville è definito dal pio Starbuck o dal pensoso Ishmael, o il satanico Roger Chillingworth di Hawthorne dalla terrestre Hester Prynne, o come, nelle poesie di Emily Dickinson, alla spettrale identità dell'anima torturata si contrappone la viva presenza del giardino.

Poe lascia il campo libero ai fantasmi; se nella sua visione cosmica il mondo è abbandonato da Dio, nella sua visione estetica l'opera d'arte, supremamente autonoma, non rivela i conflitti dell'artista. Il linguaggio simbolico non rappresenta per Poe, come per i suoi grandi contemporanei, uno strumento che serva a penetrare nel segreto delle cose, ma la cifra risolutiva di quel segreto; i suoi geroglifici sono la verità ultima. Invano cercheremmo, al di là, la voce, il volto, la temperatura morale dell'uomo che ha murato nell'immagine la propria angoscia, il proprio senso del mistero.

In questa volontaria disumanità dell'arte di Poe mi pare si possa rintracciare il motivo profondo per cui il Matthiessen ne ha fatto un personaggio minore, poco più di una comparsa,

in quell'epopea letteraria, sociale, civile dell'Ottocento americano che è *American Renaissance*. Egli ne giustifica l'esclusione invocando la ragione obiettiva delle divergenze che lo separano dai suoi grandi protagonisti: « Poe era aspramente ostile alla democrazia . . . dovendo trattare di lui la questione più interessante da studiare sarebbe quella delle conseguenze che ebbero le sue ristrette, ma dense teorie sulla natura della poesia e su quella del racconto . . . il valore della sua opera non sta tanto nell'opera stessa quanto piuttosto nell'influenza da essa esercitata . . . »; ma poi tradisce le origini del proprio atteggiamento con una valutazione personale: « I suoi racconti, che oggi eccitano i nervi assai meno di un tempo, appaiono relativamente convenzionali quando si paragonino alla profondità morale di Hawthorne o di Melville ». Al di là della costruzione fantastica di *Scarlet Letter* o di *Moby Dick* egli avvertiva la calda presenza di due grandi personalità democratiche, partecipi dei dolori e ricche delle energie costruttive della propria epoca quale l'allucinato e aristocratico Poe certo non fu. Lo studio dell'arte loro — come di quella di Emerson, Thoreau e Whitman — del rapporto drammatico e fecondo che li lega alla società del loro tempo, gli consentiva di attuare la sua aspirazione a una critica integrale, una critica letteraria che fosse parte viva di un'ideale storia della civiltà americana. L'arte di Poe gli appariva, al confronto, solo come un capitolo, benché ricco e geniale, dell'estetica moderna; l'accusa di convenzionalità, difficile da sostenere di fronte alla potenza originale dei grandi racconti, suona come un rifiuto del disumano contro l'elogio dell'umano che nei suoi scrittori non si spegne mai.

La struttura di *American Renaissance* è così intimamente legata alla scelta di una parte di storia e all'esclusione di quanto appare con essa inconciliabile, che un ampliamento di orizzonte ne avrebbe fatalmente diminuito la coerenza e la forza. La grande invenzione critica ha sempre un rovescio di parzialità; si allontana da un'ideale completezza nella misura in cui impone alla confusa massa dei dati obiettivi un ordine originale. Un'interpretazione, altrettanto appassionata, dello stesso periodo storico, che scegliesse come motivo unificatore non la co-

scienza democratica, ma la coscienza ossessionata dal male e dal mistero, dalla demonica eredità puritana, dovrebbe riunire in un'unica famiglia letteraria Poe, Hawthorne, Melville, la Dickinson ed escludere Emerson, Thoreau, Whitman, nell'opera dei quali i fantasmi sembrano dissiparsi al sole di un'illuminata meditazione, di un'intelligenza mattutina o di un eroico e infiammato amore alla vita.

Un'indagine simile porterebbe all'identificazione di analogie non tanto di metodo o di linguaggio — come quelle messe in luce dal Matthiessen — quanto di tematica e di esperienze spirituali. Nell'ossessione del mistero — il perché del mondo, il perché del male — Poe è americano quanto Melville, Hawthorne, Emily Dickinson: la solitudine, l'angoscia, il dolore, i fulmini che si abbattono sull'uomo quando la certezza della presenza divina l'abbia abbandonato, furono suo privilegio, come loro. Se egli ci appare in qualche modo isolato anche nella rete di sotterranee affinità che lo legano ad essi, è perché, personalmente, si arrese al demone, lo dominò soltanto nella rappresentazione; non tentò, come loro, di costruire per mezzo dell'opera d'arte un sistema di valori morali da opporre al perduto ordine religioso. L'ordine dell'arte gli sembrò conquista sufficiente, tanto che su di esso fondò la sua estetica, unico, nel suo tempo, ad avvertire il valore definitivo di una formulazione teorica del come fare poesia ai fini della durata e del significato assoluto dell'opera letteraria. L'estetica stessa di Poe, con le sue feconde contraddizioni, è un prodotto americano: nasce per contrasto, per decisiva opposizione, alla tenace eresia puritana del didascalico che i suoi grandi contemporanei superarono dall'interno in virtù di un autentico potere di invenzione morale. È significativo che per l'uno e per gli altri l'insegnamento di Coleridge, diversamente interpretato, rappresenti la grande influenza liberatrice, l'impulso alla creazione del nuovo.

Il distacco, la lucidità, che Poe teorizzò nei suoi saggi estetici, sono l'equivalente della passione morale di Hawthorne, di Melville, della Dickinson; nascono non tanto da una fede assoluta nella ragione quanto dalla volontà di imporre, attra-

verso l'arte, all'universo un ordine che l'angoscia non possa sconvolgere o negare. Essi adombrarono l'infinita ambiguità del destino umano perché ne vissero personalmente le alternative di salute e malattia, di vittoria e di sconfitta: « Our share of night to bear / Our share of morning ... » dice una poesia della Dickinson. Poe, non conoscendo che la malattia, ne fece uno stato assoluto, da rappresentare con assoluto distacco, mai da discutere, poiché essa gli appariva non solo imperscrutabile, ma neppure giudicabile; le sue ricorrenti immagini dell'incubo, della notte, della morte, alludono alle tragiche sconfitte dell'uomo di fronte alla propria incompiutezza e all'enigma dell'universo. Simile all'ammalato che per capirsi diventa imparziale come il medico, obiettivò implacabilmente, tra i suoi sintomi, quelli che definivano non tanto il caso suo, ma il caso, ai suoi occhi disperato, dell'uomo sulla terra. Whitman parlò della sua « implacabile diagnosi di quella malattia che si chiama umanità ». Ma questo non significa che egli fosse « uno scienziato piuttosto che un artista » come voleva Lawrence. Il visionario in lui dominò sempre l'indagatore: la scientifica freddezza delle sue analisi della disintegrazione o della rovina dell'anima in un universo indifferente è più apparente che reale, frutto di una appassionata disciplina estetica. Poi comprese che, se non avesse sacrificato ogni altra tentazione alla lucidità dei principi poetici, il morbido egotismo della sua vita privata avrebbe contagiato la sua opera. Non potendo opporre alle ossessioni alcuna ideale medicina, alcuna speranza di guarigione, terrena o eterna — né la ricerca eroica della verità, come Melville, né il riscatto nell'umana società, come Hawthorne, né la grazia di un'affollata solitudine, come Emily Dickinson — Poe le patì e le penetrò con tale profondità da esaurire quasi la possibilità di rappresentarle: bisogna giungere a Kafka per trovare, dell'incubo del nostro esistere in un universo imperfetto, altre immagini ugualmente decisive.

Poe appare estraneo al tempo in cui visse nella misura in cui anticipa il nostro. Ma mi sembra un errore attribuire quel suo moderno senso del disumano a una sorta di intuizione puramente personale, mostruosa o prodigiosa, quando proprio

l'America ottocentesca gli offrì il desolato paesaggio di solitudine da cui si levano i suoi incubi.

Il Matthiessen osserva a proposito di Charles Brockden Brown, ai romanzi del quale sono legati sia i racconti di Poe sia l'opera narrativa di Hawthorne, che « la capacità di riprendere comuni espedienti romantici per dotarli del genuino orrore di una sensibilità torturata fu qualcosa di tipicamente americano ». L'esperienza americana della solitudine individuale, misurata dagli orizzonti selvaggi di un paese sconosciuto, determinò quella trasformazione del romanzo nero da cronaca dei terrori esterni in storia delle ossessioni profonde che, iniziata da Charles Brockden Brown, fu portata da Hawthorne e Poe al suo originale compimento. Una nuova letteratura nasceva dalle fastose rovine della immaginazione romantica. Hawthorne superò presto le suggestioni gotiche per esplorare le regioni del cuore che gli apparivano più terribili di lande deserte e castelli disabitati. Poe se ne servì come di una maschera dietro la quale celare lo squalore grandioso della sua America. Per entrambi gli artifici romantici ebbero valore di metafora. Tuttavia Hawthorne, trasferendo il mistero dal mondo al cuore dell'uomo, non rifiutò il confronto con la storia del passato o con la società del presente, al cui destino si legava il destino dei suoi personaggi. Poe, nel suo disperato e aristocratico distacco da un paese essenzialmente ostile all'artista (la « vasta prigione », la « grande barbarie illuminata a gas » di Baudelaire) non riconobbe né il passato né quell'America quotidiana, quella favola della natura alle soglie di casa, che Thoreau andava scoprendo. Non rappresentò mai realisticamente il mondo americano della provincia o delle nuove metropoli o dei grandi spazi deserti quale lo conobbe nei suoi inquieti pellegrinaggi, ma lo traspose nell'Europa di maniera dei racconti del terrore o lo deformò nei racconti umoristici o lo trasfigurò in quelli d'avventure. I paesaggi di Poe, come i suoi interni, hanno un'allucinata profondità che non è della natura né della maniera romantica, ma di un nuovo tipo di fantasia letteraria. Al di là delle dorate o tenebrose etichette — le « convenzioni » di cui lo accusa il Matthiessen — la materia che Poe lavora

incessantemente a trasformare in immagine è la sua esperienza di quell'America che anche Melville, Hawthorne e la Dickinson conobbero e rappresentarono dal fondo di un'ossessionata solitudine. I boschi di Walden splendono in una luce di perpetuo mattino, ma le case di Hawthorne, l'oceano di Melville, le giornate di Emily Dickinson, come gli immoti paesaggi di Poe, sono sempre socchiusi alle visite del mistero.

È vero: l'americanismo di Poe si tradisce più evidentemente nei racconti umoristici e di avventure; lo notò per primo Baudelaire, che pure lo considerava dotato di uno spirito « profondamente germanico e a volte profondamente orientale ». Edward H. Davidson ha sviluppato questa intuizione (in *Poe: A Critical Study*, Cambridge, Mass., 1957), indicando i motivi comuni ai racconti di Poe e alla grande tradizione dell'umorismo americano — la finzione di serietà sotto cui si cela la consapevolezza dell'assurdo; la crudeltà del successo e del fallimento come misure della condizione del singolo in una società senza classi; l'irriverenza verso gli ideali riconosciuti; la violenza retorica — e ha individuato in Gordon Pym uno dei primi archetipi dell'eroe americano, alla ricerca di se stesso attraverso la parabola di una dura esperienza concreta.

L'America è dunque anche una presenza terrestre in questa narrativa apparentemente chiusa al tempo e allo spazio reali; uno studio paziente potrebbe rintracciarne i frammenti, arsi e levigati al fuoco della fantasia come in un'eruzione vulcanica, e ricomporli nell'immagine di una realtà storica. D'altra parte la società americana, con i suoi stridori, e con la sua violenta energia creatrice, è riconoscibile al di là della ricchezza stessa di invenzioni e della varietà dell'opera di Poe: se il suo ingegno ha una qualità universale, l'ingegnosità che lo ha spinto a lasciare un segno originale in ogni genere letterario sul quale si è esercitato e a sperimentare forme nuove, è americana. E tuttavia credo che un'indagine conclusiva — ancora da fare — sul dibattuto problema dell'americanismo di Poe debba non tanto rintracciare i frammenti concreti di paesaggi, di caratteri, di atteggiamenti, ma, nelle segrete affinità con i

contemporanei, l'orma del demone, da cui, come loro, è posseduto, ossia la tematica del mistero.

Nei suoi racconti Poe non si abbandona mai a meditare sul destino umano come Hawthorne o Melville nei loro romanzi: il suo ideale di rigore e di economia della struttura narrativa non gli permette né l'intensità della riflessione morale, né la libertà della divagazione. Il saggista, in lui, non tende a sovrapporsi al narratore; le ardite verticali del pensiero di Melville, le profonde incisioni di quello di Hawthorne, sono estranee alla lucidità orizzontale del suo stile. Del destino umano egli offre soltanto immagini, parabole, simboli, disegni senza commento. Si può leggere Poe senza trarne mai una morale. Si può "contemplare" un racconto di Poe come si contempla un'opera pittorica, non perché manchi di dinamismo temporale, ma perché l'unità della rappresentazione è tale da non concedere distrazioni all'occhio interiore che lo percorre, da offrirglisi simultaneamente come la superficie di una tela. Se vogliamo trovare una morale ai racconti di Poe, dobbiamo cercarla nei rapporti interni di struttura e di linguaggio, non attenderci che un intervento dell'autore la esprima o la commenti direttamente.

Poe vuole rappresentare, non insegnare, neppure nel senso in cui Hawthorne, Melville o Emily Dickinson ci insegnano il loro modo di leggere il visibile. E tuttavia egli ci ha dato una chiave per l'interpretazione del suo enigmatico mondo morale battezzando il proprio demone, definendolo « demone della perversità », in un racconto che parrebbe contravvenire, per il tono saggistico, al rigore consueto, se non scopriremo che l'io impegnato a costruire una bizzarra teoria del male non è l'io di Poe ma quello dell'autore di un delitto perfetto, destinato a morire per averlo volontariamente rivelato. *The Imp of the Perverse* ha, fra tante confessioni, il carattere eccezionale di una dichiarazione di principio. Ricercando le ragioni della propria rovina l'assassino non trova che la perversità, « a *mobile* without motive » sotto l'incitamento della quale « we act without comprehensible object ... we

act for the reason that we should *not* . . . », la perversità, « this overwhelming tendency to do wrong for the wrong's sake . . . a radical, a primitive impulse . . . ». La definizione di perversità, dapprima teorica, acquista attraverso gli esempi che la illustrano (« an earnest desire to tantalise a listener by circumlocution », « a nameless, a positively fearful, because unfathomable, craving for delay », « [the] passion . . . demoniacally impatient . . . of him who, huddering upon the edge of a precipice . . . meditates a plunge ») una forza drammatica che ci prepara alla rivelazione finale, all'agghiacciante paradosso: il demone della perversità ha spinto l'assassino non al delitto, ma alla confessione (« I had had some experience in these fits of perversity, and I remembered well that in no instance had I successfully resisted their attacks. And now my own casual self-suggestion, that I might possibly be fool enough to confess the murder of which I had been guilty, confronted me, as if the very ghost of him whom I had murdered—and beckoned me on to death »).

Il demone della perversità è supremamente ambiguo: « Beyond or behind this there is no intelligible principle; and we might, indeed, deem this perverseness a direct instigation of the archfiend, were it not occasionally known to operate in furtherance of good ». Questo « bene » obiettivo e astratto coincide qui con un'azione autodistruttiva che non viene avvertita come espiazione, ma come pura angoscia, quindi ancora come male. La perversità è essenzialmente, al di là della natura concreta delle scelte che suggerisce, una sfida spettrale, un invito alla morte. E così radicata appare a Poe la sua presenza nell'uomo — un enigma connesso al nostro respiro di esseri vivi e minacciati — che, pur definendola demoniaca, egli non ha voluto personificarla, come ha personificato — in *The Angel of the Odd* — l'angelo del bizzarro, ossia il suo equivalente esterno e perciò tanto meno temibile. Esso perseguita le sue vittime capricciosamente e all'improvviso le abbandona, mentre il demone della perversità non le lascia che alle soglie della morte; l'uomo è ostile a se stesso più di quanto non gli sia ostile l'universo. Come non avvertire un legame profondo tra le

torture dell'eroe di Poe e la sfida notturna di Dimmesdale — il grido solitario del suo cuore perseguitato — o la folle tenacia con cui Achab insegue per gli oceani il proprio destino di morte, quando Moby Dick, dopo averlo mutilato, lo ignorebbe? Ancora una volta Poe non esprime che un momento estremo, una punta isolata d'esperienza che Hawthorne e Melville integrano e rappresentano alla luce di un più vasto disegno morale. Emily Dickinson stessa conobbe il significato dell'« invito alla morte » anche se, vittoriosa sui propri spettri, lo trasformò in un invito alla suprema avventura dell'eternità. Il demone di Poe non è che un volto dell'immane tentazione all'individualismo che assediò i grandi solitari dell'Ottocento americano.

In *The Imp of the Perverse* il male ha il carattere illogico di un intervento misterioso, inarrestabile nel meccanismo e fatale nelle conseguenze; non solo, per la sua natura demonica, esso appare insondabile, ribelle a ogni spiegazione, ma si colloca al di là di ogni giudizio, scelta o decisione morale. Il male per Poe non è il peccato, il serpente in corpo, come per Hawthorne, né la minaccia di vuoto, la ferocia del vuoto che si cela dietro il bianco della balena, come per Melville; esso sembra piuttosto identificarsi con l'incubo, con l'angoscia stessa della condizione umana, quale è stata rappresentata, nel nostro secolo, dall'esistenzialismo. I personaggi di Poe sono torturati perché sono vivi. Oggi noi avvertiamo in essi strani presentimenti del mondo di Dostoievski e di Kafka: l'assenza di Dio e l'assurdità di un universo senza Dio sono anche per Poe radice di una disperazione che contiene ugualmente in sé la supplica, la bestemmia o il nulla.

The Imp of the Perverse apparve nel luglio 1845, ma Poe aveva già rappresentato la rovinosa parabola della perversità in *The Tell Tale Heart*, del gennaio 1843, e ne aveva dato una prima definizione teorica in *The Black Cat*, dell'agosto dello stesso anno: « this unfathomable longing of the soul to vex itself — to offer violence to its own nature — to do wrong for the wrong's sake only ». Nel confronto con i due racconti precedenti *The Imp of the Perverse* appare simile al

cartone di un affresco, poiché ci presenta nelle sue linee essenziali il disegno originale della vicenda che in essi si complica di immagini, di colori, di simboli. L'elemento esterno comune a questa sorta di trilogia dell'ossessione è il delitto confessato spontaneamente — se spontaneo si può chiamare il meccanismo della perversità — dall'assassino, che, dopo aver eliminato ogni prova, fa scattare con le proprie mani la trappola che lo consegna all'umana giustizia e, alla vigilia della morte, racconta la vicenda che l'ha condotto all'estrema consumazione del proprio destino. Non vi sono forze esterne che esigano o determinino la confessione: essa nasce dall'incubo della consapevolezza allo stesso modo che il delitto era nato dall'orrore dell'esistere. La confessione tende a ristabilire quell'ordine del mondo visibile che il delitto aveva spezzato; consegnandosi a una giustizia esterna e indifferente ai suoi mali, l'assassino riconosce la futilità del tentativo di evadere dalla prigione dell'angoscia. Il demone gli è stato guida maliziosa nel labirinto di se stesso: aveva creduto di modificare l'universo, di rimuovere la causa di una mortale inquietudine; confessa perché ormai sa di aver toccato solo delle ombre, di aver ucciso solo dei fantasmi, eternamente pronti a rinascere. Poe ha fatto dell'orrore la temperatura naturale dell'anima: l'incubo è un prodotto della nostra mente.

In *The Tell Tale Heart* il protagonista uccide un vecchio vicino di casa per nessun altro motivo al mondo (« Object there was none. I loved the old man. He had never wronged me ... For his gold I had no desire... ») che per un orrore immotivato (« I think it was his eye! yes, it was this. He had the eye of a vulture — a pale blue eye... »). Quell'occhio non è umano, non è parte viva del vecchio; quell'occhio è lo strumento misterioso con cui la vita ci tortura, è la ferita sanguinante della nostra imperfezione, è tutto quanto, del mondo, non accettiamo, è la forma suprema dell'ossessione del male: se vogliamo che il male esista, esso esisterà in eterno. Non appena il vecchio è stato sepolto sotto le assi del pavimento, l'ossessione assume un'altra forma; si tramuta in un suono (« a low, dull, quick sound, such as a watch makes when

enveloped in cotton »), diventa il battito inestinguibile del cuore del vecchio, che, udito un attimo prima del delitto, l'ha affrettato e ora, con lo stesso ritmo implacabile, condanna il colpevole. Questo suono d'orologio nel cotone, di cuore soffocato, ma non spento, è un simbolo potente dell'incubo; cresce nell'orecchio che lo ascolta, al di là delle assi del pavimento, al di là della certezza del delitto compiuto, fino a divenire, da immaginario, concreto, oggettivo al punto che l'assassino ne riconosce pubblicamente l'allucinante realtà pur di non vivere un minuto di più nell'angoscia. Le torture di Raskolnikov sono vissute dall'eroe di Poe nell'arco di una notte, ma la rivelazione del delitto non è che un simulacro di riscatto morale: l'incubo non avrà fine che con la soppressione della coscienza.

Come l'orrore dell'occhio d'avvoltoio si perpetua nell'ossessivo battito del cuore, così in *The Black Cat* il gatto nero, accecato e poi impiccato dal padrone in un accesso di perversità, rivive dapprima nella figura del gatto gigantesco che, simile a un bassorilievo, appare, con la corda al collo, sul muro superstite della casa distrutta da un incendio all'indomani dell'assurda esecuzione. Anche qui assistiamo a un atto di crudeltà immotivata (« I hung it because I knew that it had loved me, and because I felt it had given me no reason of offence, hung it because I knew that in so doing I was committing a sin, a deadly sin ... ») che subito diviene motivo sufficiente ad alimentare l'infinita vitalità dell'ossessione. L'« insondabile brama dell'anima a torturare se stessa » è il grande tema di Poe, una brama che non si sazia neppure della morte. Le donne dei racconti che Lawrence definiva « storie d'amore », Ligeia, Morella, Madeline Usher, non cedono alla morte in virtù di un'avidità di dominio: allo stesso modo il gatto impiccato è più vivo che mai. In Poe gli spiriti si vestono liberamente delle forme terrene; godono dell'infinita crudele libertà delle immagini dei sogni. Ecco che, dopo mesi in cui il « fantasma » del gatto perseguita il suo uccisore, facendogli nascere nell'animo una sorta di sentimento che pare, ma non è « rimorso », l'incubo assume una nuova veste reale: un oggetto nero, posato

sulla sommità di una botte di rum nell'ombra di una taverna. Il nuovo gatto che l'eroe porta a casa con sé è, come l'altro, privo di un occhio e porta sul petto una macchia bianca, una « chimera », una illusione di forza. L'orrore si è già moltiplicato. Di giorno il gatto nero non abbandona il padrone neppure per un istante, la notte incombe sul suo sonno irrequieto: « I started hourly ... to find the hot breath of the *thing* upon my face, and its vast weight — an incarnate nightmare that I had no power to shake off incumbent eternally upon my heart! » In Baudelaire riappare, ammorbidita, l'immagine di questo gatto d'incubo, pesante sul cuore o chiuso nel cervello: « Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux ... », « Dans ma cervelle se promène, / ainsi qu'en son appartement, un beau chat, fort, doux et charmant. / Quand il miaule, on l'entend à peine ... ».

Il delitto e la sfida « perversa » che porta alla rivelazione equivalgono, come in *The Tell Tale Heart*, al tentativo estremo di liberarsi dell'ossessione e alla resa all'inspiegabile. Quando, da oltre il muro che cela il cadavere della moglie, uccisa perché difendeva l'animale, giunge una voce accusatrice (« a cry at first muffled and broken like the sobbing of a child and then quickly swelling into one long, loud and continuous scream, utterly anomalous and inhuman — a howl — a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in their damnation »), sappiamo che l'angoscia non si è mai estinta, che l'anima, privata delle cause apparenti della sua inquietudine, l'ha ricreata, evocandola dalla tomba. L'immagine finale del gatto nero che siede con la rossa bocca spalancata e il solitario occhio di fuoco sul capo del cadavere murato ha la stessa potenza del corvo che posa immobile sul bianco busto di Pallade: un'eternità d'angoscia fissata per sempre in una forma trionfante.

Poe ha potuto dare all'ossessione questo volto estremo, disumano, perché, a differenza dei contemporanei, non è mai uscito da se stesso. I peccatori di Hawthorne trovano nell'uma-

na compagnia, cercata o rifiutata, una misura dei propri errori o delle proprie tentazioni; Dimmesdale, consumato dall'incubo della colpa come un eroe di Poe, si libera, però, alla fine, in una drammatica confessione pubblica. Il demoniaco Achab, ossessionato da una volontà di vendetta che è insieme volontà di dominio e di conoscenza, lancia fuori di sé il rampone che, configgendosi nel dorso bianco della balena, raggiunge il nodo misterioso dell'universo; e sarà la balena a distruggere quel ponte lanciato verso la realtà. Il sudario dell'oceano che si chiude sulla sua sconfitta non ha la trionfante malignità del corvo o del gatto nero perché un'autentica battaglia è stata combattuta, l'uomo non si è arreso al mistero, ha comunicato, nell'attimo della lotta, con l'universo. I « perversi » di Poe uccidono i loro incubi per ritrovarli vivi come prima, e ugualmente inesplicabili: il loro drammatico destino è di soccombere a se stessi, di non poter mai comunicare col mondo. La società che li attende per giudicarli — la folla di *The Imp of the Perverse*, i poliziotti che indagano sulla scomparsa del vecchio in *The Tell Tale Heart* o perlustrano la cantina in *The Black Cat* — è lontana e impersonale, al di là di una barriera che essi stessi infrangono nel disperato desiderio di comunicare. Colpa ed espiazione sono soltanto i due momenti di una sconfitta che non ha catarsi; ma il prezzo della resa finale — la spettrale battaglia tenacemente combattuta contro le ombre — conferisce agli eroi di Poe, se non una grandezza morale, un'intensità di dolore che li riscatta da quanto hanno in sé di disumano. Sul punto di uccidere il vecchio, l'assassino di *The Tell Tale Heart* ode « a slight groan ... the groan of mortal terror »; quel suono, « the low stifled sound that arises from the bottom of the soul when overcharged with awe », quel suono conosciuto da entrambi, segno di un'esperienza comune, gli fa esclamare: « I knew what the old man felt and pitied him ... ». L'orrore è l'unico paradossale legame che affratella per un istante assassino e vittima.

In Hawthorne e in Melville esiste un ricambio vitale tra l'uomo e la società; in Emily Dickinson una comunicazione profonda tra l'io e l'universo; la realtà è per loro provocazione,

ma anche sorgente di forza. L'eroe che soccombe, il poeta prigioniero della propria anima, lasciano una traccia che altri decifreranno. Il senso del male del mondo, ossia dell'imperfezione, si fonde inestricabilmente con una demonica volontà di conoscenza. La condizione dell'uomo è tragica perché i suoi limiti naturali sono inconciliabili con la sua avidità d'infinito; ma la via della ricerca o del riscatto è aperta: si può tentare di sciogliere l'enigma, di varcare il limite, di raggiungere la verità fuori di sé o nel proprio cuore. Caduto l'ordine religioso con le sue conciliazioni, la grandezza morale è misurata dall'originalità con cui l'uomo affronta il rischio di esistere.

Poe, prima ancora dei suoi personaggi, varca ogni limite, soffre ogni vertigine; la sua realtà è tanto spesso quella, già lacerata, del delitto o della morte. La perversità non concede scelte o esitazioni; essa è insieme disperata volontà di conoscenza, perché il distruggere è la forma suprema del dominio, e rifiuto della conoscenza, perché l'autodistruzione annulla il significato della conquista. Come non c'è delitto perfetto, così non c'è organica conoscenza; le folgorazioni dell'incubo si spengono e si riaccendono in un eterno cerchio. Poe accetta come inevitabile la sconfitta di Achab; i suoi eroi sono perversi perché la loro volontà di dominio sul reale non è eroica, ma soltanto ossessiva. Così egli anticipa un universo d'angoscia contro cui Hawthorne, Melville, Emily Dickinson combattono ancora. La sua soluzione negativa è estrema, ma il nodo del problema è lo stesso: la sua America e la loro sono inseparabili l'una dall'altra.

MARISA BULGHERONI