

EDGAR ALLAN POE DI FRONTE ALLA NATURA

Una attivissima mostruosa intelligenza sta alla base dell'orrore di Poe. Un'intelligenza che sa trarre effetti di orrore da tutto quello che tocca, in ogni tono dal macabro al grottesco, con una certa indifferenza per il soggetto da trattare e distorcere sino a fargli perdere le sue caratteristiche naturali e fargli assumere quelle dell'alienazione. Il soggetto può essere l'amore, spesso travisato e comunque sempre ai limiti della norma, con una delle donne diventate personaggi famosi del mondo di Poe: Berenice, Morella, Ligeia e l'innominata e assente protagonista femminile di *The Raven*; può essere il rimorso per il delitto compiuto, distorto sino a diventare orgoglio per un'impresa dell'intelligenza (*The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat*); può essere, fra i tanti argomenti trattati, la natura americana, mostruosamente riordinata e ricreata. Se il cervello di Poe ci atterrisce con i racconti del mistero o ci fa divertire con gli stessi elementi fantastici nei racconti umoristici, è in quella in cui entra in gioco la natura che questo cervello disumano sembra essersi esercitato al massimo nel distorcere il suo soggetto sino a scalzare le forme e l'ordine stesso che lo regolano in natura.

Poe è l'iniziatore, in America, di una nuova sensibilità poetica che supera l'estetica romantica nel momento stesso in cui il trascendentalismo la andava predicando e che sta alla base dei movimenti poetici europei della seconda metà del secolo; ma egli è anche l'iniziatore di molti generi di narrativa, dal racconto poliziesco al racconto di mare,¹ magistralmente realizzato questo in *M.S. Found in a Bottle*, *The narrative of Arthur*

1. Per « racconto di mare » si intende qui la narrazione di una vicenda umana situata in ambiente marinaresco; si tratta quindi di creazione originale e non di semplice diario di viaggio, come già se ne erano trovati anche nella letteratura americana.

Gordon Pym e soprattutto in *A Descent into the Maelstrom*. In questo racconto, come negli altri dello stesso genere, l'orrore è genuino e l'allucinante forza bruta degli elementi incute tutto il suo spontaneo e naturale terrore:

Even while I gazed, this current acquired a monstrous velocity. Each moment added to its speed — to its headlong impetuosity. In five minutes the whole sea as far as Vurrgh, was lashed into ungovernable fury; but it was between Moskoe and the coast that the main uproar held its sway. Here the vast bed of the waters scamed and scarred into a thousand conflicting channels, burst suddenly into frenzied convulsion — heaving, boiling, hissing — gyrating in gigantic and innumerable vortices, and all whirling and plunging on to the eastward with a rapidity which water never elsewhere assumes, except, in precipitous descents.²

In questa situazione l'intelligenza dell'uomo non può e non vuole restare vittima dell'orrore che non è stata lei a creare, e l'Ulisse dei mari del nord, un vecchio pescatore norvegese, trova il modo di assistere al mirando spettacolo e di uscirne vivo per raccontare quello che lingua umana non è mai stata in grado di raccontare. Quale miglior prova dunque che non si tratti di un vero *maelstrom*, se nessuno ne è mai uscito vivo per narrare le proprie esperienze, bensì di un'abile costruzione dell'autore? E invece questo non si può affatto dire dei racconti di mare di Poe (anche se sicuramente inventato e probabilmente poco scientifico è il metodo escogitato dal pescatore per superare il mortale pericolo), perché qui il mondo dell'acqua, con le sue correnti, i suoi venti e le sue furie, vive quella sua vita eterna ed immutabile, vera ed autentica tanto quanto ce la comunicherà il suo massimo poeta americano, Herman Melville:

It might have been an hour, or thereabouts, after my quitting the smack, when, having descended to a vast distance beneath me,

2. E. A. POE, *Complete Poems and Stories*, 2 vols., New York, 1958, Vol. I, p. 343. Tutte le citazioni sono tratte da quest'opera.

it made three or four wild gyrations in rapid succession and, bearing my loved brother with it, plunged headlong, at once and forever, into the chaos of foam below.³

Anche nei momenti in cui il mare sembra assumere aspetti sconosciuti in natura, come le valli e il gorgo circolare aperto nei ghiacci del finale di *MS. Found in a Bottle*:

(« the ice opens suddenly to the right, and to the left, and we are whirling dizzily, in immense concentric circles, round and round the borders of a gigantic amphitheatre, the summit of whose walls is lost in the darkness and the distance. »),⁴

esso conserva pur sempre quel carattere indomabile e ignoto, quasi sacrale, che il mare ha in effetti e che ricorre ovunque nella letteratura si parli di mare, in Joseph Conrad o in Samuel Taylor Coleridge. E pensiamo naturalmente al Coleridge di *The Ballad of the Ancient Mariner* e a versi come:

And now the STORM-BLAST came, and he
Was tyrannous and strong;
He struck with his o'ertaking wings,
And chased us south along,

dove per la furia del mare si fa uso di un pronome maschile e non neutro quindi addirittura personificandola. Oppure agli irreali ghiacci polari « as green as emerald » che, come nel racconto poesco, serrano in una stretta mortale la fatale nave; con i vocaboli semplici e il ritmo reiterato e ossessivo della ballata così si esprime Coleridge:

The ice was here, the ice was there,
The ice was all around.

Per quanto riguarda però i paesaggi terrestri dei racconti di Poe, essi subiscono molto più fortemente dei precedenti l'impronta e la manipolazione di quel cervello inquieto, sempre

3. Vol. I, p. 353.

4. Vol. I, p. 136.

preso in febbrile attività. Da *Morning on the Wissabicon* a *The Domain of Arnheim*, attraverso *The Gold-Bug*, *A Tale of the Ragged Mountains*, *Landor's Cottage*, *Eleonora* e *The Island of the Fay*, il paesaggio diventa sempre più umano, nel senso che l'uomo si va trasfondendo in esso e lo va assimilando sempre più a sé. Il primo di questi racconti è forse l'unico in tutta l'opera di Poe che evochi l'idea di un possibile rapporto dell'autore con il trascendentalismo e con la posizione di questo movimento di fronte alla natura in generale ed a quella americana in particolare. È difficile dire quale relazione vi possa essere stata tra Poe e i primi poeti della natura americana o quanto egli possa aver sentito la lezione del trascendentalismo e nelle sue realizzazioni poetiche e nella sua estetica teorizzata, ma certamente vi è in questo racconto un'affinità con i romantici che « scoprono » la natura americana e la elevano alla dignità di protagonista delle loro composizioni. In Poe essa arriva completamente a questa dignità soltanto in *Morning on the Wissabicon*, dove lo scrittore, con lo spirito del pioniere tanto congeniale all'uomo americano che proprio in quest'epoca veniva esaltato, va a scoprire una natura vergine e pronta ad accogliere l'uomo e che viene simboleggiata da quell'alce ritta su una rupe, pronta anch'essa a mostrarsi e a lasciarsi avvicinare dall'uomo:

In an instant afterwards, a negro emerged from the thicket, putting aside the bushes with care, and treading stealthily. He bore in one hand a quantity of salt, and, holding it out towards the elk, gently but steadily approached. The noble animal, although a little fluttered, made no attempt at escape.⁵

In quest'unico momento nell'opera di Poe si può veder affiorare quel mondo di Thoreau e di Emerson a cui manca il male. Ma si tratta di un momento breve perché la posizione di spettatore di fronte alla natura, e per sovrappiù ad una natura gloriosa ed amica, non si adatta al cervello di Poe, smanioso di dominare uomini e cose. Di questo stato d'animo di

5. Vol. I, p. 495.

ammirazione per il paesaggio americano troviamo ancora soltanto uno sprazzo in *The Gold-Bug*, dove il tono dell'autore tradisce addirittura una punta di orgoglio nazionale quando arriva a parlare del *tulip-tree*:

In youth the tulip tree or *Liriodendron Tulipiferum*, the most magnificent of American foresters, has a trunk peculiarly smooth, and often rises to a great height without lateral branches; but, in its riper age, the bark becomes gnarled and uneven, while many short limbs make their appearance on the stem.⁶

Lo scrittore che ha ambientato molti dei suoi racconti più riusciti nell'Europa « gotica », sente qui il fascino di quella natura americana che i suoi contemporanei cantavano ed esaltavano. Nel resto del racconto la natura, pur con le descrizioni quanto mai precise di paesaggi che l'autore fa, l'una all'inizio del racconto che fa da sfondo alla capanna e alla figura del protagonista, l'altra quando la spedizione arriva sull'altopiano dove è nascosto il tesoro, serve semplicemente da scenario per le vicende umane. La prima è degna di essere riportata per la precisione scientifica con cui la natura americana è trattata:

This island is a very singular one. It consists of little else than the sea sand, and is about three miles long. Its breadth at no point exceeds a quarter of a mile. It is separated from the mainland by a scarcely perceptible creek, oozing its way through a wilderness of reeds and slime, a favourite resort of the marsh-hen. The vegetation, as might be supposed, is scant, or at least dwarfish. No trees of any magnitude are to be seen. Near the western extremity... may be found indeed, the bristly palmetto; but the whole island, with the exception of this western point, and a line of hard, white beach on the sea-coast, is covered with a dense undergrowth of the sweet myrtle so much prized by the horticulturist of England. The shrub here often attains the height of fifteen or twenty feet, and forms an almost impenetrable coppice, burthening the air with its fragrance.

6. Vol. I, p. 457; del *tulip-tree* aveva già parlato in *Morning on the Wissabicon*, vol. I, p. 494.

In the inmost recesses of this coppice, not far from the eastern or more remote end of the island, Legrand had built himself a small hut which he occupied when I first, by mere accident, made his acquaintance.⁷

Anche in *A Tale of the Ragged Mountains* la natura, americana di una località ben precisa, fa semplicemente da sfondo ai vagabondaggi dell'ipersensibile protagonista, che è in preda ad una specie di allucinazione provocata dalla droga, e anche qui, come nei due racconti sopra menzionati, si tratta di una natura quasi vergine (o almeno chi la percorre si augura che sia tale) molto selvaggia e poco aperta all'uomo:

So entirely secluded, and in fact inaccessible, except through a series of accidents, is the entrance of the ravine, that it is by no means impossible that I was the first adventurer — the very first and sole adventurer who had ever penetrated its recesses.⁸

È qui vi è una prima differenza con il trascendentalismo nel modo di trattare la natura: quello la sentiva come amica dell'uomo, mentre i personaggi di Poe si sentono immersi in un ambiente ostile che li respinge o li inganna e che essi devono cercare di dominare e sottomettere. Ma la differenza capitale tra le due sensibilità è che il trascendentalismo sapeva far vivere poeticamente la natura che sta sull'uscio di casa, mentre il vagabondo Poe (o i suoi personaggi: ma si è molto spesso tentati di identificarli col loro autore) ha sempre bisogno di andare a scoprire una natura che, pur nella sua asprezza, è spesso sofisticata come i personaggi che la abitano: Augustus Bedloe, protagonista del citato *A Tale of the Ragged Mountains*, del paesaggio in cui si è inoltrato dice con compiacimento:

The scenery which presented itself on all sides, although scarcely entitled to be called grand, had about it an indescribable and to me a delicious aspect of dreary desolation. The solitude

7. Vol. I, p. 449.

8. Vol. I, p. 516.

seemed absolutely virgin. I could not help believing that the green sods and the gray rocks upon which I trod had been trodden never before by the foot of a human being.⁹

Il particolare genere di paesaggio, che abbiamo visto essere congeniale a Poe, è però sempre in questi racconti un paesaggio non toccato e, a differenza di come spesso avviene nei trascendentalisti, non coltivato dalla mano dell'uomo. Quelle intelligenze pure che sono i nostri personaggi quando intervengono nella natura che li circonda non si dedicano certo ai lavori della terra: possono al massimo dedicarsi, quale raffinato passatempo, ad una forma di giardinaggio ad altissimo livello, come è appunto il *landscape gardening* dell'Ellison di *The Domain of Arnheim*. Con questa arte, con questo sistema, in un gruppo di racconti (*The Domain of Arnheim*, *Landor's Cottage*, *The Island of the Fay*, ed *Eleonora*) Poe ci mostra come l'uomo intervenga più o meno direttamente, non fosse altro con la fantasia come in *The Island of the Fay*, a creare una natura ordinata dall'esterno che proprio per questo ha del mostruoso.

In una sorta di saggio introduttivo a *The Domain of Arnheim* Poe arriva a definire il *landscape gardening*, la pianificazione dei giardini, come unica arte ormai possibile: l'arte non è più imitazione della natura, ma si serve degli stessi elementi della natura per le sue realizzazioni:

Here, indeed, was the fairest field for the display of imagination in the endless combining of forms of novel beauty; the elements to enter into combination being, by a vast superiority, the most glorious which the earth could afford. In the multiform and multicolour of the flower and the trees, he recognized the most direct and energetic efforts of Nature at physical loveliness. And in the direction of concentration of this effort — or, more properly, in its adaption to the eyes which were to behold it on earth — he perceived that he should be employing the best means — labouring to the greatest advantage — in the fulfilment, not only of his own

9. Vol. I, p. 516.

destiny as poet, but of the august purposes for which the Deity had implanted the poetic sentiment in man.¹⁰

E ancora:

There are properly but two styles of landscape gardening, the natural and the artificial. One seeks to recall the original beauty of the country, by adapting its means to the surrounding scenery; cultivating trees in harmony with the hills or plain of the neighbouring land; detecting and bringing into practice those nice relations of size, proportions and colour which, hid from the common observer, are revealed everywhere to the experienced student of nature. The result of the natural style of gardening, is seen rather in the absence of all defects and incongruities — in the prevalence of a healthy harmony and order — than in the creation of any special wonders or miracles. The artificial style has as many varieties as there are different tastes to gratify. It has a certain general relation to the various styles of building. There are the stately avenues and retirements of Versailles; Italian terraces; and a various mixed old English style, which bears some relation to the domestic gothic or English Elizabethan architecture.¹¹

A questa premessa teorica, che indubbiamente ricorda le idee e le creazioni dell'architetto settecentesco « Capability » Brown, segue una descrizione minuta del « giardino »: in realtà qui si tratta di molto di più che un giardino realizzato su un disegno prestabilito, si tratta addirittura di un'intera regione il cui volto è stato corretto dalla mano dell'uomo sino ad assumere, proprio per l'artificiosità della sua leggiadra perfezione, un carattere mostruoso che forse nemmeno il più orrido e inospite paesaggio riuscirebbe ad avere. È molto bello immaginare le rive di un placido laghetto tutte coperte di fiori, ma chi ama la natura non legge con piacere che le sponde che formano un angolo di quarantacinque gradi col lago perfettamente circolare di Arnheim « were clothed from base to summit — not a perceptible point escaping — in a drapery of the most gorgeous flower-blossoms ».¹²

10. Vol. II, p. 675.

11. Vol. II, p. 676.

12. Vol. II, p. 681.

Proprio la perfezione di quel « not a perceptible point escaping », come di altre espressioni analoghe che insistono sul concetto di artificiosa regolarità, rende il paesaggio innaturale e per questo mostruoso. La intelligenza di Poe quindi, nel suo insaziabile desiderio di dominio su tutto il mondo delle cose e dello spirito, si è impossessata della natura, ancor selvaggia e nemica nei racconti a cui abbiamo sopra accennato, e la ha snaturata piegandola ai propri voleri come in *The Domain of Arnheim* e in *Landor's Cottage*. In *Eleonora* la natura invece è stata piegata agli stati d'animo del protagonista: la vita naturale della Vallata dell'Erba dai Molti Colori, dall'erba stessa alle piante e agli uccelli, è condizionata dal sorgere del sentimento d'amore tra i due giovanetti e dal finire di questo rapporto con la morte di Eleonora.

Intimamente legato a *The Domain of Arnheim* è *Landor's Cottage*, che è definito dichiaratamente « A pendant to *The Domain of Arnheim* »: però qui il vagabondo protagonista si imbatte per caso nella zona di natura pianificata e snaturata. Il racconto assume perciò un andamento più spontaneo e meno ossessivo che nel precedente in cui la descrizione del paesaggio è preparata da una specie di lungo trattato. La scoperta avviene durante una passeggiata attraverso « one or two of the river counties of New York », ¹³ in un paesaggio americano quindi, e geograficamente non molto lontano dal mondo naturale in cui domina l'alce, invece che, come nel precedente racconto, in una zona remota ed esotica scelta con tanta cura per diventare il paradiso dell'orrore. In *Landor's Cottage* l'orrore del rifatto si insinua gradualmente nell'animo del lettore, di mano in mano che il viandante cerca di comunicare il proprio ammirato stupore di fronte all'arte che è stata impiegata per modificare il paesaggio: prima la pista d'erba simile a velluto che scorre sotto una volta di arbusti, poi le pietre che sono state rimosse dal centro della strada ed appoggiate con garbo ai lati, inframmezzate da ciuffi di « wild flowers » (ma quanto sono selvatici

13. Vol. II, p. 712.

questi fiori che sono sicuramente passati per le mani di un giardiniere?), via via sino alla visione della valle che si apre in molli declivi lungo il corso del fiume che la percorre, con la vegetazione che diventa sempre più leggiadra man mano che si scende verso la sua estremità più bassa. E tutto è leggiadro al massimo grado, incredibilmente leggiadro, tanto da diventare tutto incredibile: un paesaggio simile esiste solo nella mente di Poe.

Totalmente fantastico è poi il paesaggio di *The Island of the Fay*: qui l'autore non si preoccupa nemmeno di inventare una abile trama per giustificare la vita spirituale di cui fa dono agli elementi del suo paesaggio, il cui simbolo poetico, una fata, è una creatura soprannaturale, così come l'alce, creatura naturale, lo era stata di un paesaggio del tutto naturale. La ninfa dell'isola che l'autore, eterno vagabondo, vede navigare su un'esile imbarcazione in un momento di sogno ad occhi aperti (o forse si tratta di nuovo di un'allucinazione come per Augustus Bedloe) e in un'ora del giorno particolarmente adatta a simili meditazioni, è stata espressa dalla sua mente, da quella mente che ha creato isole e giardini incantati, così come l'alce è stata espressa dal più genuino paesaggio americano.

Questo interiorizzare e razionalizzare la natura, che pure può a volte urtare tanto il lettore, ha avuto una sua funzione importante nell'evoluzione del pensiero estetico dell'Ottocento e di conseguenza anche del nostro secolo: è servito cioè a superare la posizione romantica di esaltazione e di ammirazione incondizionata di una natura che finiva per soffocare l'uomo che le stava di fronte. Poeticamente questo lavoro di smantellamento degli ideali romantici è stato condotto nei racconti, proprio col fare uso dichiarato degli elementi romantici deteriori dell'orrote e del gotico, ma criticamente la stessa opera è stata realizzata dai saggi che espongono programmaticamente quello che al lettore è già dato di capire attraverso i racconti, specie i più terrificanti. *The Philosophy of Composition* alla prima lettura sembra una colossale beffa, una « trovata » escogitata per attirare su di sé l'attenzione pari a quella del quotidiano *nuoviorchese* che inventa tutte le notizie relative ad una traversata

atlantica in pallone aerostatico;¹⁴ in realtà, per quanto il saggio abbia effettivamente momenti paradossali, sotto le esagerazioni e le posizioni estreme si cela un vero progresso nel cammino del pensiero ottocentesco che non può sfuggire al lettore moderno. Poteva forse sfuggire al lettore contemporaneo, soprattutto a quello americano, tutto occupato a costruire la propria individualità umana e nazionale e che poteva rispondere molto meglio alla poesia di un Thoreau che non alle astrazioni intellettuali di Poe: in effetti il potere raziocinante di Poe di « metter ordine » nella natura, come quello di dare un appoggio alla mente allucinata dell'uomo, può meglio rispondere alle esigenze dell'uomo del nostro tempo assalito da nevrosi di ogni sorta.

MARIALUISA BIGNAMI

14. *The Balloon Hoax.*