

La fiamma gotica

di Malcom Skey

DAVID PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il "gotico" dal settecento ad oggi*, trad. di Ottavio Fatica, Editori Riuniti, Roma 1985, pp. 376, Lit. 26.000.

Come si fa a scrivere un romanzo gotico? Ecco la ricetta del reverendo Edward Mangin, in *An Essay on*

Il romanzo gotico classico (dal 1764, anno di pubblicazione di *The Castle of Otranto*, fin verso il 1820) costituisce una sorta di sbandata, un momento di autentica deviazione dalla norma ultra-realistica che la narrativa inglese va perfezionando ormai da alcuni decenni. Oscillando spericolatamente tra realtà e finzione, tra razionalità e illusione, si impadronisce di temi e di situazioni che

ron sui satanici eroi negativi della Radcliffe e di Lewis, poi da lui interpretato nella vita), e *last but not least*, il vampiro-dandy alla Polidori.

Nulla di strano, perciò, se la ricetta volutamente telegrafica del Mangin ci sembra oggi un po' troppo selettiva. Limitata com'è in gran parte a quei fenomeni che il romanzo terrifico ha in comune con quello sentimentale (un rapporto peraltro imprescindibile, come sottolineano diverse parodie del gotico, da *Azemia* di William Beckford a *Northanger Abbey* di Jane Austen). Per fare una catalogazione esauriente degli elementi tipici del gotico non basterebbero gli sforzi di un Cuvier redivivo e magari anche pazzo. Troviamo

tortura — il tutto in un ambiente esterno che ricorda (non casualmente) i quadri di Salvator Rosa, Guido Reni, e Claude Lorrain, e con cupi interni degni del Piranesi delle *Carceri d'Invenzione*, con quell'angoscioso ripetersi all'infinito descritto da De Quincey in una pagina memorabile delle *Confessioni*.

Grazie anche al cinema, non pochi elementi del "nero" tardo settecentesco sono ancora potenti oggi: così quando Umberto Eco confessa nelle *Postille a Il nome della rosa* (Bompiani 1983) di aver incominciato il suo denso giallo post-moderno "mosso da una idea seminale. Avevo voglia di avvelenare un monaco", oppure che il romanzo "aveva un altro titolo di lavoro, che era *L'abbazia del delitto*", non vi è bisogno di spiegazioni. Il che vuol dire che tutto sommato una parte sostanziale del lessico del gotico è sopravvissuto, insieme a frammenti importanti della sintassi.

Bene hanno fatto gli Editori Riuniti a proporre, a soli quattro anni dall'originale inglese (Longman 1980) il ricco compendio storico-critico di David Punter. L'interesse per il gotico sembra essere in aumento in Italia come altrove. Vent'anni fa, gli unici romanzi disponibili erano *Vathek* (Einaudi 1946), *Frankenstein* e *Il castello di Otranto* (nella vecchia "Bur", 1952 e 1956). Ora invece sono reperibili quasi tutte le opere più significative. Anche nel panorama critico — fatta eccezione per il Praz di *La carne, la morte e il diavolo* (1930) e *La chimera e il terrore* di R. Barbolini (1984) — lo studio documentatissimo di Punter viene a colmare una notevole lacuna.

La parte più persuasiva di questa *Storia* è quella più tradizionale: i cinque capitoli iniziali dedicati al gotico classico. Dopo una introduzione che passa in rassegna molti degli studi critici più significativi degli ultimi sessant'anni, Punter offre una dettagliata cronistoria, ricca di citazioni, delle origini della moda gotica; segue poi un capitolo dedicato alla Radcliffe e a "Monk" Lewis, uno su *gotico e romanticismo*, e infine un'analisi densa e suggestiva della *dialettica della persecuzione* nelle opere di Godwin, Maturin e Hogg.

Tra le pagine più interessanti sono quelle sulla breve ma intensa stagione (1794-97) che vide la pubblicazione de *I misteri di Udolpho*, *Il monaco*, e infine *L'italiano*, romanzo ancora oggi sottovalutato, che sembra la risposta della Radcliffe agli eccessi, all'autentico *horror* che Lewis aveva distillato dallo *Schauerroman* tedesco.

Altrettanto utili le pagine sulla sensibilità gotica nella poesia, da Blake a Coleridge e da Byron a Shelley e Keats.

L'unica omissione rilevante riguarda quel capolavoro dell'esotico immaginario che è il *Vathek* di Beckford — forse in omaggio a una vecchia (e, crediamo, superata) tradizione critica che lo considera troppo anomalo per essere annoverato tra i romanzi gotici veri e propri. Ma

manzo storico-politico.

E tuttavia, contro le norme tradizionali, non è l'evento storico a conferire identità al personaggio, bensì il personaggio Lincoln a illuminare gli enigmi della storia. Al centro della scena gremita di antagonisti e di comparse è il rapporto del protagonista con il potere: un rapporto che, di pagina in pagina, si definisce sempre più chiaramente come assunzione di destino, tragica e altera obbedienza al fato.

Strappato all'ufficialità e al mito, rifondato su una documentazione storica di strenua esattezza, il Lincoln di Gore Vidal viene proiettato nella dimensione romanzesca della temporalità, che lo modella e lo usura con la violenza di una burrasca.

Il ruvido e arguto "Amleto dei boschi", i cui capelli fanno pensare a "un nero covone di fieno sconvolto dal vento", mentre la barba rassomiglia a un "nido di uccelli dal quale i piccoli siano volati via", si trasforma lentamente in un Macbeth levigato dall'insonnia, che, "il volto color del fuoco spento", vede la stanza in cui siede in attesa di notizie dal fronte "riempirsi di sangue" fino ad annegararlo, o che, perseguitato da sogni di spaesamento e di morte, scorge nello specchio la propria immagine spezzata sbiancarsi in fantasma.

Di Lincoln e dell'America che gli preme intorno, i generali, i politici, i banchieri, i segretari, la sua stessa famiglia, come lui marchiata dal tragico, Vidal ci narra soltanto quei quattro anni, cruciali come un'intera esistenza.

Il romanzo ha inizio nel gelido mattino del 23 febbraio 1861, quando il neo-eletto presidente giunge a Washington in incognito per eludere una minaccia di attentato, e, "alto sottile, il cappello floscio calato sugli occhi... nella mano sinistra la borsa da viaggio contenente senza dubbio gli arnesi del suo bieco mestiere", sembra un "ladro" equipaggiato per piccoli furti. Un uomo totalmente scoperto, riscattato dalle apparenze e dalle maschere del gioco politico, è, al contrario, colui che, composto nella bara dopo l'assassino, il 1° aprile 1865, "sembra sorridere, come se la morte gli avesse richiamato alla memoria un aneddoto da raccontare", secondo un'inveterata abitudine.

Nell'arco di tempo compreso tra le due date la vita di Lincoln si identifica inesorabilmente con la storia degli Stati Uniti.

L'uomo politico cauto e dialettico, il "gesuita del West", ritenuto dai suoi inadeguato al ruolo, reinventa l'America, forzandone la Costituzione, coinvolgendola in una guerra di inattesa ferocia, ma preservando l'Unione. La sua personale volontà di potere ("Volevo essere il presidente. L'avevo nel sangue fin dalla nascita. Volevo dare un'impronta decisiva a questo paese dalla fisionomia già formata ma ancora bisognoso di tanto...") si fonde così rischiosamente con il progetto collettivo, di sua ideazione, da sbalzarlo oltre il suo stesso margine esistenziale, solitario in quella zona di tutti dove si compie la storia.

L'assassino di un simile uomo può alla fine essere interpretato da John Hay, il suo giovane segretario (che più di ogni altro personaggio nel romanzo ha la funzione narrativa del testimone) come arcano prodotto finale della sua volontà: espiazione per "l'assoluta sanguinosa rinascita" da lui imposta alla nazione. Questo Lincoln, demitizzato e contemporaneamente elevato alla mitica figura dell'eroe che sconta nella morte sacrificale la propria identificazione col fato, appartiene, grazie alla forza della parola narrativa di Vidal, tanto alla storia quanto alla letteratura, tanto alla mimesi quanto all'invenzione.

L'io in fuga

di Claudio Gorlier

ROMOLO RUNCINI, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. I. Il Gothic Romance*, Liguori, Napoli 1984, pp. 228, Lit. 17.500.

Che in un momento di tripudi catastrofici e di celebrazioni paranormali si torni a frequentare il "nero" o "gotico" non stupisce affatto: l'importante è che lo si faccia seriamente. Ottimo inizio la Guida di Malcolm Skey, con vertiginosa bibliografia ragionata, uscita lo scorso anno da Theoria che sta meritoriamente officinando il genere; tappa preziosa ed essenziale il libro di Runcini, al quale forse la collocazione in una collana sociologica non rende pieno merito. Runcini fa anche della eccellente sociologia della letteratura; comunque, il suo scandaglio del fantastico si spinge oltre, sempre con una straordinaria misura, utilizzando tra l'altro la psicanalisi e una sottile esemplificazione testuale. Runcini pensa con ragione che il "gotico" inglese induca il fantastico ad affrontare con maggiore o minore risolutezza e consapevolezza il grande spettro che si aggira per l'Europa (o i numerosi fantasmi e misteri), cioè la paura. In altre parole, "i margini d'insicurezza e d'angoscia di fronte all'impetuosa avanzata dell'industrialismo e delle idee rivoluzionarie

dalla Francia..." comportano "lo speciale meccanismo di produzione estetica" che caratterizza il genere "coinvolgendo e confondendo ideologie e gusti di classe". Ecco il nocciolo del problema, che Runcini segue puntigliosamente, mostrando come la passione "che sta in agguato dietro la serenità degli affetti" e la follia "dietro il buon senso" incrinano già il romanzo sentimentale, ad esempio nella traiettoria di Richardson da Pamela a Clarissa, "dalla didascalica felicità domestica" al "mondo torbido del libertinaggio".

La paura non implica dunque soltanto il sublime del terrore, ma include una fuga dalla realtà immediata che postula una esplorazione dell'ignoto, una esasperazione dell'io, attraverso il paesaggio delle rovine, il rituale magico, il rituale religioso (quanti conventi e frati cattolici in questo filone così tipicamente protestante), il confronto con la macchina e le insidie della scienza applicata (Frankenstein), e la crisi dell'ideologia (Godwin, sul quale forse si desidererebbe qualche riflessione in più). È così che l'evento terrificante fonde, anche nelle arti figurative, "gli elementi culturali e ideologici più disparati". Trasgressione, quante avventure si possono evocare nel tuo nome. Mentre, s'intende, il tentativo di esorcizzare i fantasmi suscitati comporta interrogativi e censure spesso ingannevoli: come escogitare un "gotico" esemplare e assoluto? E, infine, una stilomatica talora pianificata produce turgide efflorescenze di nascente, imperiosa trivialità letteraria, che nell'Ottocento — aspettiamo Runcini con fiducia al prossimo volume — provvederà ad aspergere di calcolata mistificazione nostro cugino, come appropriatamente lo chiama Allen Tate in un saggio memorabile, il signor Poe.



Light Reading (1808): "Primo: prendete una grande quantità di carta, penne e inchiostro, e un vocabolario della lingua inglese. Poi: raccogliete un vasto assortimento di nomi, tenendo da parte i più romantici per l'eroe e per l'eroina. Indi, unendo dei personaggi a ciascuna di tali appellazioni, fateli conversare fra loro su un argomento qualsiasi, per lettera o a voce, per tutto il tempo che l'editore crede opportuno. Inframmazzate poi, ma con giudizio, *marchesi, marchese, monaci, monache, caverne, torri, laghi, e valli*. Trasportate con frequenza la scena e i personaggi da un'estremità all'altra d'Europa. Che la vostra eroina sia sempre *fragile*, con gli occhi celesti: avvezzatela a esistere senza mangiare, né bere, né dormire, il che le consentirà di sopportare senza inconvenienti una dose di fatica tale da estenuare un cammello. Che il vostro eroe assomigli il più possibile all'Apollo del Belvedere, Ercole, e Antinoo messi insieme, e assicuratevi che sappia nuotare..."

prima di allora erano riservati alla poesia e al dramma, grazie soprattutto alla nuova estetica del sublime, che riconosce l'importanza primaria del terrore e codifica i sottili piaceri che ne derivano. Genere formulaico per eccellenza, prende avidamente spunti narrativi e personaggi convenzionali da tutte le parti: dal romanzo picaresco (cui deve il suo carattere peripatetico); dal culto delle rovine, del pittoresco, del crepuscolo celtico; dalla "poesia dei cimiteri"; dai drammaturchi del primo Seicento, in primo luogo Shakespeare, Webster, e Tourneur, che offrono anche il prototipo del fosco anti-eroe mediterraneo e machiavellico, rielaborato ulteriormente nel Satana di Milton. In un secondo tempo, verso il 1795, si verifica una nuova influenza, quella tedesca, con i suoi cavalieri-masnadieri, le sue società segrete, il folklore, e persino il mesmerismo. Infine vi sono alcuni personaggi mitici o leggendari: l'Ebreo errante, Faust e Prometeo, l'eroe byroniano (modellato da By-

l'intero mondo vegetale, animale, e minerale, l'intera psicopatologia umana, e uno spaccato rappresentativo del sovrannaturale: edera, cipressi, querce colpite dal fulmine; civette, rospi, corvi, pipistrelli; mucchi di ossa e scheletri interi; manoscritti ammuffiti, ritratti parlanti, armature semoventi, strumenti di

