

Verso un'archeologia tematica: lo sguardo delle cose

Ezio Puglia

1. In uno studio apparso poco tempo fa, ho proposto di riconsiderare il contributo che le idee di Warburg possono dare allo studio della letteratura, e in particolare alla tematologia. André Jolles, che ha dedicato un'attenzione speciale a quelle idee e ha cercato di fare ciò che lo stesso Warburg auspicava, cioè allacciare le riflessioni sul visivo con le riflessioni sulla testualità, non ha ricevuto l'attenzione a cui la sua opera più importante gli avrebbe consentito di aspirare. Chiunque conosca Jolles sa perché. Le ombre che avvolgono fittamente la sua vita sembrano avere screditato un tentativo che avrebbe dovuto far riflettere critica e teoria molto più di quanto non abbia fatto. Forse agli occhi di qualcuno, oggi, quel tentativo può apparire inattuale e imperfetto. Non c'è dubbio. La necessità di superare l'apparato delle *einfache Formen* resta. Ma resta anche la necessità di recuperare lo *spirito* di quell'apparato, l'obiettivo in vista del quale fu costruito.

Con il concetto di «gesto verbale», Jolles (2003) ha dischiuso alla genologia un orizzonte tutt'ora inesplorato, dove delle forme di genere si staccano dalla mera testualità e attraversano i sensi embricandosi con essi, incorporandosi. Vero è che nella 'semplificazione' jollesiana va in buona parte perduta la storicità dei generi; e cioè il loro elemento vitale, quel «tempo storico» che, come scrive giustamente Guillén, solo «può dimostrarci che un modello [concettuale] è effettivamente riuscito a costituirsi in genere» (Guillén 2008: 181). Ma queste forme generiche astratte, se vengono guardate attraverso la lente del «gesto verbale», acquisiscono uno spessore e una fisicità che normalmente non vengono

loro affatto riconosciuti. Più che a «modelli concettuali» finiscono per assomigliare a *posture compositive*, che sarebbero complementari agli *atteggiamenti di lettura* che di volta in volta invitano ad assumere (infatti anche l'apprendimento di un *habitus* di lettura, non solo di un *habitus* compositivo, è condizione necessaria per l'apparire di una forma di genere in quanto tale). Per questo parlavo di incorporazione. Un'incorporazione che, tuttavia, resta imperfetta: queste forme non possono non rimanere in una zona di sospensione tra corpo e testo.

Walter Benjamin aveva visto che qui a essere in gioco è un'intera filosofia della storia delle forme ideali. E il «marchio inconfondibile», con cui è segnato il materiale che proviene dalla forma drammatica barocca e che sedimenta in un'opera, è per Benjamin ciò che il «gesto verbale» è per Jolles: esso fonda concretamente nel testo la possibilità critica di affrancarsi dalle forme testuali concrete; e allo stesso tempo è il luogo in cui si palesa in modo «inconfondibile» il fatto che le forme di genere non sono per nulla astratte, ma sono piuttosto delle entità semiconcrete, che potremmo chiamare *embricature corpotestuali*. Queste forme non difetterebbero in alcun modo di storicità, al contrario. Benjamin invita a pensare che i generi non sono meno viventi «di qualsiasi composizione concreta». Se osservati nel loro continuo «confrontarsi col mondo storico», scrive infatti il filosofo, essi appaiono come «figure il cui spessore e la cui realtà è almeno pari a quella del singolo *testo*, e non commensurabili ad esso» (Benjamin 1999: 24, 20, 19).

Su queste basi, i generi potrebbero sembrare in effetti molto simili ai dinamogrammi warburghiani, almeno da un punto di vista ontologico: come i dinamogrammi, anch'essi sarebbero provvisti di una realtà *dinamica* (o di una dinamicità semilatente), perché non potrebbero, per definizione, prendere forma; anch'essi rimarrebbero sospesi tra la forma concreta e l'immagine mentale e il concetto astratto; anch'essi sarebbero una riserva mnemonica a metà strada tra il cosciente e l'inconscio, e sarebbero indipendenti dai testi dove si depositano in modo imperfetto, insieme a materiali loro estranei.

Eppure, si starà pensando, la figura corpotestuale di genere, ammesso che si ritenga che questo sintagma abbia senso, non è affatto

un'immagine. Ma che cosa è propriamente un'immagine? Non bisognerebbe accorgersi una volta per tutte del fatto che nessuna immagine, reale o mentale che sia, è propriamente un'immagine, nel senso comune del termine? È sempre sporca di movimento, è sempre intersensoriale. Nel momento stesso in cui appare, e attraverso l'apparire stesso, non può non entrare nell'intreccio carnale di corpo e mondo. Merleau-Ponty (1964) ha scritto pagine decisive e meravigliose a proposito di ciò. Un'immagine, si diceva, non è una semplice immagine; o meglio: il fatto che un'immagine sia una semplice immagine è in fondo frutto d'apprendimento, è un *habitus*, una convenzione (cfr. ad esempio Mitchell 1986: 17).

2. Bisognerebbe provare a situare anche i temi, troppo spesso considerati alla stregua di meri schemi mentali, nella stessa zona intermedia occupata dai dinamogrammi. Anch'essi dovrebbero apparire come «figure il cui spessore e la cui realtà è almeno pari a quella del singolo *testo*, ma non commensurabili ad esso». Ben poco è stato fatto in questo senso. Nello scritto che state leggendo, che è solo lo sviluppo laterale di un più ampio studio tematico sul fantastico – tuttora inedito –, mi limito a fornire degli spunti di riflessione, delle suggestioni che spero potranno suscitare un qualche interesse in merito a simili problematiche.

Ispirato da un breve scritto di Auerbach, in tale studio ho ipotizzato che l'*Ansatz* (il «punto di partenza») di una ricerca tematica di genere non avrebbe dovuto essere una «categoria generale applicata all'oggetto dall'esterno», bensì una parte dell'oggetto stesso (Auerbach 2006: 69, *passim*). Ho cercato delle immagini che potessero essere questo *Ansatz*, delle immagini che «crescessero» all'interno della narrativa fantastica, dei «gesti verbali» cronotopici che variando implicassero variazioni nella «figura» di genere.

Com'è ovvio, al fine di fare ciò, per prima cosa ho dovuto elaborare un concetto di fantastico sufficientemente determinato, tale che potesse essere maneggiato con facilità. Inutile nascondere che simile procedura critica è estremamente problematica, in quanto facendo uso di una definizione preliminare di un genere si finisce per

estromettere pregiudizialmente i testi che potrebbero minarne la validità. Così, con l'idea non di eludere ma di assumere questo circolo ermeneutico, ho cercato di storicizzare la critica del genere e di fare in modo che il concetto di fantastico che avrei utilizzato traesse la propria legittimità da contenuti storici. E ho potuto farlo perché ho pensato, o forse ho ipotizzato a priori, in modo assiomatico, che il fantastico fosse anzitutto una *classe di eventi letterari*, un genere o un modo la cui origine storica fosse osservabile. In effetti credo che sia necessario guardarsi dal considerare il fantastico come un'astratta categoria critico-letteraria, concepita da studiosi più o meno contemporanei, al fine di segnalare affinità tra testi inconsapevoli delle forze che mobilitano. Furono gli stessi autori ottocenteschi, insieme a intellettuali e critici dell'epoca, a elaborare una prima teoria del fantastico, a individuare una rudimentale struttura di genere. Un'*architettura binaria*, vicina al «manicheismo» melodrammatico (Brooks 1985), che ha potuto essere riconosciuta anche in testi che non erano stati concepiti esplicitamente con l'idea di attualizzarla¹.

Ora, che il fantastico ottocentesco sia una tipologia narrativa che prevede una coesistenza contraddittoria, un'ambiguità, un ossimoro o un paradosso, è un'affermazione sulla quale si otterrebbe l'accordo unanime di quegli studiosi che Ceserani (1996) chiamerebbe 'esclusivisti' – e cioè di coloro che, magari critici nei confronti di Todorov, non manchino di essere d'accordo con lui sul fatto che esista un *corpus* di testi che, *in base a motivazioni di tipo "formale"*, deve essere separato tanto dalle opere 'realistiche' quanto dalla fiaba, dal romanzo

¹ Siccome i primi codificatori del fantastico furono quasi tutti francesi, non è errato dire che il genere in quanto tale è comparso in Francia, a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del XIX secolo. È per questo che, nell'ambito degli studi letterari e più generalmente negli studi di estetica, vi è una certa accezione del termine "fantastico" che per lungo tempo ha avuto corso solo in Francia, e che si è diffusa all'estero per effetto della straordinaria diffusione dell'*Introduction à la littérature fantastique* di Todorov (1970) e del dibattito da essa originato.

cavalleresco, dal gotico, dall'*horror*, dalla fantascienza, dal surrealistico, dal metafisico ecc.

Sarebbe vano tentare di riassumere tutte le forme in cui la duplicità ha trovato espressione nei testi, e non posso riportare e discutere qui le parole dei critici che in vario modo e secondo i propri termini hanno reso conto di essa. Comunque, che si parli di «isotopie» incompatibili (Campra 1981), di catene causali contrapposte ed equivalenti (Todorov 1970) o di «direct contradiction of perspectives» (Rabkin 1976), a tali definizioni è sottesa una struttura binaria di fondo. Nonostante possa complicarsi di elementi intermedi, e ogni studioso attribuisca maggior valore a questo o quell'elemento strutturale, essa continua a rimanere visibile, in trasparenza, attraverso le teorie di ciascuno².

² Oltre agli studi 'esclusivi' già menzionati, si vedano anche, per limitarci ai titoli più noti: Bessière 1974; Jackson 1981; Bellemin-Noël 1971, 1972; Brooke-Rose 1981; Finné 1980; si leggano gli scritti sul fantastico raccolti in *Mondo scritto e mondo non scritto* (Calvino 2002), il volume collettivo *La narrazione fantastica* (Ceserani 1983) e, per quanto riguarda la critica novecentesca pretodoroviana, i saggi dei francesi Vax (soprattutto 1965), Castex (1951) e Caillois (1965, 1987) – i quali, come detto, si riallacciano, a un'antica tradizione nazionale, che è stata ricostruita dallo stesso Castex, e che comprende, tra gli altri, scritti di Sainte-Beuve (1882), Gautier (1981) e Maupassant (2008). Per quanto riguarda la «tendenza inclusiva», essa renderebbe inclini «ad allargare, talvolta in misura amplissima, il campo di azione del fantastico e a estenderlo senza limiti storici a un intero settore della produzione letteraria» Ceserani 1996: 8. Tra i libri che più intelligentemente seguono questa «tendenza», vi è *Les Frontières du fantastique* (Bozzetto-Hufter 2004). Un buon libro, che riesce però piuttosto malagevolmente a situarsi a metà strada tra 'esclusivismo' e 'inclusivismo', incorrendo in non poche contraddizioni, è Fabre 1992. Si può rilevare che in genere gli studi 'inclusivi' tendono a classificare l'enorme massa di testi con cui si trovano ad avere a che fare o sulla base di criteri tematici (storie di vampiri, di fantasmi ecc.) o in rapporto all'effetto suscitato (storie di paura, dell'orrore ecc.). Così accade, ad esempio, nel paradigmatico *The Supernatural Horror in Literature* (Lovecraft 1973).

In questo frangente non importa quali siano le categorie messe in campo (naturale/soprannaturale, io/non-io, realistico/meraviglioso ecc.); va però rilevato che non è la separazione tra due elementi a caratterizzare il fantastico, ma il fatto che la barriera abbia un cedimento. In ragione di ciò, è verso le immagini di enti finzionali che concretano questo cedimento che ho indirizzato le mie ricerche. Il compito che mi ero prefisso – l'individuazione di un *Ansatz*, di immagini che «crescessero» all'interno del fantastico letterario – in fondo era facilitato dall'argomento. Però bisognerebbe chiedersi se sia davvero possibile disgiungere tema e genere, se si possa fare a meno di guardare all'uno attraverso l'altro e viceversa. Comunque sia mi è sembrato che le figurazioni della non-inerzia dell'inerte fossero alcune delle immagini che cercavo.

3. Molto spesso nel fantastico vengono descritte le esperienze, non completamente verbalizzabili, di un soggetto narrato alle prese con un oggetto che sfugge a una completa oggettivazione. Si legge di cose a prima vista inanimate che si rivelano essere sospese tra la vita e la morte, circonfuse da un'aura o da una spettralità che inquieta (come il denaro del *Monte delle rune*; gli occhiali che Coppola vende a Nataniele nel *Sandmann*; la *chevelure* dell'omonimo racconto di Maupassant o quella di *Bruges-la-Morte*). Vediamo cose che sono capaci di attirare irresistibilmente a sé, di paralizzare chi le guarda, di dispiegare una spazio-temporalità loro propria, un altro mondo nel mondo rappresentato (come quelle che abbiamo elencato e innumerevoli altre).

Ebbene, le esperienze dell'emersione di ciò che Ernst Bloch chiamerebbe il «dorso delle cose» (Bloch 2006: 184), la loro intima e insuperabile inafferrabilità, vengono raccontate attraverso il ricorso a una retorica che non riguarda solo il piano prettamente verbale, al quale Jean Bellemin-Noël (1971, 1972) ha limitato i propri studi. Oltre ai procedimenti della «*rhétorique de l'indicible*» – una retorica perifrastica, simile all'apofasia mistica, di cui ci si serve per rappresentare qualcosa di irrepresentabile, per indicare e allo stesso tempo per cercare di eludere un vuoto nell'ordine del simbolico – ricorrono formule che appartengono a un piano diverso, ma

ugualmente indispensabile alla costruzione del senso della *fiction*, che possiamo chiamare piano immaginativo. Si tratta del livello composto dalle immagini mentali – costruite in virtù dello schematismo e dell'indeterminatezza di un messaggio verbale che necessita di essere completato – che per Wolfgang Iser (1987) accompagnano fenomenicamente la lettura di un testo finzionale. In altre parole il piano immaginativo ha a che fare con quell'«atteggiamento della coscienza» di «attesa del visivo» che per Sartre pone il lettore di narrativa in «*presenza di un mondo*» (Sartre 2007: 99, 102) – o, se si vuole, in presenza di una cronotopicità ipotetica. Le formule ricorrenti di cui parliamo sono dunque formule prosemiche, figure spazio-temporali: *Pathosformeln*, potremmo dire, che vanno a comporre una *retorica immaginativa* dell'indicibilità.

4. Esiste un brano in cui alcune delle costanti immaginative attraverso le quali la narrativa fantastica ha raccontato il manifestarsi della non-inerzia dell'inerte e le reazioni del soggetto che vi assiste sono mirabilmente concertate. È tratto da *Berenice*, ma generalmente non compare nelle edizioni dei nostri giorni. Appartiene a un episodio che dopo il 1840 – quando *Berenice* apparve per l'ultima volta integralmente in *Tales of the Grotesque and Arabesque* – Poe eliminò, forse spinto dal suo doloroso bisogno di apprezzamento universale (Poe 1846: 164). La potenza macabra della scena non poteva certo garantirglielo. Il racconto aveva urtato anche Thomas White, il proprietario del «Southern Literary Messenger», dove era apparsa nel 1835 la prima edizione di *Berenice* (Matthiessen 1946: 182). Poe eliminò, ma decise di lasciare una traccia: una riga bianca; un'ellissi narrativa che ha fatto parlare di sé; un vuoto in precedenza *differito* di metafora immaginativa in metafora immaginativa. Egæus, il protagonista, fa visita al cadavere di Berenice (che in realtà non è affatto morta) prima del suo seppellimento:

I dragged myself to the side of the bed. Gently I uplifted the sable draperies of the curtains. As I let them fall they descended upon my shoulders, and shutting me thus out from the living,

enclosed me in the strictest communion with the deceased. The very atmosphere was redolent of death. The peculiar smell of the coffin sickened me; and I fancied a deleterious odor was already exhaling from the body. I would have given worlds to escape — to fly from the pernicious influence of mortality — to breathe once again the pure air of the eternal heavens. But I had no longer the power to move — my knees tottered beneath me — and I remained rooted to the spot, and gazing upon the frightful length of the rigid body as it lay outstretched in the dark coffin without a lid. God of heaven! — is it possible? Is it my brain that reels — or was it indeed the finger of the enshrouded dead that stirred in the white cerement that bound it? Frozen with unutterable awe I slowly raised my eyes to the countenance of the corpse. There had been a band around the jaws, but, I know not how, it was broken asunder. The livid lips were wreathed into a species of smile, and, through the enveloping gloom, once again there glared upon me in too palpable reality, the white and glistening, and ghastly teeth of Berenice. I sprang convulsively from the bed, and, uttering no word, rushed forth a maniac from that apartment of triple horror, and mystery, and death. (Poe 1835: 335)

«As I let them fall they descended upon my shoulders, and shutting me thus out from the living, enclosed me in the strictest communion with the deceased»: le tende materializzano il dispiegamento di una spazio-temporalità che separa Egæus dal mondo socializzato, e che raddoppia l'isolamento dell'antico castello dove vive recluso. A costituire l'alterità di questo spazio contribuisce la notazione olfattiva — in questo caso un odore in parte immaginario, quasi metaforico —, proprio come avviene in molti altri testi fantastici, dalla *Casa disabitata* di Hoffmann fino al *Racconto d'autunno* di Landolfi. L'atmosfera soffocante e vischiosa fa crescere lo smarrimento di Egæus, che inizia a sentire sulla propria pelle la «perniciosa influenza della mortalità». Compenetrato dall'aura del cadavere apparente, Egæus avverte in qualche modo di essere *esposto* al mondo, in pericolo di vita. E il trascendimento della trascendenza di Egæus in quanto soggetto, come scriverebbe Sartre, fa tutt'uno con lo svelarsi dell'«oggettività» del suo

corpo (Sartre 2002: 298 sgg.). Egæus sembra iniziare a rendersi conto che il proprio corpo è già da sempre quello del cadavere che sarà. Vorrebbe fuggire, ma è pietrificato alla vista della salma già prima di avere la sensazione che sia animata³. L'inerzia della cosa-cadavere eccede in quanto tale dall'inerte e si trasmette a Egæus reificandolo.

La *trasversalità* percorre in lungo e in largo la storia letteraria degli *eventa* fantastici, che quasi sempre vedono precipitare soggetto e oggetto in una sorta d'indifferenziazione. Certo, quando si parla di cose o corpi finzionali, si parla pur sempre di relazioni, di ambienti, non di oggetti della fisica e di soggetti cartesiani. Tematizzando situazioni esperienziali estreme, il fantastico ha però il merito di rendere particolarmente evidente una caratteristica che è comune alla letteratura e a quella sfera del vissuto che Winnicott ha chiamato «area intermedia di esperienza»: un'area in cui illusione e realtà non sono ancora perfettamente distinte, e dove interiorità ed exteriorità, paradossalmente, si uniscono pur restando separate (Winnicott 2005)⁴. Perciò si potrebbe dire che ogni ente finzionale, in relazione al personaggio che lo esperisce, è un «oggetto transizionale» (*ibid.*).

Nel fantastico la fusione soggetto-oggetto si mostra nella prossemica di personaggi immobili, spossessati della loro volontà, perduti nello spettacolo di qualcosa. Costretto dalla propria monomania attentiva a fissare stupito i margini di un libro, un'ombra

³ Per E. Jentsch «tra tutte le condizioni di insicurezza che possono dar luogo al sentimento dell'*Unheimliche*», sentimento che lo psicologo intende sostanzialmente come una sgradevole paralisi intellettuale, «ce n'è una in particolare che è in grado di produrre l'effetto con notevole regolarità». Si tratta del «dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un oggetto privo di vita non sia in qualche modo animato» Jentsch 1983: 404. Il caso di una donna, che ha fatto esperienza di tale dubbio, è stato esposto da Didier Anzieu (1982). Sulla pietrificazione del soggetto, come risposta emotiva all'esperienza dell'Altro, vedi Vernant 1985. Esiste inoltre un contributo di Jean Clair (1988) dove la 'medusizzazione' è messa in rapporto con l'*Unheimliche* di Freud.

⁴ Di questa zona intermedia, lo «spazio potenziale», che è nozione più tarda, è una modalità d'esistenza.

sul pavimento, le braci nel camino, qualsiasi frivolezza, Egæus impersona questa prossemica. Che non è però una caratteristica esclusiva della narrativa ottocentesca. La si ritrova anche in scritti molto più tardi: Cortázar la fa persino volare in aeroplano sulla linea Roma-Teheran⁵.

«There had been a band around the jaws», dice il narratore, «but, I know not how, it was broken asunder»⁶. Non sembra una raffigurazione di quell'angoscioso *svelamento* del Niente in virtù del quale, scrive Heidegger, le «cose si rivolgono a noi» nella situazione emotiva del «*non-sentirsi-a-casa-propria*» (Heidegger 2006a: 50; Heidegger 2006b: 231), in quel senso di spaesamento (*Unheimlichkeit*) che si prova durante l'angoscia (*Angst*)? Meglio: la parte finale della scena che stiamo descrivendo sembra quasi un'illustrazione emblematica della psicologia lacaniana dello *Unheimliche*. Ciò che si svela a Egæus, infatti, è che i denti di Berenice non sono oggetti inerti, ma sono cose che guardano.

5. «Once again», ha scritto Poe, «there glared upon me in too palpable reality, the white and glistening, and ghastly teeth of Berenice»; una frase che Baudelaire ha tradotto con «les dents de Bérénice, blanches, luisantes, terribles, me regardaient encore avec une trop grande réalité» (Baudelaire 1933: 88)⁷. Emerge quello *sguardo delle*

⁵ Faccio riferimento al racconto *La isla a mediodía* (Cortázar 1966).

⁶ Baudelaire traduce: «On avait mis un bandeau autour des mâchoires; mais, je ne sais comment, il s'était dénoué» Baudelaire 1933: 87; ma Poe scrive che la fascia era fatta a pezzi, sbrindellata: un'espressione che, essendo riferita a una benda posta attorno alle mascelle di un cadavere, ha qualcosa d'insolito che dà da pensare.

⁷ La sottolineatura è di Baudelaire non di Poe. Alla lettera 'to glare' può voler dire due cose: esso è traducibile, perifrasticamente, o con "guardare fissamente e truceamente" o con "brillare in modo accecante". Nella pur meravigliosa traduzione baudelairiana va perduta la concretezza, la palpabilità, quel che con l'ultimo Merleau-Ponty potremmo chiamare il lato *carnale* del bagliore dei denti. Si perde inoltre la forza di quel «once again», che significativamente non rimanda ad alcuna 'volta precedente': è come se

cose che compare in Benjamin, Sartre, Merleau-Ponty, Deleuze e Guattari, e che per Lacan è l'oggetto *unheimlich* per eccellenza⁸. L'attribuzione di uno sguardo alle cose non è per nulla rara nel fantastico. Lo sguardo è anzi una delle forme più frequenti – e senza dubbio tra le più inquietanti per chi è guardato – con cui il fantastico ha espresso lo sporgere della *cosa* dall'involucro di familiarità che, ricoprendola, le conferisce l'apparenza di un oggetto. «Qualsiasi cosa», dice Lacan, può apparire perturbante, purché sia un oggetto non-oggetto che compare in quella *béance*, in quella falla nell'ordine del significante, che è il luogo da cui sorge l'angoscia. Nel momento in cui il soggetto ha l'impressione che le cose lo guardino, emerge la non-oggettività fondamentale di esse, una non-oggettività che deve essere elisa, affinché l'io 'si senta a casa propria' nel significante. Nel pensiero di Lacan lo sguardo interviene per sopperire a un vuoto: non solo alla *béance*, ma anche all'irrapresentabilità dell'oggetto *a* nel discorso psicoanalitico. Quando qualcosa compare nel luogo della mancanza «significa dunque», scrive Lacan, che la mancanza «viene a mancare»⁹. Eppure, dice ancora Lacan, ciò che appare nel luogo della mancanza svia dalla funzione strutturante del vuoto, che viene conservato pur nel proprio venire meno.

la prima manifestazione dello sguardo dei denti avesse già di per sé un carattere di *revenance*. Già in Freud il *ritornare* è essenziale per l'insorgere della *Unheimlichkeit*; ma su tale componente hanno insistito ancora di più Hélène Cixous (1972), Sarah Kofman (1974: 136-181) e più recentemente Graziella Berto (2002).

⁸ Per una storia dell'idea di sguardo delle cose, o «sguardo diffuso» (è un'espressione dell'autore), si legga *L'occhio e il suo inconscio* (Gambazzi 1999).

⁹ Ecco il passo nella sua interezza: «L'angoscia sorge quando un meccanismo fa apparire qualcosa nel posto che chiamerò [...] (– φ) [...]. L'*Unheimliche* è ciò che appare nel posto in cui dovrebbe stare meno-*phi*. Tutto parte, in effetti, dalla castrazione immaginaria, perché non c'è, e non a caso, un'immagine della mancanza. Quando qualcosa appare lì, significa dunque, se posso esprimermi così, che viene a mancare la mancanza» Lacan 2007: 46-47.

Ma ad apparire in quel luogo non è anche la metafora dello sguardo staccato dall'occhio, come nell'episodio famoso della scatola di sardine? E non succede lo stesso nella narrativa fantastica, nel racconto di Poe per esempio? La metafora dello sguardo delle cose, immaginativa perché fa corpo con una scena finzionale, ovvero poiché vuole essere presa almeno in parte alla lettera, permette di sopperire e nello stesso tempo di conservare l'indicibilità, l'essenza non verbalizzabile dell'esperienza di Egæus. Tanto in Poe quanto in Lacan, lo sguardo fa mancare la mancanza proprio come la fa mancare l'immagine metaforica stessa.

6. Per il critico lettore di scritti psicoanalitici, una volta trovate simili affinità, la tentazione di interpretare la letteratura alla luce di quegli scritti è forte. Si mette a caccia di nuove corrispondenze. A mano a mano il rebus letterario, che lui stesso ha cifrato, sembra risolversi davanti ai suoi occhi. Gli scritti psicoanalitici ne escono consolidati, la validità e la portata delle loro tesi aumentano. La letteratura lo documenta. Ma non si potrebbe anche vedere all'opera in entrambi una metaforica comune? Non si potrebbe per esempio pensare che nelle parole di Lacan agisca un'immagine proveniente dal fantastico, giunta forse tramite Caillois e Sartre – che l'ha usata non solo nell'*Essere e il nulla* ma anche nella *Nausea*? Non può darsi anche che Lacan abbia letto il nostro brano di Poe nella traduzione di Baudelaire? Poco importa. In ogni caso il suo pensiero ne risulterebbe storicizzato. Il fatto letterario non sarebbe più un mero documento storico. Verrebbe fuori, invece, che Storia e letteratura sono intimamente legate, e che si chiariscono a vicenda *dall'interno*.

La metafora dello sguardo delle cose in Sartre e Lacan, proprio come in Pirandello o Cortázar, apparirebbe come una sorta di *Nachleben* di quella che è presente in Tieck, Hoffmann, Poe e altri. Solo che, specie quando non è esplicitamente evocata, come nell'episodio della scatola di sardine, oppure quando Lacan scrive «è in questo senso che bisogna intendere la parola insistita del Vangelo – *Hanno occhi per non vedere*. Per non vedere che cosa? – appunto che le cose li guardano» (Lacan 2003: 110), la formula immaginativa è in una certa misura

mascherata. Blumenberg (1969) parlerebbe di metaforica «di sfondo» o «sottointesa», intendendo con ciò che esiste una dimensione immaginaria che pur rimanendo implicita in una «costruzione di enunciati speculativi» canalizza il pensiero determinandolo. Questi enunciati sarebbero la trasposizione di un'immagine metaforica, o per lo meno al loro interno la metafora sarebbe ancora attiva, sopravviverebbe. Forse è qui, nella loro latente forza vitale, che risiede il nucleo del potere che Blumenberg attribuisce alle metafore assolute, cioè a quelle metafore che intervengono là dove è necessario colmare un vuoto logico o di conoscibilità, la povertà della mente umana. «La metafora assoluta», scrive Blumenberg, «irrompe in un vuoto, si proietta sulla *tabula rasa* del teoreticamente inadempibile [...]. La metafisica ci è apparsa spesso come metaforica presa alla lettera; la dissoluzione della metafisica richiama la metaforica a riprendere il suo posto» (*ibid.*: 183).

7. Aure che seducono, spazi altri in cui ci si scopre in pericolo, personaggi paralizzati da cose che guardano. Un patrimonio di immagini, nel senso che si diceva sopra. Immagini agite, in movimento, immagini di relazioni cronotopiche, ambienti emotivi. Non temi, nel senso classico del termine, ma formule patetiche corpotestuali che attraversano la storia proprio come sono attraversate da essa. Quali elementi compongano queste immagini agite – dei denti, uno spettro, una scatola di sardine, un'isola del Mediterraneo sorvolata in aeroplano – non fa differenza. O meglio, questa differenza si situa su un'altra linea temporale, ha un'altra velocità storica. Ed è solo questa linea temporale che la classificazione tematica tradizionale permette di apprezzare. Per essere classificate in questo modo, le immagini devono venire separate dal *continuum* spazio-temporale a cui sono strettamente connesse e che anzi le determina. Diventano astrazioni prive di alcuna durata interna. Si spostano nella Storia, ma la Storia sembra non riuscire a penetrarle. Viceversa, le formule patetiche corpotestuali vanno intese come delle entità dinamiche che rimangono sospese tra passato e presente, conscio e inconscio. E d'altra parte anche i loro precipitati testuali non possono non avere una temporalità interna,

un'apparenza di successione con la quale il tempo della lettura si scontra.

Ernst Bloch ha scritto che la paura degli spettri non avrebbe potuto che crollare insieme al *milieu* a cui era innervata: uno scenario fatto di candele e travi scricchiolanti, di case isolate ai confini del bosco. Eppure una certa *Stimmung*, lo «stato d'animo 'spettri'», avrebbe continuato a sopravvivere «*in risonanza*», anche svincolata da ciò che in passato la scatenava, nelle città elettrificate e percorse dai tram (cfr. Bloch 1994: 209-220). Bloch pensava che la paura degli spettri tornasse costantemente a infestare la modernità dagli anfratti più profondi degli uomini e delle cose. Allo stesso modo le formule emotive si trasformano nella loro migrazione storica, si spostano imprevedibilmente e accolgono materiali contingenti. Warburg poteva continuare a vedere Perseo che regge la testa recisa di Medusa in una medaglia che raffigura la «presa del ciuffo della Fortuna» (Warburg 2009: 97). E in Lacan vediamo lo sguardo delle cose spalancare quello che Warburg chiamerebbe *Denkraum*, lo spazio speculativo del discorso psicoanalitico. Un po' come sarebbe avvenuto nel Rinascimento, quando la liberazione dalle fobie antiche sarebbe passata per l'uso di immagini demoniche che raffiguravano al contempo il principale ostacolo da superare per ottenerla (*ibid.*: 103; Warburg 2003: 3).

Per Warburg, ogni forma, nella sua polarità e ambivalenza, è bifronte: guarda al passato e al futuro, è il precipitato sincronico di una non-simultaneità essenziale. Come dire che il presente di una forma non è contemporaneo a se stesso, che vi è una diseguaglianza, una dissimmetria temporale al suo interno¹⁰. E così alla storia va affiancata l'archeologia. Anche una «figura» di genere, un tema letterario, una formula di pathos, possono essere studiati archeologicamente. E forse, oltre all'archeologia del sapere, oltre all'archeologia metaforologica,

¹⁰ Benjamin non era lontano dal pensare lo stesso. E con lui tanti altri, come E. Bloch (1992) o G. Kubler (1962) o F. Jameson (1981). Più recentemente un concetto simile è stato sostenuto anche da Franco Moretti (cfr. ad esempio Moretti 2000), con riferimento a Fernand Braudel.

bisognerebbe prendere in considerazione l'idea di un'archeologia tematica.

Bibliografia

- Anzieu, Didier, "Sur la confusion primaire de l'animé et de l'inanimé: un cas de triple méprise", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 25 (1982): 215-222.
- Auerbach, Erich, *Philologie der Weltliteratur* (1952), trad. it. *Philologie der Weltliteratur. Filologia della letteratura mondiale*, Castel Maggiore, Book, 2006.
- Baudelaire, Charles, *Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Poe* (1857), Id., *Œuvres Complètes*, vol. VII, Paris, Conard, 1933.
- Bellemin-Noël, Jean, "Des Formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", *Littérature*, 2 (1971): 103-118.
- Bellemin-Noël, Jean, "Notes sur le fantastiques (textes de Théophile Gautier)", *Littérature*, 8 (1972): 3-23.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.
- Berto, Graziella, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Bompiani, 2002.
- Bessière, Irène, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- Bloch, Ernst, *Erbschaft dieser Zeit* (1935), trad. it. *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1992.
- Bloch, Ernst, *Verfremdungen I (Janusbilder)* (1965), trad. it. *Volti di Giano*, Genova, Marietti, 1994.
- Bloch, Ernst, *Spuren* (1930), trad. it. *Tracce*, Milano, Garzanti, 2006.
- Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960), trad. it. *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, il Mulino, 1969.
- Bozzetto, Roger – Huftier, Arnaud, *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, PUV, 2004.

- Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (1976), trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.
- Caillois, Roger, *Au Coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Caillois, Roger, *De la féerie à la science-fiction*, Id., *Obliques. Précédé de Images, images...*, Paris, Gallimard, 1987.
- Calvino, Italo, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002.
- Campra, Rosalba, "Il fantastico: una isotopia della trasgressione", *Strumenti critici*, 45 (1981): 199-231.
- Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Ceserani, Remo (ed.), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- Cixous, Hélène, "La fiction et ses fantômes", *Poétique*, 10 (1972):199-216.
- Clair, Jean, "La Vision de Méduse", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 38 (1988): 87-98.
- Cortázar, Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- Fabre, Jean, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992.
- Finné, Jacques, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- Gambazzi, Paolo, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.
- Gautier, Théophile, *Contes d'Hoffmann* (1836), Id., *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada* (1985), trad. it. *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 2008.
- Heidegger, Martin, *Was ist Metaphysik?* (1929), trad. it. *Che cos'è metafisica?*, Milano, Adelphi, 2006a.

- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (1927), trad. it. *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2006b.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), trad. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, London – New York, Routledge, 1981.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- Jentsch, Ernst, "Zur Psychologie des Unheimlichen" (1906), trad. it. "Sulla psicologia dell'Unheimliche", *La narrazione fantastica*, Ed. Remo Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi, 1983: 399-410.
- Jolles, André, *Einfache Formen* (1930), trad. it. "Forme semplici", *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Ed. Silvia Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Kofman, Sarah, *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, 1974.
- Kubler, George, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964 (1973)*, trad. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, Torino, Einaudi, 2003.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre X. L'angoisse. 1962-1963 (2004)*, trad. it. *Il seminario. Libro X. L'angoscia. 1962-1963*, Torino, Einaudi, 2007.
- Lovecraft, Howard Phillips, *The Supernatural horror in Literature* (1927), New York, Dover, 1973.
- Matthiessen, Francis Otto, "Poe", *The Sewanee Review*, 54.2 (1946): 175-205.
- Maupassant, Guy de, *Le fantastique* (1883), Id., *Chroniques*, Paris, Le Livre de Poche, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'esprit* (1961), Paris, Gallimard, 1964.
- Mitchell, William John Thomas, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

- Moretti, Franco, "The Slaughterhouse of Literature", *Modern Language Quarterly*, 61.1 (2000): 207-227.
- Poe, Edgar Allan, "Berenice", *Southern Literary Messenger*, 1.7 (1835): 333-336.
- Poe, Edgar Allan, "The Philosophy of Composition", *Graham's Magazine*, 28.4 (1846): 163-167.
- Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1976.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin de, *Hoffmann. Contes Nocturnes* (1830), Id., *Premiers lundis*, vol. I, Paris, Lévy, 1882.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant* (1943), trad. it. *L'essere e il nulla*, Milano, il Saggiatore, 2002.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), trad. it. *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 2007.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Vax, Louis, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1965.
- Vernant, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985.
- Warburg, Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (2000), trad. it. *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Torino, Arago, 2003.
- Warburg, Aby, «Per Monstra ad Sphaeram»: *Sternnglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925* (2008), trad. it., *Per monstra ad sphaeram. La conferenza in onore di Franz Boll e altri scritti (1923-1925)*, Milano, Abscondita, 2009.
- Winnicott, Donald W., *Playing and Reality* (1971), trad. it. *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 2005.

L'autore

Ezio Puglia

Ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Italianistica nel 2012, presso l'Università di Bologna, con una tesi comparatistica sul fantastico e gli oggetti nel primo Novecento. Il suo interesse è rivolto soprattutto alla storia del fantastico ottocentesco e novecentesco, alla visività testuale, alla *Thing theory* e alla teoria letteraria in genere. Il suo ultimo contributo, recentemente pubblicato su *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, è intitolato "Il doppio e la statua assassina: un problema di tematologia" (2013).

Email: ezio.puglia@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Puglia, Ezio, "Verso un'archeologia tematica: lo sguardo delle cose", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>