

Il viaggio nell'inconscio e la messa in scena del desiderio nell'opera 'notturna' di E.T.A. Hoffmann e W. Beckford

Stefania Acciaioli

È un moto vorticoso inesorabile e perturbante quello che attrae e avvolge progressivamente nelle sue spire l'ignaro lettore che si avventura nello spazio del fantastico. Diversamente da quanto sostenuto per anni da un certo filone critico-teorico, quest'ultimo non è un 'genere' definibile per approssimazioni o un catalogo di motivi tipici ricorrenti, ma piuttosto una «narrazione esitante» (Corti 1989: 46), un «*modo* letterario o modalità dell'immaginario» (Ceserani 1996: 7). Si tratta di un procedimento narrativo che lessicalizza, prima, e riesce a esprimere, poi, in maniera inevitabilmente obliqua e allusiva, quasi seduttiva e onirica, mediante la «retorica dell'indicibile e del negativo» (Bellemin-Noël 1972; Bessière 1974: 34), il confronto gnoseologico con l'ineffabile inesplicabilità dell'immaginario. Colui che osa varcarne la soglia si trova ineludibilmente risucchiato verso l'ignoto del confronto tra l'Io e l'Altro, lasciandolo, infine, spiazzato di fronte allo scacco conoscitivo dell'esperienza liminale del fantastico-*unheimlich*, che rappresenta un costitutivo e, pertanto, irrisolvibile scarto rispetto alla ragione e al canone razionale o paradigma di realtà.

La sua sostanziale e irriducibile elusività deriva dal fatto che il fantastico «compreso nella coppia di concetti contrapposti, naturale/soprannaturale, reale/irreale, [...] stabilisce un contatto con le aree ignote dell'inconscio, ponendosi in rapporto dialettico con la realtà che ne costituisce il fondamentale polo oppositivo» (Vanon

Alliata 2002: 10-11). In quanto esperienza dei limiti, esso pone soprattutto il narratore, ma con lui, mediante il protagonista del racconto, anche il lettore, in uno stato di sospensione liminare in cui vengono scardinati sia la logica comune che i normali rapporti spazio-temporali o di causa-effetto trasferendoli in un territorio del tutto inesplorato, quello inconscio della coesistenza degli opposti. Proprio tale ambito straniante dell'*Unheimlichen* risulta essere il veicolo più adatto ad esplorare «una geografia interiore di conflitti, passioni, desideri trasgressivi, abissi di smarrimento e percezione del vuoto» (*ibid.*). In tal senso la *quest* fantastica rivela una valenza tutt'altro che evasiva, ma piuttosto al contempo eversiva e conoscitiva. La sua modernità, non solo tematica ma anche e soprattutto formale, consiste, infatti, nel riuscire ad esprimere l'indicibile, ad inscenare esperienze inammissibili o tabù epocali mediante lo scandaglio del profondo e l'apertura verso l'ignoto che aprono le porte a quella visionarietà, nel duplice senso di grado superiore del vedere e di negazione di un falso modo del vedere stesso, che risulta essere, in ultima analisi, visione dell'alterità. Non a caso è grazie al romanzo gotico inglese di fine Settecento che il fantastico storicamente prende le mosse iniziando «una pervasiva rivalutazione dei diritti della fantasia, anche di quella malata e morbosa, sull'intelletto e sulle regole della ragione» (*ibid.*: 9). Mettendo in scena passioni primitive incontrollabili, oltrepassando, così, i limiti della morale e spingendosi 'al di là del bene e del male', travalicando anche i confini di genere «tra la fiaba orientale, il *conte philosophique* e la narrativa "gotica"», il *Vathek* beckfordiano «non è solo un testo trasgressivo; è uno dei libri della e sulla trasgressione *par excellence*» (Corti 2002: 69) nonché testo fondante della letteratura fantastica, mentre Hoffmann, considerato quasi all'unanimità dalla critica iniziatore e tra i più autorevoli esponenti del fantastico sette-ottocentesco, si fa «portatore di istanze epistemologiche antiumanistiche, nichilistiche, eversive e in taluni casi persino apocalittiche» in «rivolta contro il secolo, il culto del progresso e il positivismo» (Vanon Alliata 2002: 9). L'indagine dei fenomeni patologici e notturni della psiche operata parallelamente dai due autori rivela non solo la natura conflittuale e corrosiva del fantastico, quella

‘vocazione a distruggere’ connaturata nella sua essenza sovversiva sia sul piano di genere che su quello ideologico, ma anche esiti letterari sorprendentemente convergenti e moderni. Sfruttando abilmente le possibilità stranianti del fantastico e le potenzialità *unheimlich* di grottesco e sublime, Hoffmann e Beckford inscenano caleidoscopicamente il freudiano «ritorno del represso e del rimosso» (Freud 1919) mostrando che «la realtà esteriore e interiore è rappresentata secondo molteplici prospettive e punti di vista, in modo aperto e problematico» (Vanon Alliata 2002: 9), tanto da rivolgere «un monito terribile alla ragione, indicandole i suoi limiti e ricordandole la sua fragilità» (Tortonese 2002: 181).

Un irriverente burocrate-giurista prussiano e un *dandy* inglese alquanto trasgressivo, Hoffmann e Beckford sono due personaggi solo in apparenza lontani spazialmente e culturalmente, ma che, ad una più attenta analisi comparata dei rispettivi percorsi, mostrano, invece, una tanto sorprendente quanto conturbante specularità ‘mercuriale’ di carattere e di esiti letterari nel confrontarsi con la ‘messa in scena’ del desiderio. Precocemente inclini ad una caleidoscopica formazione artistica, deviante rispetto alla norma, perché basata su un *humus* formativo di matrice ‘esotico-esoterica’, entrambi manifestano, infatti, assai presto un simile atteggiamento di trasgressione nei confronti delle imposizioni familiari prima, e delle regole sociali dopo, facendo del viaggio, reale o immaginario, a partire dall’esempio sterniano, una comune matrice di rottura anticonformistica con le tradizioni che affonda le radici in pulsioni incontenibili e volutamente non represses. Nel loro idealismo esasperato, coscienti dell’impossibilità di imporre la loro alterità, ma anche di accettare passivamente lo *status quo*, questi «Wanderer zwischen zwei Welten» (Weinholz 1990), tra costrizione e liberazione dell’immaginario, si addentrano in quel mondo dimidiato che è il fantastico per intraprendere il loro percorso ‘interiore’ di discesa nell’Io e nella modalità trasgressiva dell’*Unheimlichen* che, in ultima analisi, non è fuga escapistica dal reale, bensì messa in scena dei desideri più profondi e riproposizione idealistica di una realtà irrealizzabile al momento, ma che non tace di fronte alle contraddizioni del moderno.

I luoghi per eccellenza della loro catabasi negli spazi umbratili del desiderio sono, in primo luogo, i rispettivi romanzi: *Die Elixiere des Teufels* e *Vathek*. Nati entrambi di getto, come una sorta di 'scrittura automatica', e ispirati da suggestioni oniriche, i due romanzi sembrano inizialmente molto diversi sia per i modelli che per gli esiti, rivelando solo all'occhio più attento somiglianze inusitate. Da un lato, infatti, la prima è un'opera, concepita come un organismo *in fieri* che si espande e si intrica progressivamente col procedere della lettura, tanto da intrappolare il lettore sempre più inestricabilmente e inesorabilmente nelle sue reti spiazzandolo con sempre nuovi colpi di scena e vicende parallele o incastonate, facendogli in tal modo perdere l'orientamento e provare un senso di vertigine e straniamento. Nonostante la struttura apparentemente ben ordinata, i chiarimenti e lo scioglimento di molti enigmi verso la fine del romanzo, esso in fondo non chiarisce mai completamente i molteplici dubbi del lettore, la cui mente è costretta ad aggirarsi ripetutamente, come in un labirinto costruito a regola d'arte, di generazione in generazione, negli stessi meandri di pulsioni-peccati-misfatti imbattendosi sempre nelle stesse domande lasciate volutamente aperte dall'autore. Diverse sono le fonti di ispirazione di tale opera fortemente chiaroscurale non solo autobiografiche e artistico-letterarie, ma anche 'filosofico-scientifiche'. Tutte queste inesauribili fonti di suggestione per l'immaginario romantico, mediche, alchemiche, misteriosofiche, elettro-magnetiche, mostrano che, con la fine del Settecento, la fonte di irradiazione della luce sembra essersi spostata e divenuta totalmente interiore rendendo, così, 'scientificamente' comprovabile l'esistenza dell'inconscio con le sue pulsioni e i suoi desideri, che, quindi, non possono più essere ignorati o repressi insieme a quella dimensione prodigiosa in cui coabitano scienza e magia, spiritismo ed elettricità a cui pertanto la letteratura contribuisce a dar voce. I riflessi prismatici delle molteplici suggestioni che si riflettono e convergono nell'opera notturna hoffmanniana formano un fantasmagorico mosaico di motivi e modi di esplorare la *Nachtseite des Daseins* in tutta la sua multiforme complessità. D'altro canto, un simile peculiare sincretismo culturale è comune anche a Beckford. Al contrario della letteratura pseudo-orientale inglese di

inizio Settecento, quello beckfordiano è, infatti, un 'orientalismo perturbante'. In tal modo questo 'romanzo gotico orientalizzato', giustapponendo e rielaborando al contempo in maniera del tutto personale due generi già marginali della letteratura inglese, quello orientalistico e quello gotico, fa un uso inquietante di entrambe le tradizioni 'dell'alterità' letteraria operandone un'abile sintesi e creando una nuova prospettiva doppia, il cui punto di vista non sia né autenticamente orientale, né convenzionalmente occidentale, ma entrambi insieme e, al contempo, qualcosa di più, rappresentando, in ultima analisi, una migrazione all'interno del sé che crea nel lettore un effetto di spaesamento e disorientamento al quadrato.

Passando all'analisi testuale si constata che la messa in scena del desiderio avviene sia a livello spaziale che dei personaggi. Vediamone allora le molteplici rappresentazioni che, nel primo caso, ruotano intorno al paradigma dell'abisso, mentre nel secondo intorno a quello del doppio. La multiforme specularità dei due romanzi, dimostrabile a più livelli, consiste innanzitutto nel presentarsi proprio come falsi o solo apparenti *Bildungsromane*, pellegrinaggi ironici o, piuttosto, viaggi prometeico-faustiani alla ricerca di supremi piaceri e poteri, ma, in fondo anche come percorsi alla scoperta del sé in tutta la sua problematicità, votati, pertanto, prima allo scacco e alla disillusione, e poi alla dannazione eterna in un caso e alla espiazione del peccato nell'altro. I due finali moraleggianti e conciliatori risultano poco convincenti in quanto, dietro al velo di positivi *exempla* morali, lasciano presagire inquietanti risvolti e interrogativi lasciati volutamente aperti e irrisolti tanto da venire poi messi nuovamente in dubbio nelle opere successive. Entrambi gli itinerari seguono un simile schema triadico: chiuso/dentro-aperto/fuori-chiuso/dentro, laddove, però, in *Vathek* c'è anche un forte contrasto fra orizzontalità e verticalità, mentre il percorso negli *Elixiere* sembra essere circolare e/o dialettico secondo lo schema di tesi-antitesi-superiore sintesi. In *Vathek*, nella prima parte del libro, ambientata in Oriente, luogo del 'rimosso', mediante spostamento/dislocazione nella distanza spazio-temporale per eccellenza del meraviglioso della fiaba *à la Mille e una notte*, il protagonista è letteralmente (rin)chiuso nel sommo godimento di tutti i

piaceri fisici nei cinque padiglioni del palazzo diurno di Alkoremi dedicati all'appagamento di ognuno dei cinque sensi senza, tuttavia, essere mai sazio. Sia a livello fisico che a livello intellettuale è infatti contrassegnato da un'insoddisfazione smaniosa che sfocia ben presto in un'empia curiosità di sapere e possedere tutto, nonché di appagare ogni suo desiderio. Nel suo egoismo narcisistico, viziato da una madre altamente edipica e ancor più faustiana di lui, e simboleggiato dalle vertiginose altezze della torre dalla quale osserva «men not larger than pismires; mountains, than shells; and cities, than bee-hives» (Beckford 1986: 154), quel suo occhio tanto terribile da uccidere all'istante chiunque osi provare a sostenerne lo sguardo, si rivela anche tanto miope e distorto da rimanere abbagliato dal suo stesso splendore e dalle lusinghiere promesse di ancor più sublimi poteri e tesori. Rivelatori, già dalle prime pagine dell'opera, sono i segnali, seppur occultati dietro il velo della distanza del racconto in terza persona, che il narratore iscrive nel linguaggio con un'ironia dissacrante, giustapponendo contrappuntisticamente alla sublime *hybris* di Vathek le descrizioni ora iperboliche ora litotiche, ma comunque sempre 'eccessive' e grottesche, del personaggio e di tutto ciò che lo circonda o lo riguarda. L'occhio, ad esempio, è sì terribile e sterminatore, ma «for fear, however, of depopulating his dominions and making his palace desolate, he but rarely gave way to his anger» (*ibid.*: 151); oppure, dopo aver guardato giù dall'alto della sua torre ed essersi sentito infinitamente più grande delle 'formiche' dei suoi sudditi, si rende conto delle infinite ampiezze dell'universo al di sopra di lui, ma si accontenta comunque di essere grande almeno agli occhi degli altri. Infine, per connotare, metonimicamente, o per spostamento onirico, la sua avidità di potenza, l'esagerazione iperbolica viene espressa o numericamente o, al contrario, mediante dimensioni incommensurabili, in riferimento alla voracità con cui cerca vanamente di placare il suo appetito e la sua sete animaleschi e insaziabili: «[...] tables continually covered with the most exquisite dainties; which were supplied both by night and by day, according to their constant consumption; whilst the most delicious wines [...] flowed forth from a hundred fountains that were never exhausted» (*ibid.*). Questa prima

parte, dal ritmo piuttosto lento e dalla forte connotazione orizzontale, termina con due apparizioni estremamente significative: da un lato quella delle sciabole dalle scritte ogni giorno cangianti e sempre più indecifrabili, iconica rappresentazione della natura del fantastico e *objet-témoin* del primo scarto dal meraviglioso al fantastico, e, dall'altro, quella del mostruoso Giaurro. Si tratta di un indiano ripugnante, figura non meno conturbante delle sciabole, il quale, dopo un lungo, misterioso e ostinato silenzio che fa quasi impazzire Vathek per l'impazienza, prende forma di una palla e, trascinando magneticamente dietro di sé Vathek, i suoi sudditi e il lettore con loro nella sua folle corsa vorticoso, che simboleggia le pulsioni incontenibili del protagonista, accelera notevolmente il ritmo della narrazione fino al punto in cui la 'palla' va a gettarsi proletticamente in un abisso sull'orlo del quale il protagonista si ferma atterrito e attonito. Si tratta di una vera e propria lessicalizzazione del 'salto di soglia', ovvero lo scarto definitivo che conduce al fantastico-*unheimlich* che affiora nella forma del sublime abisso anticipando la caduta finale di Vathek. Qui avviene, infatti, il patto faustiano, dopodiché c'è una nuova sequenza orizzontale, il viaggio di Vathek in pompa magna attraverso luoghi sia impervi che paradisiaci, 'quadri' ora sublimi ora pittoreschi, ma anche biblici, in cui si cerca in ogni modo, inutilmente, di far desistere il protagonista dalla sua empia e folle impresa. Egli, tuttavia, quasi in *trance*, non solo persevera inesorabilmente nella sua *quest*, ma trova anche una degna compagna, per poi giungere alle rovine di Istakar, a quella terrazza di marmo nero e a quel portale d'ebano che, una volta varcato, ultimo e fatale oltrepassamento del limite, risucchia in un'inesorabile, vertiginosa catabasi. Questa fatale discesa, al ritmo di una caduta libera da un precipizio, conduce non a sublimi poteri e ricchezze o all'appagamento massimo e simultaneo di tutti i desideri come nel paradiso coranico, ma alla dannazione eterna nel Palazzo del Fuoco Sotterraneo, regno dell'angelo caduto dalla miltonica bellezza, Eblis, e controparte notturna del palazzo di Alkoremi.

Specularmente, anche il percorso di Medardus inizia, se non dislocato nella fiaba, comunque tutto giocato sul contrasto tra cattolicesimo e paganesimo, fra l'Italia e la Prussia. Se quest'ultima è

luogo dell'espiazione e della redenzione, in Italia è 'spostato/rimosso' il 'peccato originale' del pittore Francesco, allievo di Leonardo da Vinci. La sua unione carnale con una figura femminile demoniaca, simbolo della contaminazione-profanazione dell'arte tra sacro e pagano, dà vita ad una fatale stirpe la cui progenie ripete incessantemente, aumentandoli a ritmi di crescita esponenziale e aggravandoli iperbolicamente ad ogni generazione, sempre nuove varianti degli stessi peccati: incesti, delitti e profanazione del sacro, conseguenza inevitabile di pulsioni incontrollate. Il destino di Medardus, ignaro ultimo rampollo del fatale casato, è quello di estinguere definitivamente la 'maledizione' dopo aver preso coscienza di sé e del suo fato. Apparentemente è la storia di un tradizionale patto faustiano, suggellato da Medardus nel momento in cui, invece di custodirla, sottrae la reliquia degli elisir del diavolo, un vino fatale con cui fu tentato Sant'Antonio, e la beve, facendola apparire unico motivo scatenante esterno di un processo interiore in realtà già in atto che, Freud insegna, sarebbe comunque venuto prepotentemente a galla. Dietro la superficie di tale apparentemente 'classico' patto faustiano, non dissimile da quello vampiresco stipulato da Vathek col Giaurro offrendo in sacrificio i cinquanta bambini, si cela un processo di continua rimozione mediante spostamento del desiderio, che Medardus opera inconsciamente fin da bambino. Incapace di affrontare la prima puerile manifestazione del desiderio sessuale che ancora teme, Medardus reprime tale impulso trasferendolo sul piano religioso, ovvero prendendo i voti, scelta che, nella sua ottica, in qualche modo avrebbe dovuto metterlo al riparo da simili assalti, ma che si rivela successivamente in tutta la sua fragilità, in quanto la vocazione vacilla sotto i colpi di una *hybris* oratoria sfrenata prima, e di una libido scatenata poi. Come Vathek, talmente pieno di sé da non vedere ad un palmo dal suo naso, Medardus, dopo una prima fase idillico-paradisiaca nel convento, esce nel gran mondo e si fa risucchiare dal «vortice multicolore della vita» (Crescenzi 1992), si scatena in una fantasmagoria di finzioni, menzogne, passioni, avventure, eccessi, peccati, e delitti di ogni genere, finché non giunge alla *Erkenntnis*, che è in primo luogo, *Selbsterkenntnis*, si redime, espia le sue colpe, rientra

nel convento e, non solo estingue il peccato familiare, ma sembra morire da santo. Paradiso-caduta-paradiso ritrovato, a tutta prima sembrerebbe la teoria delle tre epoche di G.H. Schubert, nonché un percorso circolare che, dopo una parentesi di apertura e necessaria caduta, sebbene con superiore consapevolezza, sembra richiudersi su se stesso. Invece, nell'offrire uno spazio di rappresentazione al desiderio, il fantastico vi spalanca voragini inusitate insinuandosi nei molteplici varchi lasciati aperti dalla tecnica narrativa, che, come vedremo, 'rispecchia' i motivi contenutistici e presenta un intreccio talmente complesso, sfuggente e labirintico che le molteplici 'spiegazioni' e ricostruzioni non combaciano mai interamente. Oltre al gioco di specchi in cui si riflettono i due faustiani protagonisti e la loro *quest* caratterizzata dall'isotopia dell'abbaglio, in quanto convinti di ricercare un infinito al di fuori dell'Io, o comunque una realizzazione, e sublime elevazione, esterna del proprio egocentrismo, sia Medardus che Vathek si ritrovano inevitabilmente e iconicamente di fronte all'abisso interiore. Vathek, e il narratore con lui, rimane così spiazzato da non riuscire a descriverlo se non come «the gulph below» e «the dreadful chasm» sull'orlo del quale decide, infine, ironicamente, di accamparsi e aspettare dopo aver tentato «to look through that gloom, which all the fires of the empyrean had been insufficient to pervade» (Beckford 1986: 167-168). Mentre in *Vathek*, quindi, l'abisso resta esperienza ineffabile e indicibile, Hoffmann ce lo 'dipingere', come vuole Burke, in tutta la sua sublimità visiva e acustica, facendolo simbolicamente precedere da una pineta che si infittisce progressivamente:

Ich [...] *erstarrte* beinahe vor Schreck, als ich dicht an einem jähem, entsetzlichen Abgrund stand, in den sich zwischen schroffen, spitzen Felsen ein Waldbach zischend und brausend hinabstürzte, dessen donnerndes Getöse ich schon in der Ferne vernommen. Dicht, dicht an dem Sturz saß auf einem über die Tiefe hervorragenden Felsenstück ein junger Mann in Uniform [...] Mit dem ganzen Körper über den Abgrund hängend, schien er eingeschlafen und immer mehr und mehr herüberzusinken. – Sein Sturz war

unvermeidlich. Ich wagte mich heran; [...] Sowie ich ihn berührte, fuhr er aus tiefem Schläfe, aber in demselben Augenblick stürzte er, das Gleichgewicht verlierend, hinab in den Abgrund, daß, von Felsenspitze zu Felsenspitze geworfen, die zerschmetterten Glieder zusammenkrachten; sein schneidendes Jammergeschrei verhallte in der *unermesslichen Tiefe*, aus der nur ein dumpfes Gewimmer herauftönte, das endlich auch erstarb. *Leblos vor Schreck und Entsetzen stand ich da* [...] da trat mir ein junger Mensch aus dem Tannenwalde entgegen, wie ein Jäger gekleidet, schaute mir erst starr ins Gesicht und fing dann an, *ganz übermäßig zu lachen, so daß ein eiskalter Schauer mich durchbebte*. »Nun, gnädiger Herr Graf«, sprach endlich der junge Mensch, »*die Maskerade ist in der Tat vollständig und herrlich* [...] Wo haben Sie aber die Uniform hingetan, gnädiger Herr?« - »Die schleuderte ich hinab in den Abgrund«, *antwortete es aus mir hohl und dumpf, denn ich war es nicht, der diese Worte sprach, unwillkürlich entflohen sie meinen Lippen*. [...] *immer in den Abgrund starrend*, ob der blutige Leichnam des Grafen sich nicht mir drohend erheben werde, stand ich da. – *Es war mir, als habe ich ihn ermordet*. (Hoffmann 1975: 49-50)

Che la sofferta, ma ormai inevitabile presa di coscienza della magmatica presenza di desideri incontenibili e il conseguente confronto diretto con l'inconscio per Vathek e Medardus sia un'esperienza similmente percepita come impenetrabile e smisurata lo dimostrano le comuni isotopie lessicali che denotano terrore e incommensurabilità. Ma, mentre Vathek, rimanendo inizialmente senza parole, accentua soprattutto l'aspetto ineffabile di tale esperienza, per Medardus tale primo incontro-scontro con l'inconscio assume le molteplici forme della foresta, del baratro e, infine, del doppio, figura fantastica per eccellenza e chiave di lettura, speculare in più di un senso, sia a livello tematico che strutturale, delle nostre opere 'notturne'. Dopo essersi imbattuti per la prima volta nell'esperienza scomoda e *unheimlich* della manifestazione dell'immaginario, reso linguisticamente con l'uso ripetuto del pronome 'es' e con la modalità dell'incertezza, ovvero con espressioni ipotetiche (del tipo 'als ob' e

congiuntivo), entrambi i protagonisti iniziano la lotta interiore, tutta contenuta nel prefisso *un-*, per rimuovere, relegandolo nell'inconscio, quel lato notturno della psiche, inaccettato e inaccettabile, che continua a venire prepotentemente a galla rivendicando i suoi diritti. Dopo un lungo viaggio che ne ha solo rafforzato gli empî propositi e l'illusione di una sublime esaltazione di se stesso, Vathek si trova ancora una volta a confronto, stavolta definitivo, con la voragine che lo risucchia, conducendolo al regno infero-ctonio del Palazzo del Fuoco Sotterraneo. Il carattere onirico della descrizione del luogo, come era già stato anticipato dalla visione di Nouronihar durante il viaggio per Istakar, è un trionfo sinestetico di piranesiane prospettive straniate, proporzioni giganti e smisurate volte abitate solo da folle turbinanti di spettrali morti viventi. Questi vagano con la mano destra sul cuore in fiamme dentro petti trasparenti come di cristallo tra labirinti di tesori di ogni genere destinati all'appagamento simultaneo di tutti i sensi, come già nel palazzo 'diurno', di cui, però, in ultima analisi, nessuno di loro, né tantomeno il protagonista, il narratore o il lettore, riesce a godere perché *in direful suspense*. Di fronte a tale scacco sensoriale-percettivo ed ermeneutico, in cui la simultaneità dell'eccesso porta, in ultima analisi, al vuoto, ecco che il narratore di *Vathek* rinuncia alla nominazione, approda alla «retorica dell'indicibile» tipicamente fantastica, in cui la scena che si vede, quel che si prova, l'esperienza fantastica stessa, non si può né quantificare né qualificare: i tormenti sono *ineffable*, gli spazi *immeasurable* e c'è una *infinity* di oggetti del desiderio tra cui l'occhio si perde e il cui effetto globale è *overpowering*. Nel Palazzo del Fuoco Sotterraneo, «luogo ipersemiotico della dimensione *unheimlich* della storia narrata» (Corti 1989: 106), in questa *coincidentia oppositorum*, Vathek esperisce ancora una volta l'ineffabilità dell'esperienza dell'immaginario. A parte lo scroscio incessante della cascata, simbolo dell'eternità della dannazione, infatti, in questo 'teatro dell'immaginario' regna un agghiacciante silenzio e l'isotopia del *ghastly*, e del *frozen*, mentre il linguaggio cede, rinuncia a descrivere e cerca di 'rendere' obliquamente, per iperbole e similitudine, l'esperienza visionaria:

A *death-like stillness* reigned over the mountain and through the air; the moon dilated on a vast platform the shades of the lofty *columns, which reached from the terrace almost to the clouds*; the gloomy watch-towers, whose number could not be counted, [...] ranged before the ruins of *an immense palace* [...] the rock yawned, and disclosed within it a stair-case of polished marble, that seemed to approach *the abyss*. [...] on hastening their descent with an ardent impetuosity, they felt their steps accelerated to such a degree, that they seemed not walking but *falling from a precipice*. Their progress, however, was at length impeded by a *vast portal of ebony*, which the Caliph without difficulty recognized. Here the Giaour awaited them with the key in his hand. 'Ye are welcome!' said he to them, with a *ghastly smile* [...] their eyes at length growing familiar to the grandeur of the surrounding objects, they extended their view to those at a distance, and discovered *rows of columns and arcades*, which gradually diminished, till they terminated in a point radiant as the sun [...] *an infinity of censers* [...] *tables, each spread with a profusion of viands, and wines of every species* [...] In the midst of this *immense hall*, a *vast multitude* was incessantly passing, who severally kept their right hands on their hearts, without once regarding any thing around them: they had all the livid paleness of death. [...] Vathek and Nouronihar, *frozen with terror* at a sight so baleful, demanded of the Giaour what these appearances might mean [...] upon a globe of fire, sat the formidable Eblis. [...] In his large eyes appeared both pride and despair: his flowing hair retained some resemblance to that of an angel of light. [...] The Caliph and Nouronihar remained in the most abject affliction. Their tears were unable to flow [...] they went faltering from this fatal hall, indifferent which way they turned their steps. [...] Shunned by these various sufferers, [...] they withdrew from them to wait, *in direful suspense*, the moment which should render them to each other the like objects of terror. (Beckford 1986: 243-250)

Nel caso di Medardus, invece, non avviene un nuovo confronto con l'abisso vero e proprio, ma questo, in realtà, si materializza 'concretamente' in forma di *Doppelgänger* (Rank 1914; Jackson 1981), o

piuttosto, come una serie di 'doppi' o sosia, proiezioni della lotta interiore con le proprie pulsioni, con cui il personaggio è costretto più volte a fare i conti fino alla definitiva presa di coscienza e accettazione di questo aspetto, notturno, ma presente più che mai, del Sé. Il rimosso, negli *Elixiere*, ritorna ben sette volte, nelle tre forme principali del conte Viktorin, del pittore straniero e dell'ambigua figura di Pietro Belcampo/Peter Schönfeld in un percorso che, dopo una dura lotta tra conscio e inconscio nonché con il suo passato familiare, approda alla presa di coscienza e piena accettazione dell'inconscio, si direbbe, con Jung, sia personale che collettivo. Viktorin, che poi si scopre essere fratellastro di Medardus, ne rappresenta il doppio 'negativo', ovvero la materializzazione dei suoi più arditi e reconditi desideri, della sua libido più sfrenata, o meglio, figura di spostamento in cui Medardus scarica i suoi sensi di colpa e con cui inverte spesso i ruoli nel continuo gioco di menzogne e finzioni che è la 'mascherata' della sua vita fuori dal convento. Al contrario il *rêvenant* del pittore straniero, che a tutta prima sembra un personaggio spettrale e persecutore, non ben intenzionato nei confronti di Medardus, si rivela, poi, suo doppio 'positivo', nonché angelo custode, o meglio ammonitore, un po' come il genio benefico che si presenta a Vathek nelle vesti di pastore per dargli l'ultima possibilità di redimersi. Più problematico è, invece, Belcampo, personaggio al di fuori dell'albero genealogico di Medardus, ma figura-chiave nell'economia del testo e nella vita del protagonista, in quanto figura salvifica sia nel senso letterale della parola, poiché Medardus da lui viene salvato ben tre volte nei momenti di maggior pericolo e di svolta del romanzo, sia in senso metaforico. Infatti, se nell'incontro onirico-visionario-allucinato col *Doppelgänger* in carcere Medardus per la prima volta lo riconosce come parte di sé e si avvia quindi sulla strada della *Selbsterkenntnis*, la vera *Wende* verso la *Anerkennung* si ha con la pantomima, da commedia dell'arte, che proprio Belcampo inscena a Roma. Vediamo entrambi i momenti di svolta. Nel carcere, sia luogo fisico che metaforico, quello del proprio Io che non vuol riconoscere l'Altro, una notte il sosia irrompe prepotentemente; non è la prima volta che si manifesta a Medardus, ma stavolta egli si trova nella condizione favorevole, in quello spazio

liminare tra sogno e visione allucinata, in cui avviene il 'salto di soglia' e una prima presa di coscienza. Quando i nervi di Medardus stanno per cedere ai continui interrogatori, alle sue stesse menzogne e alla dura reclusione, proprio mentre egli si sente in uno stato delirante, tanto che nei fantasmagorici riflessi della torbida lucerna tremolanti sulle pareti vede sogghignare ogni sorta di figure distorte à la Bosch o Bruegel, il *Doppelgänger*, sinesteticamente, à la Burke, prima si annuncia con i *Leitmotive* acustici tipici della sua 'lingua' dell'inconscio e poi si manifesta iconicamente lasciandosi riconoscere da Medardus, con un'abile *gradatio* fantastica peculiare al procedimento hoffmanniano che tiene il lettore sul filo del rasoio. Se la notte precedente Medardus aveva già riconosciuto, con orrore, in quello del *Doppelgänger* il suo stesso tono di voce, ora, seppur atterrito e sgomento, è costretto a riconoscere nell' 'altro' proprio se stesso:

Die Burgglocke hatte zwölf geschlagen, als sich wieder leise und entfernt das Pochen vernehmen ließ, das mich gestern so verstört hatte. – Ich wollte darauf nicht achten, aber immer lauter *pochte es* in abgemessenen Schlägen, und dabei fing es wieder an, dazwischen zu lachen und zu ächzen. [...] da *lachte es gellend und schneidend* durch das Gewölbe und stammelte: »Brü-der-lein, Brü-der-lein ... zu dir her-auf ... herauf ... ma-mach auf ... mach auf!« - Nun begann es dicht neben mir im Fußboden zu *schaben, zu rasseln und zu kratzen, und immer wieder lachte es und ächzte; stärker und immer stärker wurde das Geräusch, das Rasseln, das Kratzen* – dazwischen dumpf dröhnende Schläge wie das Fallen schwerer Massen. [...] Ein düstrer Schein brach durch die Öffnung, ein nackter Arm mit einem blinkenden Messer in der Hand streckte sich mir entgegen. Von tiefen Entsetzen durchschauert, bebte ich zurück. Da stammelte es von unten herauf: »Brü-der-lein! Brü-der-lein, [...] nimm, nimm! ... brich, ... brich ... in den Wa-Wald ... in den Wald!« [...] *da erhob sich plötzlich ein nackter Mensch* bis an die Hüften aus der Tiefe empor und starrte mich gespenstisch an mit des Wahnsinns grinsendem, entsetzlichem Gelächter. Der volle Schein der Lampe fiel auf das Gesicht – *ich erkannte mich selbst* – mir vergingen die Sinne. (Hoffmann 1975: 189-190)

A questa visione tra sogno e realtà, tipicamente hoffmanniana, fa seguito un'altra, a poche pagine di distanza, in cui Medardus ha un vero e proprio incubo che a sua volta anticipa proletticamente una scena successiva seguita dall'apparizione del pittore straniero in veste di domenicano, che gli si rivela come controparte positiva del *Doppelgänger*, quella della coscienza che lo ammonisce a imparare a distinguere il vero dal falso. Se l'immaginario irrompe all'improvviso come esperienza onirico-visionaria tanto nel *Vathek* che negli *Elixiere*, spesso l'alterità, che di per sé parla un linguaggio cifrato e criptico, ha bisogno di una contestualizzazione teatrale che lo insceni rendendolo inevitabilmente riconoscibile e definitivamente comprensibile. Ecco il motivo della messa in scena di Belcampo. Come già implicitamente inscritto nel suo doppio nome, italiano e tedesco, Belcampo-Schönfeld risulta solo apparentemente un *Narr*, in realtà affetto da quella 'lucida follia' che è superiore saggezza grazie al suo insito dualismo, alla sua perenne natura *zweilichtig* e *janusköpfig* che lo tiene costantemente *zwischen* e *nebeneinander*. Egli rappresenta, infatti, l'umorismo che riconcilia gli opposti dopo aver riconosciuto la duplicità dell'essere. A Roma, inscenando la problematica dell'identità, allusiva all'esperienza di Medardus, mediante un *Davide e Golia* in versione grottescamente deformata nelle proporzioni e nei contrasti, riesce, infatti, a 'guarire' Medardus scatenando in lui un riso non più satanico, ma liberatorio, facendogli comprendere i pericoli insiti nella sua stessa *hybris* e facendolo pervenire alla profonda *Erkenntnis* della sua *Zerrissenheit* e del suo destino. Come negli *Elixiere*, specularmente, anche in *Vathek* il paradigma del doppio, proteiforme personificazione del desiderio, svolge una funzione centrale e prende forma in almeno tre manifestazioni principali: Vathek-Nouronihar, Vathek-Giaour, Vathek-Gulchenrouz. Nel primo caso, come Medardus-Aurelie/Euphemie nel romanzo di Hoffmann, Nouronihar rispetto a Vathek ha una duplice funzione: è sia oggetto del suo desiderio che soggetto a lui speculare, 'l'altro-da-sé', che ne rispecchia tanto la bellezza fisica quanto l'efferatezza nel perseguire l'itinerario luciferino' alla ricerca di supremo potere e piacere. Il Giaurro, invece, rappresenta per Vathek l'inquietante e simultanea attrazione-repulsione del Diverso, che è al

contempo l'uguale, e che di Vathek, un po' come Hyde per il Dottor Jekyll o il ritratto per Dorian Gray, incarna iperbolicamente la bruttezza morale, ovvero la sua perversità. Egli ne rispecchia, reduplicandone per eccesso, sia la fame che la sete, fisiche e di potere, le perversioni del desiderio, nonché la facoltà di uccidere con il proprio aspetto. Il 'mostro', come viene infatti lessicalizzato nel testo il Giaurro, è l'unico in grado di sostenere il terribile occhio di Vathek e, con la sua mostruosa diversità, annienta gli altri con il suo sublime e sinistro potere di simultanea attrazione-repulsione, con la sua vampiresca sete di sangue e con la sua insaziabile voracità, al cospetto del quale Vathek sembra quasi un anoressico, ed è costretto ad ammettere, sottolineato dal narratore con il suo solito ironico ammiccamento: «You see how enormous his performances are in every way, what would be the consequence should he get at my wives!» (Beckford 1986: 164). Insomma, al cospetto del Giaurro, Vathek si sente spiazzato e proprio come quelle 'formichine' di sudditi che aveva osservato con sprezzante alterigia dall'alto della sua 'torre d'avorio'. Infine, se la coppia Vathek-Nouronihar rappresenta, lacanianamente, l'identità adulta e il «maturo desiderio del Piacere coniugato alla Volontà di potenza» (Corti 1991: 317), quella, incestuosa, degli adolescenti cugini amanti e promessi sposi Nouronihar-Gulchenrouz, morbosi e in perturbante simbiosi, sarebbero la controparte infantile del desiderio del piacere. Inoltre, se Nouronihar reduplica il male di Vathek, Gulchenrouz, controparte effeminata della virilità di Vathek, ne doppia anche la sua parte di bene, in quanto, in fondo, Vathek, soprattutto all'inizio del testo, completamente succube della madre, non è altro che un bambino, anche se «viziato» (Orlando 1984).

I mille volti del desiderio debordano poi nelle 'opere seconde' dei nostri due autori, ovvero i *Nachtstücke* (rispetto agli *Elixiere*) e gli episodi (rispetto a *Vathek*). I racconti possono essere visti, infatti, come prismatiche rifrazioni dei bagliori notturni delle 'opere prime', e, pertanto, in ultima analisi, come loro 'doppi' o moltiplicazioni potenzialmente infinite che si perdono in un labirintico gioco di specchi sia a livello formale che contenutistico. Gli *Episodes* scaturiscono, infatti, vorticosamente dall'opera principale, come

ulteriori racconti incastonati secondo un raffinato sistema di scatole cinesi che moltiplicano le tre coppie di doppi del 'racconto primo' e gli spazi simbolici dei loro incontri, reduplicandone al contempo anche pulsioni e perversioni, le quali diventano sempre più estreme fino a giungere ai confini della necrofilia e dell'incesto, mentre l'ultimo racconto-frammento, nella sua aperta incompiutezza, costituisce il trionfo di questa spirale potenzialmente infinita di doppi fondi. I *Nachtstücke*, invece, sembrano costituire un'opera a sé, ma che rivela piuttosto legami profondi non solo con il romanzo, ma con tutto il macrotesto, in un progetto di ampio respiro degno delle versatili abilità artistiche hoffmanniane. A reduplicarsi all'infinito qui sono, da un lato, i deliri di onnipotenza raffigurati dall'isotopia del 'fantastico mesmerico', mentre dall'altro, i motivi ottici e dell'automa aprono il varco alle più deleterie pulsioni scopiche. Infine, la nuova 'scienza' viene spettacolarizzata in una grande fantasmagoria che inscena letterariamente il 'fantasma' dell'*Unheimlichen* dando finalmente spazio alla marea incontenibile, straripante e invadente dell'immaginario.

Tale speculare viaggio alla scoperta dell'inconscio risulta allora similmente contrassegnato da una prima fase di vorticoso discesa nei labirinti notturni della psiche, con i suoi reconditi desideri e pulsioni, rappresentata emblematicamente dal paradigma dell'abisso. A questa esplorazione in verticale delle straniere profondità interiori, che culmina nell'incontro-scontro con il diverso e nello scaccomatto delle aspettative razionali, fa poi riscontro l'anabatica risalita alla consapevole accettazione di una pluralità incontenibile di sempre nuove reduplicazioni che si sviluppano non solo sul piano orizzontale, ma a vari livelli e in più direzioni, innescando un meccanismo da capogiro potenzialmente infinito. Questo 'perpetuo ritorno' delle stesse pulsioni, che sfocia in una geminazione plurima di forme e motivi e in una proliferazione di figure iperriflessive in un dedalico gioco di *mise-en-abyme*, 'inscena' quella 'coazione a ripetere' che, per Freud, è motivo *unheimlich* per eccellenza. La 'via eccentrica' di Hoffmann e Beckford, casi-'limite' all'ennesima potenza, risulta allora mitopoietica nel senso che smaschera falsi miti e certezze assoluti, detronizza il 'primato dell'occhio' per aprirsi ad una sinestetica poliedricità. Fondendosi col

grottesco che lo 'umanizza' e 'demitizza', il sublime cambia di segno diventando espressione non di infinite altezze fuori e sopra di noi, ma di profonde voragini dentro l'Io, facendo del fantastico-*unheimlich* sia un 'mondo intermedio' che inscena un polifonico dialogo dei segni, sia lo 'spazio del possibile', della messa in scena del desiderio e dell'alterità, per elevare l'arte a specchio, forse opaco e distorto, anamorfico, ma estremamente 'realistico' e moderno, della caleidoscopica e magmatica polivalenza del *Dasein*.

Bibliografia

- Acciaioli, Stefania, *Il fantastico perturbante in Hoffmann e Beckford. Dagli abissi notturni dell'Io alla polifonia dell'esistenza*, Napoli, De Frede, 2012.
- AA.VV., *Figur – Figura – Figuratio: E.T.A. Hoffmann*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.
- Beckford, William, *Vathek, Three Gothic Novels*, London, Penguin, 1986: 149-255; trad. it. *Vathek*, Torino, Einaudi, 1989.
- Beckford, William, *The Episodes of Vathek*, trad. en. Sir Frank Marzials, London, Dedalus, 1994; trad. it. *Vathek e gli Episodi*, Milano, Bompiani, 1966.
- Bellemin-Noël, "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", *Littérature*, 2 (1971): 103-118.
- Bellemin-Noël, "Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)", *Littérature*, 8 (1972): 3-23.
- Bellemin-Noël, "Onuphrius ou le coût de la folie", *Vers l'inconscient du texte*, Ed. Bellemin-Noël, Paris, PUF, 1979 : 65-84.
- Bessière, Irène, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Corti, Claudia, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS, 1989.
- Corti, Claudia, "Il doppio come paradigma fantastico-gotico (testi di H. Walpole e W. Beckford)", *Il Confronto Letterario*, VIII.16 (1991): 307-330.
- Corti, Claudia, "L'inferno artificiale del Vathek", , *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Ed. Claudia Corti, Venezia, Marsilio (Fondazione Giorgio Cini), 2002: 69-88.
- Crescenzi, Luca, *Il vortice furioso del tempo: E.T.A. Hoffmann e la crisi dell'utopia romantica*, Anzio-Roma, De Rubeis, 1992.

- Dällenbach, Lucien, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise-en-abyme*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche", *Gesammelte Werke*, 12. Band, Frankfurt/M., Fischer, 1966: 229-268; trad. it. "Il perturbante", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1977, IX: 81-114.
- Hoffmann, E.T.A., *Die Elixiere des Teufels*, Stuttgart, Reclam, 1975; trad. it. *Gli elisir del diavolo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Hoffmann, E.T.A., *Nachtstücke*, Stuttgart, Reclam, 1990; trad. it. *Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1994.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London-New York, Methuen, 1981; trad. it. *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.
- Lacan, Jacques, "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io", *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
- Miller, Norbert, Fonthill Abbey. Die dunkle Welt des William Beckford, München, Hanser, 2012.
- Orlando, Francesco, "«Vathek» o la dannazione dell'«enfant gâté»", *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, XXIII (1984): 279-303.
- Rank, Otto, "Der Doppelgänger", *Imago*, 3, 1914, pp. 97-164; trad. it. *Il doppio. Il significato nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco edizioni, 1979.
- Tortonese, Paolo, "La follia tra miracolo e prova: la terza soluzione del fantastico", *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Ed. Michela Vanon Alliata, Venezia, Marsilio (Fondazione Giorgio Cini), 2002: 177-185.
- Vanon Alliata, Michela, "Introduzione", *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Ed. Michela Vanon Alliata, Venezia, Marsilio (Fondazione Giorgio Cini), 2002: 7-18.
- Wagner, Caroline, *Subversives Erzählen: E.T.A. Hoffmann e Heinrich von Kleist*, Würzburg, Egon-Verlag, 2011.
- Weinholz, Gerhard, *Psychologie und Soziologie in E.T.A. Hoffmanns Roman "Die Elixiere des Teufels"*, Essen, Verl. Die Blaue Eule, 1990.

L'autrice

Stefania Acciaioli ha iniziato la sua attività didattica a Bonn nel 2011 e attualmente lavora come lettrice di italiano presso l'Università di Colonia e come docente a contratto presso l'Istituto di Germanistica e Comparatistica dell'Università di Bonn. Dopo la Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne (Firenze, 2005), ha poi conseguito il titolo congiunto di Dottore di Ricerca/ Dr. Phil. presso le Università di Firenze e Bonn (2010). La sua dissertazione dal titolo *Il trompe-l'œil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff* (2012) è stata recentemente pubblicata nell'ambito del Premio FUP-Tesi di Dottorato. Da anni continua la sua attività di ricerca con borse di studio e partecipando a conferenze internazionali. Ha pubblicato inoltre: *Il fantastico perturbante in Hoffmann e Beckford. Dagli abissi notturni dell'Io alla polifonia dell'esistenza* (2012) e "L'Arcadia decostruita, ovvero l'anti-viaggio in Italia di Heinrich Heine", *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia* (2012).

Email: stefaniaacciaioli@virgilio.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 23/05/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Acciaioli, Stefania, "Il viaggio nell'inconscio e la messa in scena del desiderio nell'opera 'notturna' di E.T.A. Hoffmann e W. Beckford", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>