

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
DIPARTIMENTI DI FILOSOFIA, STORIA E CRITICA DEI SAPERI
DOTTORATO DI RICERCA IN “ESTETICA E TEORIA DELLE ARTI”
XXIII CICLO

Settore scientifico disciplinare: M-Fil/04
Coordinatore: Chiar.mo Prof. Luigi Russo

LE CATEGORIE DELLO SGUARDO DA HOFFMANN AL NOIR

Tesi di: Alessandro Pinto

Relatori: Chiar.mo Prof. Salvatore Tedesco
Chiar.mo Prof. Gennaro Schembri

Indice

INTRODUZIONE.....p.1

CAPITOLO I

LE CATEGORIE DELLO SGUARDO E GENESI DELLA DETECTION IN E. T. A. HOFFMAN

1. Le categorie dello sguardo p. 18
2. Zuschauen p. 26
3. Anschauen p. 34
4. Erschauen p. 42

CAPITOLO II

EDGAR ALLAN POE, L'IMMAGINE E L'EFFETTO

1. Poe, l'immagine e l'effetto..... p. 55
2. The circumscription of space..... p. 67
3. Dupin e il flaneur..... p. 79

CAPITOLO III

L'HARD-BOILED E IL PARADIGMA DI FILMABILITÀ

1. Introduzione..... p. 94
2. Dashiell Hammett e la nascita dell'hard-boiled..... p. 100

3. Philip Marlowe, the city as character.....	p. 112
4. L'hard-boiled secondo Cornell Woolrich.....	p. 123
5. Conclusione.....	p. 130

CAPITOLO IV

CINEMA NOIR ED EKFRASIS

1. Ekfrasis e cinema.....	p. 132
2. Espressionismo e noir.....	p. 146
3. Hard-boiled e noir.....	p. 165
4. Cinema noir e il <i>Visuelle</i>	p. 180

CAPITOLO V

IL PROBLEMA METODOLOGICO: CATEGORIE DELLO SGUARDO E EKFRASIS

1. Il problema metodologico: categorie dello sguardo e paradigma indiziario.....	p.193
2. La costruzione del modello teorico dell'ekfrasis e il dibattito anglo-americano...	p. 209
3. I regimi scopici in letteratura e nel cinema.....	p. 229

BIBLIOGRAFIA.....	p. 247
-------------------	--------

FILMOGRAFIA.....	p. 258
------------------	--------

INTRODUZIONE

E.T.A. Hoffmann rappresenta un esempio paradigmatico nella letteratura mondiale. La sensibilità dell'autore tedesco nei confronti delle arti spaziali, infatti, apre spiragli interpretativi i cui esiti vanno trovati in media diversi, dalla letteratura con la genesi del romanzo poliziesco, al cinema con l'Espressionismo tedesco di cui Hoffmann rappresenta una delle fonti maggiori, fino al *noir* americano. Il motivo principale va rintracciato nella problematizzazione, riscontrabile nelle sue opere, delle diverse forme della visione cui corrispondono diverse modalità di vedere il mondo, ma anche di organizzarlo. Un vedere il mondo che riconduce alle modalità estetiche dell'esperienza, tra dimensione percettiva e arte che nell'autore tedesco si configura come fonte inesauribile e principio della sua attività artistica nonché specchio su cui si riflettono le sue opere.

L'*ekphrasis* è il modello e strumento teorico a cui lo scrittore fa continuamente riferimento nel tentativo di coniugare in letteratura una sensibilità artistica che trascende il limite del dicibile che viene messo in discussione anche attraverso l'utilizzo continuo di dispositivi ottici come modelli che incorporano i testi. Tali peculiarità gli permettono di avviare una specifica riflessione sulle immagini che non si esaurisce con le sue opere.

Nel 1958 Friedrich Dürrenmatt nel suo *Requiem auf den Kriminalroman* descrive le sorti di un commissario della polizia cantonale svizzera, Matthäi, che, scontrandosi con la razionalità di un caos che supplisce al disordine della ragione, vede cadere pezzo per pezzo il suo mondo giungendo alla follia.¹ Pazzia che giunge non per l'incapacità del protagonista di svolgere il suo compito, cioè svelare l'enigma - infatti il suo ragionamento

¹ Dürrenmatt, F., *La promessa, un requiem per il romanzo poliziesco*, Feltrinelli, Milano, 1959.

investigativo, che ricalca la categoria pierciana di abduzione², riesce comunque a condurre due personaggi marginali alla risoluzione del delitto - ma che giunge per il fatto di non potere mantenere la promessa fatta ai genitori della bambina uccisa, ovvero di consegnare loro l'autore dell'efferato delitto (l'omicida morirà in un incidente stradale prima che la trappola preparata dal commissario lo incastri). Il ragionamento di Matthäi, l'ultimo dei detective³, si basa su una prova in particolare, su un disegno fantastico della piccola vittima, che, mentre per gli altri inquirenti non può essere considerato un indizio, per il commissario diventa la base del ragionamento che porterà allo svelamento dell'enigma che solo a causa di un incidente - un'intrusione del caso nel più puro dei ragionamenti logici - rimarrà irrisolto. Nel *whiteout* svizzero che divora le tracce lasciate dall'assassino, l'unica prova risulta essere la memoria della stessa vittima filtrata dall'immaginazione della sua età e fissata in un'immagine che lascia a *futura memoria* per il commissario Matthäi. Dürrenmatt affida quindi all'*ekphrasis* di questa immagine la chiave di volta per scoprire l'autore dell'evento criminoso. L'utilizzo dell'*ekphrasis* in un ruolo narrativo centrale, la follia come destino finale del protagonista e la sensibilità nei confronti delle immagini e dell'immaginario possono essere considerati gli esiti di quella riflessione sulle immagini e sullo sguardo che iniziata/riemersa nella *Goethezeit* aveva trovato le sue coordinate nell'antropologia della visione⁴ dello scrittore E.T.A Hoffmann. La letteratura critica ha ampiamente dimostrato la centralità della "visione" nella poetica hoffmanniana a partire dall'affermazione dello stesso autore nella celebre lettera all'editore dello *Zuschauer* (Lo spettatore) in cui delinea i tre momenti fondamentali del suo *Schauen* (vedere) attraverso le categorie di *zuschauen* (guardare), *anschauen* (osservare) e *erschauen* (cogliere). In questa lettera lo scrittore situa le basi che individuano la grammatica che organizza il tessuto narrativo di un genere la cui nascita è rintracciabile proprio a partire da alcuni dei suoi lavori: il romanzo poliziesco⁵. Tale grammatica pone in modo centrale la relazione tra un oggetto che viene percepito e un soggetto percipiente. Le modalità con

² Spedicato, E., *Facezie truculente, il delitto perfetto nella narrativa di Friedrich Dürrenmatt*, Donzelli, Roma 1999, p. 58.

³ *Ibidem*, p. 55.

⁴ Cometa, M., Montandon, A., *Vedere, lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, Due punti, Palermo, 2008, p. 21

⁵ *Ibidem*, p. 120.

cui questo rapporto si realizza nell'opera hoffmanniana vengono declinate attraverso le categorie dello sguardo⁶. Esempio di questa relazione è proprio l'opera che segue la lettera all' editore, *Das Veters Eckfenster (La finestra d'angolo del cugino)* che viene pubblicata a puntate sulla stessa rivista. La prima categoria, lo *zuschauen*, rappresenta infatti il tempo del guardare semplicistico senza intenzione, come ne *La finestra d'angolo del cugino* in cui il protagonista guarda la folla del *Gendarmenmarkt*. La seconda è *l'anschauen*, in cui lo sguardo si posa sui particolari interessanti che nel racconto sono rappresentati dai singoli personaggi che vengono osservati con attenzione dai protagonisti. *L'erschauen*, infine, consiste nel cogliere con assoluta vividezza ciò che va aldilà dell'osservare, nel soggettivare le immagini reali giungendo al *wirkliches Schauen* (vero guardare) che porta i protagonisti del racconto a descrivere ciò che la vista è stata incapace di cogliere, dando il via a ipotesi sui singoli personaggi e fantasticando sulle loro vite. Le categorie possono essere inserite in una linea di continuità sia con la raccolta di fiabe intitolata *Die Serapionsbrüder (I confratelli di Serapione)* - in cui l'autore afferma la possibilità di tradurre in opera d'arte la vita <<con tutte le sue immagini, colori, luci ed ombre>>⁷, solo a patto che la pura forza interiore soggettiva venga sostenuta e contenuta dallo sguardo razionale capace di padroneggiare il mondo fenomenico⁸ - sia con la *Callot's Manier* (maniera di Callot)⁹ - con cui rintraccia nell'incisore francese il modello per cogliere le stranezze e inconsuetudini della quotidianità¹⁰. L'autore in questo modo si inserisce in uno dei <<problemi decisivi della riflessione romantica dell'immaginario, non a caso centrale in Jean Paul come in Goethe, che l'esperienza moderna della metropoli e della massa è destinata ad enfatizzare>>¹¹.

Le immagini vengono recepite e descritte hoffmannianamente tramite un processo di "condensazione"¹² che le compone in quadri attraverso la contaminazione di immagini

⁶ Galli, M., *Introduzione a la finestra d'angolo del cugino*, in E.T.A. Hoffmann, *La finestra d'angolo del cugino*, Salerno Editrice, Roma, 1996, p. 20.

⁷ Cfr., Banchelli, E., *Hoffmann: da un angolo di finestra*, in *Il piccolo Hans*, 1994, p. 228.

⁸ *Ibidem*, p.224.

⁹ Hoffmann, E.T.A., *Romanzi e racconti volume I*, Torino, Einaudi, 1969.

¹⁰ Galli, M., *Des Veters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A Hoffmann*, in *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, a cura di E. Bonfatti e M. Fancelli, Roma, Artemide, 1997, p. 204.

¹¹ Cfr., Cometa, M., Montandon, A., *Vedere, lo sguardo di E. T. A. Hoffmann* p. 19.

¹² Cometa, M., *Descrizione e desiderio, i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005, p. 58.

tratte dalla tradizione pittorica e satirica con immagini dal vero che, ponendosi in un rapporto dialogico con le categorie dello sguardo, danno vita ad un'*ekphrasis creativa* in quanto rappresentazione e concentrazione di immagini mentali, archetipi, fantasie e quindi di immagini immateriali.

Il rapporto tra Hoffmann e la tradizione pittorica e satirica è testimoniato non solo dalle descrizioni di opere d'arte come quelle pubblicate nella rivista *Zuschauer* e dai continui riferimenti nelle sue opere ad incisori e pittori quali Callot, Hogart e Chodowiecki¹³, ma anche dalla sua *Doppelbegabung* (doppio dono) che lo vide cimentarsi anche nelle arti figurative. Riferendosi a tale "dono" il critico Hans Müller divide in quattro sezioni il *corpus* figurativo dello scrittore¹⁴. Nella prima trovano luogo le opere di Hoffmann come bozzettista e scenografo, la seconda sezione include le *Vignetten* che lo scrittore ideava come illustrazioni delle sue opere svelandone la strategia polisemiotica¹⁵, nella terza gli schizzi e le caricature d'occasione e al quarto gruppo appartengono gli schizzi che corredano le pagine dei suoi diari e le lettere agli amici. Minimo comune denominatore del *corpus* sembra essere la «smaccata predilezione di un linguaggio figurativo fortemente caricaturale»¹⁶ e il culto per la contaminazione del reale con il fantastico, di cui è un esempio il *Kunzischer Riß*, attraverso la contrapposizione e integrazione di diversi sistemi di rappresentazione, tecnica che Hoffmann riversa «intermedialmente» anche nelle opere letterarie.

A partire dalla riflessione sulle immagini e sulla loro percezione Hoffmann si mostra sensibile alle invenzioni degli strumenti ottici che posero, già a partire dalla seconda metà del XVII secolo, le basi per la nascita delle scienze naturali moderne. La poesia non si era mostrata avversa alle nuove invenzioni, poeti e scienziati lavoravano a stretto contatto¹⁷, ne sono esempi alcune opere come *Poem on the Microscope* di Henry Power del 1661 e *Irdisches Vergnügung in Gott* di Barthold Heinrich Brockes del 1721-1748

¹³ Hoffmann, E.T.A. *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 44.

¹⁴ Müller, H., *E. T. A. Hoffmann als bildender Künstler*, in *Handzeichnungen E. T. A. Hoffmanns in Faksimiledruck*, Hildesheim 1973, pp. 3-70.

¹⁵ Cometa, M., *Descrizione e desiderio, i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 25.

¹⁶ Cfr., Galli, *L'officina segreta delle idee, E. T. A. Hoffmann e il suo tempo*, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 96.

¹⁷ Stadler, U., *Vedere meglio, vedere altro*, in Roberta Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Due paradigmi a confronto*, Palermo, Due punti edizione, 2008, p. 102.

in cui l'autore tenta di armonizzare i versi con le scoperte scientifiche dando alle sue poesie il titolo di *Beweis* (prova). In seguito la letteratura mostrerà la sua peculiarità opponendosi e allontanandosi dalle scienze naturali del tempo. Dalle ceneri di un genere letterario che non era riuscito ad affermarsi, Hoffmann riprende i dispositivi ottici facendoli convivere con le immagini *condensate*. Nelle opere dell'autore tedesco strumenti come il cannocchiale, la lanterna magica, il telescopio, la camera oscura, sono i mezzi che non conducono ad una oggettivizzazione del dato reale, come il loro utilizzo nelle scienze moderne presupponeva. Essi invece spingono l'osservatore, a partire dalla realtà oggettiva inquadrata, ad allargare gli orizzonti percettivi¹⁸ deformando e riformando la realtà per giungere al *wirkliches Schauen*, a cogliere il fantastico nel dato reale e alla produzione di piani diversi di immaginazione quali ipotesi e ricordi. I dispositivi ottici inducono l'osservatore ad un atto interpretativo che implica un elemento contingente nell'atto percettivo. L'occhio dello *Zuschauer* hoffmanniano non si ferma a ciò che vede, egli condensa il reale in immagini persistenti che lo gettano in un flusso continuo che dalla realtà conduce alla più sfrenata fantasia, ponendo in un rapporto di interscambio la percezione (*Wahrnehmung*) con l'attività fantastica (*phantastische Aktivität*)¹⁹. E, se in alcune opere l'immaginazione porterà i protagonisti verso un movimento autodistruttivo in cui la fantasia fagocita la realtà, nelle opere tarde e in particolare in *Das Fräulein von Scuderi*, la novella in cui <<il motivo dell'artistico è collegato al quello del detektiv>>²⁰, l'immaginazione si impone come la dote necessaria per raggiungere il *wirkliches Schauen*. Il costante utilizzo degli strumenti ottici porta l'autore a fondare dei paradigmi di indagine sulla realtà costruendo dei principi che ordinano il tessuto narrativo delle opere letterarie. Ne è un esempio il principio della *camera obscura* in *Meister Floh* e ne *Gli elisir del diavolo*²¹ che proietta l'importanza della dimensione scopica nel genere poliziesco. Interpretata già come moderna perdita del postulato della visibilità, la camera oscura, se da un lato rappresenta uno strumento di oggettivizzazione della realtà, in quanto riproduzione

¹⁸ Cometa, M., *Descrizione e desiderio, i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 14.

¹⁹ Scholz, I., *Ernst Th. A. Hoffmann, das Fräulein von Scuderi*, Beyer, Hollfeld, 1985, p. 25.

²⁰ *Ibidem*, p.33.

²¹ Stadler, U., "Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung 'Des Veters Eckfenster'". *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 105, 1986, p. 512.

fedele del reale, dall'altro è una riserva di fantasia e irrealtà per mettere in scena apparizioni meravigliose. Collegata al primato dell'occhio e della visione, la camera oscura lascia entrare il lettore nel campo dell'immaginazione e dell'invisibile. Poe ne *I delitti della rue Morgue*, ma anche sir Conan Doyle ne *Uno studio in rosso*, utilizza la camera oscura come anticamera concettuale per un topos letterario tipico del genere poliziesco, *la camera chiusa o enigma della camera chiusa*. Con essa l'investigatore ha il compito ingrato di guardare e osservare una scena ferma e chiusa ermeticamente, la cui lettura oggettiva risulta inutile allo scioglimento dell'enigma. Ma, è proprio nel momento soggettivo del cogliere che le immagini fantastiche (un orango tango che vaga per le strade di Parigi) prendono forma portando allo svelamento dell'enigma. L'assunzione di un dispositivo ottico a modello che organizza il tessuto letterario segna la realizzazione dell'omologia tra regimi scopici e regimi letterari²², ovvero la tematizzazione a partire da un tecnema della funzione tecnica di un dispositivo in principio letterario che informa la grammatica di un testo. Tale principio, in accordo con le categorie dello sguardo e con la *ekphrasis creativa*, esprime la persistente "tensione tra immagine e sguardo"²³ nel rapporto tra interno ed esterno, tra percezione soggettiva e dato reale.

A Ginzburg, nel saggio *Radici di un paradigma indiziario*²⁴, si deve l'accostamento di tre grandi figure che per prime applicano un metodo di indagine nuovo nei loro rispettivi campi: Sigmund Freud cerca di interpretare il sintomo, sir Arthur Conan Doyle analizza gli indizi attraverso il suo personaggio più famoso Sherlock Holmes e Giovanni Morelli mette le basi per il <<metodo nuovo>>²⁵ nel campo della storia dell'arte e dell'analisi dei segni pittorici. I tre condividono l'idea che il dettaglio, più che l'insieme, possa condurre al cogliimento di una realtà più profonda²⁶. Analogie che per Ginzburg se da un lato sono da rintracciare in virtù dei loro studi di medicina nel modello comune della semeiotica medica - la disciplina che permette <<di diagnosticare le malattie inaccessibili

²² Cometa, M., Montandon, A., *Vedere, lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, Due punti, Palermo, 2008, p. 21.

²³ Belting, H., *Per una iconologia dello sguardo*, in Roberta Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Due paradigmi a confronto*, cit., p. 8.

²⁴ Ginzburg, C., *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000, p. 159.

²⁵ *Ibidem*, p. 160.

²⁶ *Ibidem*, p. 165.

all'osservazione diretta sulla base di sintomi superficiali>>²⁷ ovvero sul *semeion* - dall'altro vanno ricondotte alla diffusione nelle scienze umane di un paradigma indiziario basato sulla semeiotica. Tralasciando momentaneamente le ricerche di Freud e il suo interesse per Hoffmann e per la letteratura romantica dimostrato ampiamente a partire dal celebre saggio sul perturbante²⁸, le due restanti figure richiamano fortemente un legame con Hoffmann nella formazione del *nuovo metodo*.

Nel primo capitolo del lavoro svolto dallo storico e critico d'arte di origine russa Bernard Berenson *Metodo e attribuzioni*, ispirato proprio al metodo attributivo di Giovanni Morelli - strumento considerato da Berenson stesso fondamentale -, vengono poste le basi del suo metodo di critica d'arte: <<gli elementi necessari allo studio storico dell'arte sono di tre specie: i documenti contemporanei all'opera o alle opere prese in esame; la tradizione; e le opere in sé>>²⁹. È in quest'ultima categoria che rientra l'analisi dei *motivi sigla* morelliani che rappresentano gli elementi che vanno ricercati nel particolare di un'opera pittorica. Dato che questi motivi non risultano essere necessari alla resa espressiva, essi vengono eseguiti con meno coscienza. Non è la ragione, dunque, a guidare l'autore durante la loro esecuzione ma è piuttosto il suo meccanicismo psichico, la sua spontaneità. I modelli mentali, ormai sedimentati nella memoria, vengono convertiti istintivamente in forme e stereotipi.

Morelli a Berlino entra in contatto con i circoli romantici e si può presupporre che da questi abbia ereditato la sensibilità verso le immagini e in particolare verso le opere pittoriche. Sensibilità che viene posta alla base del metodo con cui si prefigge di risolvere il problema dell'attribuzione delle opere d'arte. Per far ciò, come si è visto, Morelli trascende da una visione totale delle opere d'arte, per puntare sull'interpretazione del particolare rilevante, l'analisi del quale risulta essere l'elemento discriminante per il successo dell'attribuzione. Parafrasando le categorie dello sguardo di Hoffmann si potrebbe affermare che il metodo morelliano procede attraverso tre momenti: nel primo guarda l'opera d'arte con uno sguardo simile a quello di un fruitore in un museo, nel secondo

²⁷ *Ibidem*, p.166.

²⁸ Freud, S., *Un bambino viene battuto e scritti 1919/1920*, Roma, Newton, 1976.

²⁹ Cfr., Berenson, B., *Metodo e attribuzioni*, Firenze, Arnaud, 1947, p. 24.

seleziona il dettaglio ovvero ciò che il fruitore comune non coglie e, a partire da questo dettaglio, giunge nel terzo momento *alla realtà più profonda*. E, se per lo scrittore tedesco si è parlato di una *ekphrasis creativa* capace di condensare immagini di natura diversa- *in vero*, pittoriche e mentali – ed elemento fondamentale per la declinazione del suo *Schauen*, per il critico d'arte *l'ekphrasis*, in quanto rappresentazione verbale di un'opera d'arte visuale, risulta essere l'unico mezzo per l'applicazione del suo metodo.

Le tracce di Hoffmann risultano più evidenti, anche se attraverso un percorso indiretto, nel modello di indagine del plot narrativo poliziesco. Il filo, che collega un autore inglese di fine XIX secolo, sir Arthur Conan Doyle, con lo scrittore tedesco attivo ottanta anni prima, passa attraverso la letteratura di Edgar Allan Poe che già la critica praziana³⁰ ha riconosciuto come il primo sostenitore nonché continuatore dell'opera hoffmanniana. L'autore americano rielabora e fissa le suggestioni e i temi affrontati dall'autore tedesco, conservandone e spesso ampliandone i topos e le cornici letterari. In racconti quali *La rovina della casa degli Usher*, *L'uomo della folla* e in quelli con protagonista Monsieur Dupin la riflessione dello sguardo hoffmanniano viene riproposta ed approfondita. In particolare ne *I delitti della Rue Morgue* Poe si riappropria delle categorie dello sguardo dal racconto de *La finestra d'angolo del cugino* (fonte anche de *L'uomo della folla*³¹) e le declina seguendo la cornice di un altro racconto di Hoffmann *Das Fräulein von Scuderi* per l'ambientazione, Parigi, e per la scelta di far condurre l'indagine ad un personaggio esterno alla polizia. Con questi racconti Poe contribuisce alla diffusione della riflessione hoffmanniana rappresentando il modello per tutte le generazioni di scrittori che si cimenteranno con il poliziesco e come antimodello per la generazione dell'hard-boiled. I tratti distintivi di Dupin e il metodo con cui porta avanti le indagini riecheggiano nelle caratteristiche principali di Sherlock Holmes, il personaggio ideato da Conan Doyle, soprattutto in quelle che si amplificano nel momento della *detection* e che si basano sulla meticolosa osservazione del dettaglio che nei suoi romanzi conduce necessariamente allo svelamento dell'enigma, come ne *Uno studio in rosso* o nel racconto *L'avventura della scatola*

³⁰ Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Milano, 1996.

³¹ Benjamin, W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 104.

*di cartone*³². Holmes, inoltre, come i protagonisti hoffmanniani, fa un larghissimo uso di strumenti ottici – come immaginare infatti il detective senza la lente d’ingrandimento? – che gli consentono di estendere le proprie capacità percettive segnando un primato nella fiducia dello sguardo e dell’osservazione che si mantiene in tutti i suoi casi e che segnerà una costante anche negli altri autori del genere. Conan Doyle, anche lui autore dalla *Doppelbegabung*, quindi stabilisce le categorie dello sguardo come base della struttura narrativa centrale del genere poliziesco ovvero la *detection* costituendo un paradigma indiziario che si fonda proprio sulla tensione tra un oggetto/immagine - il luogo del delitto, il cadavere, le prove – e un soggetto percipiente – che guarda, che osserva, che coglie – in riferimento alla quale la riflessione hoffmanniana si pone, quindi, come archetipo.

Il genere poliziesco mantiene le impostazioni doylianiane della *detection* fino all’avvento di un gruppo di scrittori americani che inizia a confrontarsi con il genere poliziesco e con i suoi paradigmi diversamente dai maestri inglesi. Se per questi ultimi vale la metafora dell’*enigma della camera chiusa* in cui si esaltano le capacità percettive dell’investigatore come chiave per spiegare le peculiarità, ma anche i limiti, di un genere, con l’avvento degli scrittori *hard-boiled* il paradigma indiziario cambia. Infatti, in autori come Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Cornell Woolrich le prerogative dello sguardo e il suo successo nella *detection* vengono piegate ad un modello percettivo che segna la caduta del primato della vista e dell’esatta corrispondenza tra osservazione e coglimento del dato reale. La *Kultur der Reizbarkeit* concetto chiave dell’esperienza urbana nelle metropoli segna un cambiamento nella coscienza del tempo – la coscienza della velocità e della continua metamorfosi. Gli stimoli a cui si è sottoposti nell’urbanismo individuale, il traffico delle strade, la folla dei marciapiedi, il movimento continuo delle *shopping streets* e nei *boulevard*, i lavori che cambiano continuamente il volto dei quartieri, pongono le basi per una trasformazione dell’esperienza individuale. Walter Benjamin nel suo saggio del 1935 *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* si inserisce nel dibattito sul tema delle nuove strutture di percezione. Le impressioni dei sensi sono

³² Ginzburg, C., *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, cit., p. 160.

storicamente relative e cambiano in relazione alle condizioni esistenziali collettive. Le metropoli si mostrano come costellazioni culturali in cui, in presenza di folle anonime e traffico motorizzato, lo shock dell'esperienza è diventata la norma. Conseguenza di ciò è la crescita dei modi difensivi di individualizzazione, le idee, i pensieri e l'esperienza vengono repressi e ostacolati a causa del sovraccarico, la *Überreizung*, di esperienze superficiali. Per Benjamin il segno caratteristico dell'esperienza urbana è l'incontro con la folla, da cui segue inevitabilmente uno shock che comporta la disintegrazione dell'esperienza: « il bisogno di esporsi ad effetti di shock è un tentativo di adeguazione dell'uomo ai pericoli che lo minacciano ³³». La figura che malinconicamente riesce ancora a guardare la folla è il *flâneur*, che Benjamin riprende dalle pagine di Baudelaire³⁴, per cui la metropoli, che gli appare come fantasmagoria, viene colta in modo estraniato, egli è alle soglie tra le grandi città e la borghesia.

L'hard-boiled riflette il cambiamento percettivo segnando un mutamento nel paradigma indiziario. Dashiell Hammett, il primo degli autori che considera i romanzi di Conan Doyle e dei maestri inglesi obsoleti rispetto alle nuove esperienze della metropoli, sposta nei suoi romanzi la percezione dell'oggetto verso una tensione che si basa su un coglimento fisico dell'esperienza che si basa sul tatto, sull'aggressività fisica - cui corrisponde un'aggressività linguistica e verbale. Le categorie dello sguardo vengono rideclinate a partire da un loro superamento che rende la visione un senso limitato e frammentato, che implica un'esperienza *fantasmagorica* e per questo risulta essere portatrice di fallacia. Le indagini di Sam Spade ne *Il mistero del falco* o di Nick Charles ne *L'uomo ombra* vengono condotte con tutti i sensi del corpo, l'intuizione e l'immaginazione lasciano a vantaggio della conoscenza fisica, la logica abduittiva viene sostituita dalla *logica dell'errore*³⁵, il detective di Hammett «corre a casaccio, rapido nel moltiplicare gli errori, ma convinto di arrivare comunque da qualche parte»³⁶. Con Raymond Chandler che già ne *La semplice arte del delitto* riconosce nei romanzi di Hammett³⁷ il cambiamento

³³ Cfr., Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'era della riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 47.

³⁴ Benjamin, W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 149.

³⁵ Deleuze, G., *Philosophie de la Série Noire*, in *Arts et Loisirs* n. 18, 1966, pp. 12-13.

³⁶ *Ibidem*, p. 12.

³⁷ Chandler, R., *The Simple Art of Murder*, Ballantine, New York, 1972, p. 16-17.

della *detection*, le categorie dello sguardo vengono riaffermate attraverso *ekphrasis* continue di quadri celebri o meno, di fotografie, di disegni dei personaggi, attraverso l'uso costante di strumenti ottici, che, anche se indirettamente, riconducono alla sensibilità hoffmanniana nei confronti dell'immagine. In Chandler lo sguardo attraverso l'immaginazione conduce sì alla produzione di piani ipotetici, di ricordi, ma di questi il detective Marlowe, protagonista principale della maggior parte della produzione chandleriana, non si fida. Li considera malinconicamente solo un frammento della realtà e pone tale affermazione alla base della sua *detection*.

Dalle premesse di Chandler, ma soprattutto dai continui riutilizzi e rifunzionalizzazioni dei temi e motivi hoffmanniani nasce la letteratura di Cornell Wollrich, che fa dello sguardo e della visione la base trainante dei suoi racconti. In essi il *Nervenleben* della metropoli e il suo vivere caleidoscopico operano verso un processo esponenziale di frammentazione della percezione. La *detection* si sfalda e rigenera continuamente perché nei suoi protagonisti i sensi sono continuamente distorti da ansie, ipnosi e droghe. Wollrich rappresenta l'estremizzazione dei temi e delle suggestioni hoffmanniane, ne è esempio il celebre romanzo *Rear window*, in cui viene riattualizzato il racconto de *La finestra d'angolo del cugino*, che quindici anni più tardi Alfred Hitchcock utilizzerà come base per la sceneggiatura de *La finestra sul cortile* con James Stewart.

Questo film rappresenta un esempio di una tendenza nel cinema statunitense - cominciata all'inizio degli anni quaranta - che vede le produzioni hollywoodiane appropriarsi dei problemi posti dalle categorie dello sguardo attraverso riprese, rimodellamenti e rifunzionalizzazioni dei temi e dei *topos* letterari avviati da Hoffmann per mettere insieme una cifra stilistica e contenutistica comune anche se largamente eterogenea. Con l'uscita di film quali *Quarto potere* (O. Welles, 1941) e *Il mistero del falco* (J. Houston, 1941) la narrazione classica - che si basa su una stretta casualità in cui ogni azione conduce logicamente e rapidamente a quella successiva creando un mondo indipendente, attendibile e compatto in cui tutti gli elementi risultano comprensibili - viene messa in crisi. Precedentemente i cineasti hollywoodiani avevano favorito narrazioni

lineari attraverso *time-frame* definiti che permettevano lo svolgimento dell'azione senza ridondanze e vuoti. Ciò conduceva ad una forte risoluzione o chiusura in cui ogni sezione slegata veniva ricollegata e tutte le domande, gli enigmi e le rotture sorti durante la narrazione venivano risolti ristabilendo così l'ordine e l'armonia iniziale, in accordo con il paradigma indiziario doylianiano. Con i film di Welles e Houston, che attingevano dalla grammatica filmica del cinema espressionista tedesco³⁸, si ha un sovvertimento e una problematizzazione di molte delle caratteristiche fondamentali della narrazione filmica classica. Questi film, infatti, mostrano nuovi modelli di sperimentazione narrativa come l'uso della voce fuori campo, dei flashback e della narrazione multipla che interrompe o riordina la narrazione temporale, l'utilizzo di piani camera soggettivi e di scene oniriche che si assottigliano fino all'annullamento la separazione tra occhio del fruitore e occhio del protagonista. Elementi che diventano il modello stilistico di quella parte della produzione cinematografica americana che la critica francese del dopoguerra retrospettivamente ha chiamato *noir*³⁹. Il *noir* filmico si mostra sin dall'inizio debitore di diverse correnti - cinematografiche e letterarie.

La rottura con la narrazione classica e lineare rimanda agli scrittori *hard-boiled*. Infatti molte delle sceneggiature dei film *noir* sono tratte dai loro romanzi – *Il mistero del falco* si basa sull'omonima opera narrativa di Dashiell Hammett - o scritte *ex novo* dagli stessi autori delle *crime story* – Chandler è l'autore dello *screenplay* del celebre film *La fiamma del peccato* (B. Wilder, 1944). Uno dei punti centrali del *noir* è quello di esprimere <<l'incertezza continua della percezione del reale⁴⁰>> - già presente nei romanzi *hard-boiled* - focalizzando e analizzando quei problemi che derivano dalla sovrapposizione e frammentazione degli sguardi peculiari del cinema: autoriale, spettatoriale e del protagonista. Per fare ciò i registi si rifanno a molti degli elementi tecnici/cinematografici affermatosi con il cinema espressionista tedesco, come la stilizzazione geometrica del *decòr* del trucco⁴¹, della gestualità e della funzione attoriale delle scenografie⁴², fortemente

³⁸ Brunetta G., P., (a cura di), *Storia mondiale del cinema*, Einaudi, Torino, 1999, p. 1015.

³⁹ Frank, N., *Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle*, in *L'ecran français*, n. 61, 1946.

⁴⁰ Cfr., Venturelli, R., *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940 -1960*. Einaudi, Torino, 2007, p. 15.

⁴¹ Grignaffini, G., Quaresima, L., (a cura di), *Cultura e cinema nella repubblica di Weimar*, Marsilio, Bologna, 1978, p.

influenzati dall'Espressionismo pittorico e teatrale. Questa ripresa fu facilitata dal fatto che molti di quei cineasti che si cimentarono con il *noir* provenivano dalla Germania e si erano affermati proprio nella stagione espressionista del cinema tedesco come Fritz Lang, Georg Ulmer, Robert Siodmak e Billy Wilder per citarne solo alcuni. A livello contenutistico questi autori suggerirono anche una ripresa dei temi e *topos* letterari *neri* provenienti dalla letteratura tedesca, in particolare da quella hoffmanniana e della *Goethezeit*, che del resto erano state già le fonti letterarie del cinema espressionista tedesco. In questo modo contribuirono a creare uno stile visuale espresso attraverso illuminazioni basse, composizioni non-bilanciate di immagini, angoli vertiginosi, esterni notturni, messe a fuoco estreme e ottiche grandangolari.

Le categorie dello sguardo si pongono dunque come archetipo per alcuni dei motivi predominanti dell'età del *noir*: il problema dello sguardo e della visione. Da un lato tale problema viene rappresentato attraverso la soggettività dello sguardo, presente in film come *Giorni perduti* (B. Wilder, 1945), *La fuga* (D. Daves, 1947), *La donna nel lago* (R. Montgomery, 1947), o della sua frantumazione, rintracciabile soprattutto nella traduzioni filmiche delle opere di Wollrich e in molti dei lavori hitchcockiani. Dall'altro è collegato alla ricorrente <<presenza diegetica>>⁴³ di fotografie e di tentativi di riproduzione della realtà in accordo con la tradizione della *detection*. Spesso la funzione delle fotografie si affianca a quelle di altri tipi di immagini come i ritratti pittorici che affrontano e sviluppano il tema del *Doppelgänger* - ne sono un esempio *La donna del ritratto* (F. Lang, 1944), *Lo specchio scuro* (R. Siodmak, 1946) - o come l'identikit che, in quanto tentativo di ricostruzione del volto di persona ricercata sulla base delle indicazioni fornite dai testimoni, nel momento del confronto con il dato reale può assumere risvolti inaspettati contribuendo alla riflessione sulle immagini, sulla percezione di esse e sulla loro riproduzione.

Le categorie dello sguardo hoffmanniane aprono campi di ricerca che investono *intermedialmente* la riflessione sulle immagini. La *summa figurativa* di Hoffmann trova il suo

102.

⁴² Carotenuto, A., *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani, Milano, 1997, p. 309.

⁴³ Venturelli, R., *L'età del noir: Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940 -1960*, cit., p. 77.

apice nella rappresentazione verbale delle immagini *condensate*. Tale rappresentazione implica il problema della percezione.

L'analisi dei problemi posti richiede un apparato teorico che verta proprio sulle modalità con cui le immagini e le opere d'arte vengono percepite e sui rapporti che tali modalità richiamano in riferimento anche agli strumenti, oltre che alle teorie, che tagliano i campi di analisi dei fenomeni. Le modalità con cui tale percezione avviene affondano le radici nel cuore del dibattito della scienza generale dell'arte, nell'esperienza legata al rapporto tra sensorialità tattile e ottica anche in virtù del ruolo svolto dall'*ekphrasis*, che ne rappresenta il campo primario di applicazione.

Tali spunti trovano già il loro punto di fuga letterario nella produzione delle basi per la formazione del paradigma indiziario che, come si è visto precedentemente, confluisce nella grammatica della *detection*.

Riguardo al rapporto tra sensorialità tattile e ottica Herder, nei suoi scritti estetici, ne aveva analizzato le differenze: l'esperienza estetica delle arti visive è ottica, mentre quella delle arti plastiche è tattile. Lo sguardo che si getta su una scultura non è in grado di comprendere e determinare la forma bella. La giusta fruizione dell'opera plastica avviene attraverso il tatto. La vista può solo illudersi di divenire mano attraverso uno sguardo continuo da più punti di vista cosicché attraverso lo sguardo il soggetto coglie, <<ma non come se vedesse, come se toccasse>>⁴⁴. Per affermare il primato del tatto sulla vista Herder, nelle pagine iniziali di *Plastica* (1778), rinvia alla *Lettera sui ciechi* (1749) di Diderot. Da questa trae l'esempio del cieco e della sua vita sensoriale estremamente sviluppata, in mancanza del senso della vista, proprio a partire dal tatto.

L'illusione herderiana dell'occhio che diviene mano schiude nuovi spunti di riflessioni sulla possibilità del soggetto percipiente di cogliere realmente l'opera d'arte.

Lo scultore von Hildebrand con il suo *Problema della forma* (1893) contribuisce al dibattito sulle modalità del vedere attraverso la distinzione tra visione ravvicinata e visione a distanza. Premessa di tale distinzione è l'idea che i sensi della vista e del tatto, nel momento in cui si rapportano alle apparenze spaziali, sono da ricondurre ad una

⁴⁴ Cfr., Johann Gottfried Herder, *Plastica*, Palermo, Aesthetica, 1994, p. 46.

doppia apprensione dell'occhio, quindi un occhio che vede, ma anche un occhio che tocca. Nella visione ravvicinata lo spettatore necessita di movimenti che dividono l'apparenza totale dell'oggetto in tante immagini parziali. L'immagine da vicino, il *Nähebild*, viene colta dall'occhio in modo tattile, come se venisse toccata. Nella visione da lontano invece è l'occhio ottico che coglie l'immagine nel suo insieme, un *Fernbild*, da una distanza maggiore.

Proprio a partire dal *Problema della forma* di von Hildebrand, il contributo di Wölfflin estende il dibattito sulla sensorialità tattile e ottica nei *Concetti fondamentali* (1915) dove esplica il rapporto tra tatto e vista attraverso diverse coppie oppositive. L'opposizione "lineare – pittorico" viene ricondotta ai diversi schemi ottici. Il primo elemento rappresenta la via che conduce l'occhio verso la comprensione degli oggetti nei loro elementi tattili, cioè nella linea e nel contorno delle superfici; il secondo elemento invece porta a percepire gli oggetti nel modo in cui essi appaiono. Quindi «Wölfflin parla nel primo caso, il lineare, di un occhio che opera in senso *tattile* e nel secondo, il pittorico, di un occhio che opera in senso propriamente *visivo*»⁴⁵. Il senso tattile dell'occhio fa cogliere le cose così come esse sono realmente, il senso visivo, nel loro apparire, questa distinzione richiama altre coppie antitetiche, quelle tra essere e apparire e tra oggettivo e soggettivo. Lo stile lineare si configura come lo stile che percepisce le cose oggettivamente nel loro valore concreto e tattile, quello pittorico risulta lo stile soggettivo che pone l'immagine come appare all'occhio, nella sua evidenza visiva.

Il rapporto tra ottico e aptico e sulla funzione tattile dell'occhio rimanda a Aloïs Riegl e alla sua concezione della *visione ravvicinata* in opposizione alla *visione a distanza*, e del relativo spazio aptico in contrasto con quello ottico. È, infatti, alla *Grammatica storica delle arti plastiche*, pubblicata postuma nel 1966, che si deve la definizione del termine *haptisch* che Riegl conia per spiegare l'arte egizia, in quanto questa, che trova il suo apice nel bassorilievo egizio, è realizzata soltanto per una visione ravvicinata, cioè quella visione che può essere compresa solo a partire dalla memoria delle esperienze tattili. L'arte

⁴⁵ Pinotti, A., *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Palermo, Aesthetica, 1998, p. 164.

egizia è l'arte tattile per eccellenza, l'arte che deve essere toccata dallo sguardo, pensata per essere vista da vicino (*Nachsichtige*). In contrasto quindi con l'arte greca, l'arte della visione normale (*Normalsichtige*) e con l'arte bizantina, arte ottica per eccellenza, in quanto implica la visione a distanza (*Fernsichtige*).

Un'analisi della <<funzione aptica dell'occhio⁴⁶>> che ribadisce l'utilizzo del termine aptico <<ogni volta che non ci sia più subordinazione stretta in un senso o nell'altro, né subordinazione allentata o connessione virtuale, ma quando la vista stessa scoprirà in sé una funzione tattile che le è adeguata e che appartiene ad essa sola, distinta dalla sua funzione ottica⁴⁷>>, viene proposta da Gilles Deleuze in *Francis Bacon. Logica della sensazione* partendo proprio dalle premesse di Riegl.

È quindi attraverso il dibattito della scienza generale dell'arte sulla funzione aptica dello sguardo che il momento del cogliere l'immagine nelle opere di Hoffmann e nei suoi esiti dischiude nuovi spunti e interpretazioni. Interpretazioni cui viene sottoposto il modello teorico dell'*ekphrasis* che, in quanto descrizione verbale di immagini, rappresenta l'insieme delle relazioni che possono intercorrere tra i due media diversi, quello visuale e quello verbale⁴⁸, oltre a configurarsi come il modello esplicativo di ogni storia e critica dell'arte – partendo da Winckelmann e Lessing e al loro confronto attraverso le *ekphrasis* sul gruppo marmoreo del Laocoonte.

L'*ekphrasis* è lo spazio attraverso cui Hoffmann declina la sua fenomenologia dello sguardo e in virtù della sua *Doppelbegabung* diviene un elemento fondante della sua creatività artistica. Esso è quindi il tessuto che collega il soggetto percipiente con l'oggetto/immagine che, come dimostrato da Ginzburg, viene utilizzato da Morelli nell'applicazione del suo metodo di attribuzione delle opere d'arte. Un tessuto che mostra non solo il legame tra i due media cui sottende un omogeneità che limita e riduce il loro rapporto di alterità, ma che necessita, come si è visto, una problematizzazione delle modalità della percezione dell'oggetto. Michel Foucault con le sue descrizioni di opere

⁴⁶ Deleuze, G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, p.232.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 228.

⁴⁸ Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, University of Chicago Press, 1994, p. 89.

pittoriche - su tutte rappresenta un caso paradigmatico quella de *Las Meninas*⁴⁹ di Velasquez - si inserisce con forza nel dibattito sull'*ekphrasis* dimostrando come, partendo dalla presa di coscienza dell'abisso che separa l'immagine dal testo, i due media possano essere interrogati diagonalmente sulla tensione tra ciò che si vede e ciò che si legge. Tralasciando come suggerito anche da Mitchell⁵⁰ la ricerca comparativista, i due media vanno indagati attraverso una continua oscillazione tra i due paradigmi artistici posti in una contraddizione che genera incertezza tra ciò che è veramente riconoscibile visualmente, in quanto risultato di una tensione continua tra le modalità del vedere, e ciò che la scrittura può realmente cogliere verbalmente.

⁴⁹ Foucault, M., *Le parole e le cose* (1966), Rizzoli, Milano 1967.

⁵⁰ Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, cit., p. 83.

CAPITOLO I

LE CATEGORIE DELLO SGUARDO E GENESI DELLA *DETECTION* IN E. T. A. HOFFMANN

Il breve testo *La finestra d'angolo del cugino* appartiene agli ultimi lavori che scrisse E.T.A. Hoffmann e venne pubblicato nel 1822, anno della morte dello scrittore. Questi, costretto a letto da una paralisi, lo dettò ad uno scrivano, lo corresse e in ultimo si dedicò al racconto *Meister Johannes Wacht*. Questa *Prosaskizze* è stata per molti anni, e lo è tutt'ora, oggetto di controversie nel mondo critico letterario, ma anche in quello estetologico e filosofico. A disorientare gli studiosi di letteratura è sicuramente la mancanza di quei motivi e temi fantastici costanti nell'opera del *Geister-Hoffmann* e la presenza di una grammatica narrativa che palesa l'attenzione dello scrittore verso temi e spunti che rientrerebbero nella stagione del realismo letterario europeo⁵¹, attraverso la descrizione di un *Alltag* (quotidiano) e di una *sichtbare Wirklichkeit* (realtà visibile)⁵². D'altro canto, proprio questi temi hanno interessato e interessano studiosi di discipline diverse da quella letteraria poiché testimoniano il cambiamento estetico e sociale in corso nel periodo in cui Hoffmann redò *La finestra d'angolo del cugino*.

Non si tratta, quindi, di un testo che si inserisce semplicisticamente nell'annoso dibattito tra realismo e fantastico in letteratura e in particolare in E.T.A. Hoffmann, ma più che altro di un testo che può essere inserito nella storia della percezione e dei media, presentato attraverso la *Darstellungsform* di tecnici quali il panorama, la finestra e il dispositivo ottico del cannocchiale. L'approccio che richiede questo breve quanto ricco testo è di

⁵¹ Cometa, M. , *Introduzione a la finestra d'angolo del cugino*, in Hoffmann, E.T.A., *La finestra d'angolo del cugino*, Marsilio, Venezia, 2008, p. 20.

⁵² Stadler, U. , *Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung 'Des Veters Eckfenster*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 105, 1986, p. 499.

stabilire come i tecneni influenzino la creazione della fiction della novella e di come questi vadano considerati dei sollecitatori dell'immaginario che in Hoffmann si interseca a vari livelli in virtù di una ekfrasis creativa che si attiva sia attraverso il riferimento costante a opere e tecniche pittoriche - in particolare a Callot, Hogarth, Chodowieski e alla tecnica del panorama – sia grazie all'utilizzo delle tecniche fisiognomiche e patognomiche intese come <<chiavi ermeneutiche e fenomenologiche fondamentali per comprendere l'esperienza estetica>>⁵³.

Negli anni in cui Hoffmann scrive il racconto qui in esame, il panorama era già diventato una grande attrazione nelle maggiori metropoli europee. Lo scrittore, in virtù della sua *Doppelbegabung*⁵⁴ che lo vide cimentarsi anche nella pittura, era in stretto contatto con questa tecnica pittorica. Il panorama rappresenta per l'*Ich Erzähler*, l'io narrante del racconto, la caratteristica fondamentale della casa del cugino scrittore:

<<Es ist ein Eckhaus, was mein Vetter bewohnt, und aus dem Fenster eines kleinen Kabinetts übersieht er mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes>>⁵⁵.

In questo breve periodo posto all'inizio del testo vengono delineati due tecneni sollecitatori dell'immaginario dei protagonisti, il panorama, che apre sul mercato, e la finestra, luogo materiale che separa i protagonisti dall'oggetto che è situato aldilà della casa, ma che allo stesso tempo li unisce e ne organizza gli sguardi (*Blicke*) nel racconto. Il racconto si presta, quindi, a molteplici interpretazioni. Seguendo la linea fin qui accennata, esso potrebbe rappresentare un'iniziazione dell'*Ich* a questo nuovo modello di visione, che come si vedrà coincide con un nuovo modello di percezione e creazione artistica. Ciò che trasmette quindi lo scrittore al cugino, ma anche e soprattutto al lettore, è una lezione su un modo di percepire il mondo che impostandosi su diversi livelli, si fonda sul vedere.

⁵³ Giurosatti, G. , *Introduzione a Johann Caspar Lavater; Georg Christoph Lichtemberg, Lo specchio dell'anima, pro e contro la fisiognomica un dibattito settecentesco*, Il poligrafo, Padova, 1991, p. 13.

⁵⁴ Per il concetto di *Doppelbegabung*, doppio dono, si rimanda a Mitchell, W. J. T., *Picture theory*, The University of Chicago Press, 1994, p. 112.

⁵⁵ Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p.52.

Risulta inoltre palese anche ad una lettura superficiale del testo che questo nuovo modello percettivo non ha solo un fine meramente artistico, bensì si mostra come un'amara necessità. Viene mostrato come questo modello aiuti il cugino a superare una crisi che non è solo personale, ma anche generale e sociale. Questa è una crisi della percezione e dell'attività creatrice.

La necessità di una nuova forma di percezione - da opporre ad un'estetica basata sul concetto di *mimesis* che portava con sé il rischio di deformazione e fallacia, che tendeva a sostituire il mondo della realtà con un altro mondo che rispondeva alle stesse leggi - va di pari passo con l'affermarsi di una nuova forma di immaginazione che si nutre delle pulsioni di uno spazio interiore che proietta immagini proprie su quello esterno, creando un rapporto tra realtà e mondo interiore per il quale gli strumenti ottici rappresentano i mezzi catalizzatori. La genesi di questo rapporto va rintracciato in parte nelle scoperte nel campo dei fenomeni luminosi che costituiscono l'humus della nuova forma di immaginazione. Una delle invenzioni più importanti che contribuirà al mutamento dello statuto dell'immaginazione è la *fantasmagoria* di Robertson. Essa si ascrive alle ricerche teoriche e pratiche sulla percezione visiva che riuscirono a scavare dentro il visibile superando i limiti umani della vista. Già la *camera obscura* utilizzata dai pittori del Rinascimento, il cui perfezionamento si deve a Leonardo Da Vinci, riusciva a proiettare su una parete delle immagini di un oggetto o di un paesaggio che poi venivano dipinte sulla tela dai pittori, con la lanterna magica invece le immagini che venivano proiettate consistevano in ingrandimenti di disegni. E se all'inizio si trattava di immagini fisse, in poco tempo si riuscì a creare l'illusione del movimento facendo scorrere una lastra mobile su una fissa che rappresentava lo sfondo della scena che veniva proiettata. Il telescopio galileiano manifestò la possibilità dell'uomo di ergersi aldilà dei propri limiti visivi, ma anche aldilà degli stessi confini terrestri e quindi reali.⁵⁶ Con l'invenzione di Robertson <<...l'ottica apriva in una oscurità comparabile a quella del sonno uno spazio per così dire interiore all'animo dello spettatore, e proiettandovi delle immagini che potevano

⁵⁶ Brunetta, G. P. , *Il viaggio dell'icononauta, dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Marsilio, Venezia, 1997, p. 340.

susseguirsi con una gratuità affatto onirica.>>⁵⁷ I confini del visibile, già messi a dura prova dagli espedienti della lanterna magica, vengono superati a vantaggio di una riscoperta delle pulsioni occulte. La fantasmagoria è uno spettacolo per un pubblico interessato al galvanismo, al mesmerismo, alla visione di fantasmi e spettri, di figure legate all'irrazionale. Essi partecipano consapevoli che lo spettacolo sia un'illusione effimera. Ma ciononostante gli spettatori sapevano di assistere a delle evocazioni, *Geisterbeschwörungen*, nutrendosi di esperienze che trascendevano l'ordinario⁵⁸. Robertson sviluppa le ultime modifiche apportate alla lanterna magica da Kircher, utilizzando quest'ultima montata su ruote. La scatola che ha la funzione di megascopio viene posta dietro la tela su cui vengono proiettate le immagini e quindi si trova in una posizione diametralmente opposta agli spettatori cui, quindi, è celata la provenienza del flusso delle immagini.⁵⁹ A questa caratteristica vanno aggiunti degli effetti sonori e olfattivi che riuscivano a creare uno spettacolo più completo di quello della lanterna magica di Kircher. In particolare è attraverso il fumo che Robertson riesce a rilevare le immagini a tal punto da indurre gli spettatori a cercare di toccarle e afferrarle. Il successo fu dovuto anche all'abilità di Robertson nello scegliere delle location suggestive, come l'ex convento dei cappuccini a Parigi, in cui rappresentare le proprie fantasmagorie.

<<La ricerca e il raggiungimento della perfetta illusione>>⁶⁰ si avrà con l'ampliamento che subì il concetto di panorama nel corso del XIX secolo e che permise di considerarlo molto più che una specifica forma di pittura. Piuttosto, secondo la definizione di Stephan Oettermann, il panorama può essere considerato la prima forma di *Massenmedium*⁶¹ in quanto lo spettatore è parte essenziale del quadro, dello spettacolo, è chiamato a muoversi e a vivere in modo libero lo spazio della pittura. È possibile ricondurre ad un momento preciso, l'esposizione ad Edimburgo nel 1788 dei lavori del pittore scozzese Robert Baker, la nascita del termine panorama per definire una tecnica pittorica che si basa sull'innalzamento del punto di visione e sull'apertura di trecentosessanta gradi

⁵⁷ Milner M., *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Il Mulino, Milano, 1989, p. 34.

⁵⁸ Brunetta, G. P., *Il viaggio dell'icononauta, dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, cit., p. 316.

⁵⁹ Ibidem, p. 310.

⁶⁰ Ibidem., p. 363.

⁶¹ Oettermann, S., *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/ M., 1980, p. 182.

dell'oggetto pittorico. Il panorama, caratterizzato dalla visione elevata dalla collina, dalla torre, permette un visione globale di insieme su un paesaggio sia naturale che urbano. Con questa tecnica pittorica si ottiene una sofisticata manipolazione della prospettiva, in cui vengono fusi diversi punti di vista su un unico oggetto. La rappresentazione vuole diventare uno specchio totalizzante del reale e aspira a catturare ogni elemento vicino e lontano.

Hoffmann fu attento conoscitore delle innovazioni nel campo degli strumenti ottici, anche se non mostrò mai conoscenze più approfondite della media dei suoi contemporanei. Ne venne a conoscenza in maniera diretta a Berlino, in quella Berlino incline alla spettacolarizzazione, ma anche attraverso i testi di quegli esponenti della sensibilità romantica e preromantica quali, tra gli altri, Kleist, Jean Paul, ma anche Schiller che avevano già trasferito e utilizzato i dispositivi ottici come dispositivi letterari.

La lezione sulla nuova forma di percezione nel *Vetters* viene esplicitata attraverso la forma del dialogo tra il cugino scrittore e il cugino io-narrante. Il testo narra di un giovane che visita il proprio cugino scrittore, più anziano di lui, che da tempo è costretto da una malattia su una sedia a rotelle. Lo scrittore si trova in uno stato di paralisi creativa oltre che fisica e gli è unico conforto l'osservazione, attraverso il cannocchiale, del vortice continuo della piazza del *Gendarmenmarkt* nei giorni di mercato, su cui si affaccia la finestra d'angolo della sua abitazione, lo *Eckfenster* del titolo. La visita rappresenta per il giovane cugino, l'io-narrante del racconto, un episodio di fondamentale importanza in quanto viene condotto dal cugino scrittore da uno stato di insensibilità visiva al vero vedere, al *wirkliches Schauen* (vero guardare). Grazie all'uso del cannocchiale lo scrittore guida il cugino attraverso un percorso graduale, costituito da tre momenti, in cui dapprima gli verrà insegnato a guardare la folla della piazza del *Gendarmenmarkt* e a descriverla oggettivamente. Lo scrittore in seguito chiederà al giovane di selezionare delle scene, ovvero dei particolari interessanti che riuscirà a cogliere tra la folla, e a seguire il movimento degli oggetti selezionati. Ultimo momento dell'iniziazione al vedere sarà quello di servirsi liberamente dei dati raccolti per giungere a un gioco di costruzioni

fantastiche e ipotesi narrative⁶². La funzione dei tre momenti⁶³ è quella di spingere l'osservatore, a partire dalla realtà oggettiva inquadrata, ad allargare gli orizzonti percettivi⁶⁴ deformando e riformando la realtà per giungere al *vero vedere*, a cogliere il fantastico nel dato reale e alla produzione di piani diversi di immaginazione quali ipotesi e ricordi. Le tre fasi rappresentano la declinazione delle categorie dello sguardo⁶⁵ che erano già state delineate dallo scrittore nella lettera a Johann Daniel Symanski, editore della rivista berlinese *Der Zuschauer. Zeitblatt für Belehrung und Aufheiterung*, che risulta essere la base per la comprensione e l'analisi del *Vetters* e della poetica dello scrittore tedesco, come già è stato varie volte osservato dalla critica. Con questa lettera, *zweifello das wichtigste poetologische Dokument zu Des Vetters Eckfenster*⁶⁶, lo scrittore accetta l'invito dell'editore a collaborare con la rivista.

<<Mit Vergnügen werde ich Ihren Wunsch erfüllen, um so mehr, als der Wohlgewählte Titel mich an meine Lieblingsneigung erinnert. Sie wissen es nämlich wohl schon wie gar zu gern ich *zuschau*e und *anschau*e, und dann schwarz auf weiß von mir gebe, was ich recht lebendig *erschaut*.... Es geht mir schon etwas im Kopfe herum, was wohl nächstes für Sie ans Tageslicht treten wird>>⁶⁷

Queste osservazioni possono essere considerate le anticipazioni teoriche a *La finestra d'angolo del cugino*, che verrà pubblicata proprio nella rivista di Symanski un anno e mezzo dopo la lettera. La simpatia che Hoffmann mostra nei confronti del titolo della rivista e nello stesso tempo la citazione dei verbi *zuschauen* e *anschauen* come sua occupazione preferita sembrerebbe anticipare che alla base del testo annunciato nella lettera ci sia

⁶² Galli, M., *Des Vetters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A Hoffmann*, in *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, a cura di E. Bonfatti e M. Fancelli, Artemide, Roma, 1997, p. 204.

⁶³ Cometa, M., Montandon, A., *Vedere, lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, Due punti, Palermo, 2008, p. 21.

⁶⁴ Cometa, M., *Descrizione e desiderio, i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Meltemi, Roma, 2005, p. 14.

⁶⁵ Cometa, M., Montandon, A., *Vedere, lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 24.

⁶⁶ <<senza dubbio il più importante documento poetologico sul *Vetters*>>, Stadler, U., *Die Aussicht als Einblick*, In *E.T.A. Hoffmanns später Erzählung Das Vetters Eckfenster*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Volume 105, 1986, p. 500.

⁶⁷ Hoffmann, E. T. A., *Sämtliche Werke*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M., 1985-2004, p. 569.

un'idea prioritaria di rappresentazione della realtà, unita al concetto di visibilità esterna. Ma al tempo stesso la lettera contiene la prova dell'interesse costante che lo scrittore pone nei confronti dell'arte dell'immaginazione, che per lui rappresenta la possibilità di esprimere il suo mondo interiore, l'*innere Welt*, per il quale il mondo esteriore visibile, l'*Außenwelt*, funge da leva. In questo modo risulta palese la perseveranza dell'autore de *L'uomo della sabbia* nell'utilizzo del principio dell'occhio interiore che già ne *I fratelli Serapione* aveva trovato una sua espressione.

<<Nach dem man nur das lebendig und wahrhaft ans Licht befördern kann, was eben so im Innern geschaut hat>>⁶⁸.

Nel precedente *Fantasiestücke in Callots Manier* il *wirkliches Schauen* viene anche rapportato al riferimento intermediale che costituisce, come si vedrà, il modello del processo artistico dello scrittore tedesco attraverso l'ekfrasis.

<<Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem Innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden, wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen, er habe in Callots Manier arbeiten wollen?>>⁶⁹

Ognuna delle tre categorie dello sguardo, definite attraverso i tre verbi *zuschauen*, *anschauen* ed *erschauen*, rappresenta una modalità diversa del vedere. Modalità che si intersecano con differenti mezzi di indagini del reale, i dispositivi ottici e la fisiognomica su tutti, e che costituiscono gli elementi essenziali - anche attraverso ai continui rimandi

⁶⁸ Hoffmann, E. T. A., *Sämtliche Werke*, cit., p. 51.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 18 – 19.

intermediali⁷⁰ - nella formazione della *ekfrasis creativa* in E.T.A. Hoffmann. Tale ekfrasis creativa quindi non dà come risultato una rappresentazione mimetica della realtà, essa rappresenta la realtà indagata dall'occhio dell'artista, un occhio che quindi non può prescindere da un momento preordinato di osservazione e scansione dell'oggetto. Se infatti prima tale scansione si manteneva nell'ottica geometrica descartiana, in cui era assicurata l'omologia e la continuità tra l'occhio e il dispositivo ottico che fungeva da accrescitore di potenza e di possibilità rappresentativa, il fenomeno della percezione visiva risultava, quindi essere in chiave mimetica identico al modo in cui la vista permette di entrare in contatto con il reale e di assumerne la conoscenza, rappresentando il mezzo che apriva alla comprensione delle cose. Lo stato delle cose cambia, invece, quando l'uomo inizia a non essere più concepito come un essere che prende conoscenza da un mondo retto esclusivamente dalle leggi dell'ottica, ma come un essere che riceve, attraverso tutti i sensi, messaggi di cui raccoglie e interpreta i dati in modo da costituire un'immagine del mondo che richiede quindi la partecipazione di tutto il suo essere e delle funzioni dei cinque sensi da lui posseduti. In questo modo l'occhio non trasmette immagini che il cervello/mente riceve in modo speculare al mondo esterno. L'occhio è uno strumento di codificazione e di decodificazione che coglie informazioni che hanno bisogno di essere interpretate. L'interpretazione che ne consegue cambia quindi a secondo del messaggio iniziale e soprattutto della natura interna dell'essere che riceve e coglie tale messaggio. Aggiungendo all'occhio un apparecchio che ne modifichi le capacità - o armando lo sguardo come descritto da Hoffmann nell'episodio della battaglia tra i redivivi microscopisti Leuwenhoeck e Swammerdam a colpi di *bewaffnete Blicke*⁷¹ nel *Meister Floh* - la natura dei dati che vengono raccolti viene a sua volta a mutarsi, non riguarda solo il cambiamento dell'aspetto degli oggetti - siano esseri più grandi al microscopio, o più piccoli come in alcuni effetti della lanterna magica, o deformati come nei *Guckkasten* - e il soggetto che modificherebbe la sua capacità di interpretarli. I dispositivi ottici cambiano le possibilità di percezione del soggetto e dunque di interpretazione del reale.

⁷⁰ Galli, M., *Des Veters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A Hoffmann*, cit., p. 26.

⁷¹ Stadler, U., *Von Brillen, Lorgnetten und Kuffischen Sonnenmikroskopen: Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen*, in: *Hoffmann – Jahrbuch*, 1 (1992-1993), p 103.

Zuschauen

Tu conosci la mia casa e la splendida vista che vi si gode. Che questo luogo solitamente stupendo, che spesso mi annunciava gioia e vita, oggi, per la prima volta, mi parla di caducità e di morte
Caspar David Friedrich, Diario.

La crisi del *Vetter* fissa i problemi centrali del racconto: come può la sua capacità poetica e la sua forza d'immaginazione riferirsi a quel mondo esterno da cui lui irrimediabilmente sembra essere tagliato fuori? Come può ancora scrivere qualcosa in cui gli altri, i lettori, riconoscano una rappresentazione della realtà e non un semplice prodotto della sua fantasia? E in riferimento al personaggio dell'Ich-Erzähler si apre un'altra questione, come può questi giungere a descrivere e interpretare la molteplicità e complessità degli eventi della piazza del *Gendarmenmarkt*? Lo stesso *Vetter* non è certo di riuscire a impartire al giovane cugino una lezione: «Auf Vetter! ich will sehen, ob ich dir nicht wenigstens die Primizien der Kunst zu schauen beibringen kann»⁷². Il tema della lezione è l' *Erfahrbarkeit*, l'esperibilità, degli eventi del mercato, il superamento della vertigine (*Schwindel*) per giungere al *deutliches Schauen*.

La necessità del *Vetter* e del cugino è paragonabile, dal punto di vista della rappresentazione e della percezione, a quel bisogno che ha condotto le arti visive al concetto di panorama. Allo stesso modo della tecnica pittorica di Barker, che nasceva dalla volontà di rappresentare scenari naturali più grandi e nuove esperienze visive, così il bisogno del *Vetter* nasce dalla volontà di raggiungere una migliore rappresentabilità del

⁷² «Cugino! Voglio vedere se riesco ad insegnare almeno a vedere le primizie dell'arte di osservare». Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 60.

grande scenario della vita cittadina, il mercato. L'«Anblick eines scheckichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volkes»⁷³ dell'Ich-Erzähler rappresenta invece per il cugino scrittore «die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens»⁷⁴, la massa amorfa e indistinguibile di gente deve dispiegarsi e risultare accessibile alla vista. Le difficoltà percettive del giovane cugino rispecchiano il lato nascosto dei problemi artistici dello scrittore. Come il cugino, incapace di rappresentare il proprio mondo interiore all'esterno, così l'Ich-Erzähler non è in grado di recepire gli eventi complessi del mercato, ovvero di far proprio il mondo esterno, e quindi di interpretarlo. Il giovane cugino non riesce a superar l'idea di trovarsi semplicemente di fronte ad una folla informe e quindi non risulta ancora pronto a giungere ad una concreta percezione dei movimenti della piazza. Questa gli appare come un «vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeet»⁷⁵ e solo attraverso questa metafora che rimanda alla sensazione iniziale di *Schwindel* può descrivere il flusso di impressioni e di input che gli regala la piazza del Gendarmenmarkt.

La posizione che garantisce la finestra d'angolo fissa la forma specifica e il contenuto del racconto. Essa è il punto ideale di osservazione: i due personaggi si trovano infatti in una posizione rialzata *eines kleinen Kabinetts* che svela loro la veduta sugli eventi del mercato ottenendo un angolo di vista di 270°. Allo stesso tempo essa è pure centrale, situata sopra la piazza del mercato. Il Vetter si trova dunque grazie allo *Eckfenster* nella stessa posizione di uno fruitore di un panorama. Da tale tecnica Hoffmann fu sicuramente influenzato anche attraverso le opere dei pittori romantici, su tutti Schinkel, - che fu anche costruttore, scenografo e architetto - coevo dello scrittore tedesco, la cui conoscenza da parte dell'autore del *Vetter* viene svelata nella parte iniziale del testo.

<<Dabei liegt aber meines Veters Logis in dem schönsten Teile der Hauptstadt, nämlich auf dem großen Markte, der von Prachtgebäuden umschlossen ist und in dessen Mitte das kolossal

⁷³ <<la visione di una variegata e vertiginosa massa che si agita senza senso.>> Ibidem, p. 60.

⁷⁴ <<il molteplice scenario della vita borghese>> Ibidem, p. 62.

⁷⁵ <<un ondeggiante campo di tulipani scosso dal vento>> Ibidem, p. 60.

und genial gedachte *Theatergebäude* prangt>>.⁷⁶

Il *Theatergebäude* è infatti il Schauspielhaus del Gendarmenmarkt ricostruito da Schinkel nel 1818. La vicinanza della casa del Vetter con la costruzione *genial* del teatro nasconde una vicinanza di intenti tra i due artisti tedeschi. Schinkel come pittore si rifaceva a Caspar David Friedrich, le cui opere considera *Meisterschaften*⁷⁷, fu incline alla sensibilità romantica di dipingere panorami di vedute naturaliste come quelle di Palermo e della piana di Partinico, con cui rappresentava la volontà di dominare il finito, per ergersi al di sopra di questo.

<< Schinkel pflegte die Hauptlinien solcher landschaftlichen Aufnahmen am Tage sehr flüchtig, aber in der Perspektive höchst sorgfältig, auf das Papier zu werfen und diese Umrisse dann am Abend mit der staunenswerten Treue und von einem nie irrenden Gedächtnis unterstützt im Einzelnen auszuführen>>⁷⁸.

L'intento era quello di dissolvere il paesaggio nella luce o cercare la rappresentazione di paesaggi dell'anima, ricercando una nuova qualità dell'immagine attraverso una continua riflessione sulla visione, sul colore e sull'oggetto.

Con altri pittori romantici quali, oltre a Friedrich, Carl Gustav Carus e Philipp Otto Runge, condivise anche il tema della finestra – da cui intermediamente viene influenzato anche Hoffmann – <<che si presenta come metariflessione sull'attività pittorica⁷⁹>> e soprattutto come sollecitatore di immagini, di fantasie. In alcune opere di Friedrich viene

⁷⁶ 76<<L'appartamento di mio cugino si trova però nella zona più bella della capitale, sul grande mercato che è circondato da palazzi lussuosi e al cui centro si erge il teatro, colossale e geniale nella composizione>>Hoffmann, E.T.A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 60.

⁷⁷ Capolavori <http://www.historischer-verein-ruppin.de/SchinkeC.pdf>, p.5.

⁷⁸ <<Di giorno Schinkel si dedicava a disegnare le linee principali delle riprese paesaggistiche molto velocemente, ma con scrupolosa cura per la prospettiva, e la sera completava i dettagli con fedeltà stupefacente aiutato da una memoria infallibile>> Ibidem, p.5.

⁷⁹ Cometa, M., Montandon, A., *Vedere, lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 62.

rappresentata la dialettica della visione, la limitatezza dell'angolo di vista, in particolare in *Donna alla finestra* o nei due quadri *La finestra destra dello studio di Vienna* e *La finestra sinistra dello studio di Vienna*. Gli ultimi due mostrano la vista attraverso destra e sinistra dall'atelier di Friedrich a Dresda, la finestra qui rappresenta <<soglia, simbolo del distacco tra interiorità e mondo, ma anche tra conosciuto e ignoto>>⁸⁰, essa svela il rapporto dell'artista con il mondo esterno, <<la sua volontà di isolamento e il contemporaneo desiderio di conoscenza.>>⁸¹ È il non visibile filtrato dall'elemento tecnico e comune a proiettare la fantasia dello spettatore verso ciò che viene visto unicamente dal personaggio rappresentato. Come nel caso dell'opera *Donna alla finestra*, l'oggetto non presente nel quadro, spesso accostabile ad un panorama appena scorto, spinge l'osservatore verso un conflitto – che nel *Vetter* trova la sua espressione letteraria - tra ciò che è visibile e rappresentato e ciò che rimane nascosto, celato e che può essere raggiunto solo da congetture e ipotesi. La finestra diventa il terreno del conflitto, di un cortocircuito, che riguarda la rappresentazione tra interno ed esterno, tra l'artista e l'oggetto rappresentato, tra la capacità dell'artista e la percezione dell'oggetto.

René Magritte usa la finestra per descrivere metaforicamente il rapporto tra interno ed esterno intesi come i due luoghi della percezione. In *L'elogio della dialettica* del 1937 il pittore capovolge tale rapporto dipingendo una finestra, vista dall'esterno di una casa, che si apre sul prospetto della casa di fronte, come se l'esterno si trovasse in questo modo all'interno della stanza. Nel 1933 in *La condizione umana* la finestra arriva ad assumere la funzione di metafora dell'esistenza umana.

<<Collocai davanti a una finestra, vista dall'interno di una camera, la parte di paesaggio ricoperta dal quadro. L'albero rappresentato sul quadro nascondeva dunque esattamente l'albero situato dietro di esso, fuori dalla camera. Per lo spettatore l'albero si trovava ad un tempo all'interno della camera sul quadro e fuori, a opera del pensiero, nel paesaggio reale. È così che noi vediamo il mondo. Lo vediamo all'esterno di noi stessi e nondimeno ne abbiamo

⁸⁰ Tassi, R., *Friedrich*, Rizzoli, Milano, 2005, p. 70.

⁸¹ *Ibidem*, p. 71.

solo una rappresentazione in noi.>>⁸²

Come base letteraria per il dispositivo che informa il racconto, Hoffmann utilizza diversi rimandi intertestuali. Il primo, apertamente dichiarato nella prima pagina del testo è *Scarron alla finestra* di Karl Friedrich Kretschmann: << Meinen armen Vetter trifft gleiches Schicksal mit dem bekannten Scarron. >>⁸³

Scarron è uno dei riferimenti letterari che Hoffmann usa per modellare il suo testo, anche il protagonista kretschmanniano infatti ha perso *l'uso delle gambe*, il modello viene però tralasciato nella declinazione dell'osservazione, il *famoso Scarron* guarda infatti da tre finestre, quindi in modo frammentato, il flusso di gente della promenade parigina con una lorgnette⁸⁴, mentre il protagonista hoffmanniano osserva da una finestra con un *Fernglas* la totalità della piazza. Come ha notato Ulrich Stadler, i protagonisti dei due testi descrivono, anche se in modo diverso, *Miniatür-Portraits* di dodici personaggi o gruppi di persone⁸⁵. L'altro modello letterario a cui sembra riferirsi Hoffmann è *Blicke aus meines Onkels Dachfenster in's Menschenherz* (1802) di Christian Ludwig Hakens. Il rapporto tra questo testo e il Vetter è sicuramente molto denso, soprattutto per l'uso che i due scrittori fanno delle tecniche fisiognomiche e patognomiche nel momento della descrizione dei personaggi⁸⁶.

Lo *zuschauen* anticipato nella lettera a Symanski prende corpo attraverso una trasformazione che i quegli anni si stava affermando in seno alla strategia narrativa della teichoscopia.

Ne *Le parole e le cose*, Michel Foucault sostiene che nel periodo tra il 1775 e il 1825 si assiste ad un perdita da parte della lingua, intesa come medium comunicativo, della propria

⁸² Magritte R., *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 124.

⁸³ <<Al mio povero cugino tocca la medesima sorte del famoso Scarron>>. Hoffmann, E.T.A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 53.

⁸⁴ Stadler, U., *Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung 'Des Veters Eckfenster*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, cit., P. 502.

⁸⁵ Ibidem, p. 503.

⁸⁶ von Arburg, Hans-Georg, *Der Physiognomiker als Detektiv und Schauspielerektor*, in: *Hoffmann – Jahrbuch*, Band 4, 1996, pp. 56-62.

funzione rappresentativa⁸⁷. La finestra e il teatro mostrano come questa perdita si leghi al concetto di spazio e di modalità percettiva. Questi rappresentano i punti cardine, in quanto forme estetiche di rappresentazione, di una profonda rottura all'interno di un discorso letterario che lega insieme lingua, spazio e percezione. La teichoscopia e la visione dalla finestra, il *Fensterschau*, fungono da cerniera, attraverso cui la finestra e il teatro stringono un'alleanza performativa.⁸⁸ In questo contesto gli stessi generi letterari vengono superati attraverso l'utilizzo sempre più frequente dell'ekphrasis nei testi del tempo e in particolare in Hoffmann.

L'archetipo della teichoscopia si ritrova nell'Iliade, nell'episodio in cui da una torre Elena descrive a Priamo gli eroi dell'esercito acheo. Kleist utilizza la stessa tecnica nel dramma *Pentesilea* (1808) quando fa raccontare ad un'amazzone posta su un colle lo scempio del cadavere di Achille ad opera di Pentesilea. La tecnica viene usata qui per evitare di rappresentare direttamente sulle quinte la scena cruenta dello smembramento del corpo di Achille. Kleist però aveva già apportato una modifica alla tecnica della teichoscopia nel dramma *La famiglia Schroffenstein* (1803). La tecnica è ancora usata per descrivere un fatto cruento, l'uccisione da parte della folla del personaggio di Jeronimus riportata da Rupert e da sua moglie Eustache, ma stavolta non si tratta di un evento visto da un colle, ma da una finestra.

Sie öffnet das Fenster.

Alles / Fällt über ihn – Jeronimus! – das Volk / Mit Keulen – rette, rette ihn – sie reißen / Ihn nieder, nieder liegt er schon am Boden – / Um Gotteswillen, komm ans Fenster nur, / Sie töten ihn. – Nein wieder steht er auf, / Er zieht, er kämpft, sie weichen. – Nun, ist's Zeit, / O Rupert, ich beschwöre dich. – Sie dringen / Schon wieder ein, er wehrt sich wütend. – Rufe / Ein Wort, um aller Heil'gen willen nur / Ein Wort aus diesem Fenster. – Ah! jetzt fiel / Ein Schlag — er taumelt, ah! noch einer. – Nun / Ist's aus. – Nun fällt er um. – Nun ist er tot. –

Pause; Eustache tritt vor Rupert.

⁸⁷ Foucault, M., *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1967, p. 13.

⁸⁸ Gunia, J., und Kremer, D., *Fenster-Theater. Teichoskopie, Theatralität und Ekphrasis im Drama um 1800 und in E. T. A. Hoffmanns Des Veters Eckfenster*, in: *Hoffmann – Jahrbuch*, Band 9, 2001, p.70.

O welch entsetzliche Gelassenheit /– Es hätte dir ein Wort gekostet, nur / Ein Schritt bis zu dem Fenster, ja, dein bloßes / Gebieterantlitz hätte sie geschreckt. – / – Mög einst in jener bitteren Stunde, wenn / Du Hülfe Gottes brauchest, Gott nicht säumen, / Wie du, mit Hülfe vor dir zu erscheinen.⁸⁹

La teichoscopia viene trasformata in *Fensterschau* e la folla, come nel *Vetters*, è l'oggetto della visione. La finestra conduce ad un perfezionamento e ridefinizione della tecnica teichoscopica⁹⁰ portando in sé una nuova funzione di spazio e confine. La finestra costruisce infatti un confine materiale tra l'interno e l'esterno, laddove per interno si intende lo spazio sulla scena e per esterno lo spazio non visibile in cui avviene l'uccisione di Jeronimus. I personaggi Rupert e Eustache diventano spettatori sulla scena. Essi fanno in modo che l'esterno non visibile dagli spettatori del teatro diventi uno spazio narrativo all'interno della scena - con la descrizione verbale di un evento percepito attraverso la vista, ovvero con l'ekphrasis.

Kleist opera in questo modo una rottura della percezione spettatoriale ponendo *davanti agli occhi* degli spettatori un evento non visibile rappresentato con la sola forza delle parole. Il *Fensterschau* de *La famiglia Schroffenstein* diventa il luogo d'incontro tra spazio visibile e spazio rappresentabile, poiché ciò che si trova al di qua della finestra si unisce a ciò che si trova al di là della finestra.

Nel *Vetter Hoffmann* applica la stessa tecnica in un contesto narrativo diverso. La differenza di genere, dal dramma kleistiano al *Prosaskizze* dialogico, ha come conseguenza la mancanza di scene violente, e la continuità della visione dalla finestra e della descrizione degli eventi che vengono visti attraverso questa. L'unico evento potenzialmente violento nel *Vetter*, la zuffa tra le due donne, finisce infatti con un lieto

⁸⁹ <<Lei apre la finestra./Tutti / la folla si getta su di lui - Jeronimus -/ con i bastoni – salvo, salvo – lo colpiscono / giace a terra - / per il cielo, vieni alla finestra/ loro lo uccidono – no, lui si rialza / lui colpisce, lotta, loro si allontanano – Adesso è il momento / Oh Rupert, ti supplico –ritornano di nuovo - /È ferito / Dì una parola per tutti i santi/ solo una parola dalla finestra – Ah adesso è caduto/ Un colpo, no! Lui vacilla. Un altro colpo / E' finita! - È caduto - È morto – /Pausa Eustache va incontro a Rupert./Che orribile calma / ti sarebbe costato solo una parola / solo un passo verso la finestra / il volto del padrone li avrebbe spaventati - / nell'ora amara / quando tu avrai bisogno dell'aiuto di Dio possa Dio esitare/ Come tu esitasti di dar aiuto>> von Kleist, H., *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 1, München, 1987, p. 112.

⁹⁰ Gunia, J., und Kremer, D., *Fenster-Theater. Teichoskopie, Theatralität und Ekphrasis im Drama um 1800 und in E. T. A. Hoffmanns Des Vetters Eckfenster*, in: *Hoffmann – Jahrbuch*, Band 9, 2001, p.71.

fine⁹¹. Il discorso iniziale dell' Ich-Erzähler, che, come detto, fissa il punto di prospettiva dell'intero racconto si apre con una formula d'apertura tipica dell'epica <<Es war gerade Markttag, als ich>>⁹² che introduce lo spazio bipolare della struttura narrativa.

Lo spazio d'osservazione dei protagonisti viene separato per mezzo della finestra dalla scena della piazza del mercato. Da qui in poi il lettore percepirà gli eventi raccontati a partire da questa cornice: i protagonisti vedono, ma non vengono visti e l'oggetto osservato non può osservare a sua volta. Se il lettore all'inizio ha la sensazione che i protagonisti del racconto stiano assistendo ad una sorta di spettacolo teatrale, l'oggetto di tale spettacolo si rivelerà poi in modo diverso al momento dell'*anschauen*. La finestra fissa il confine degli sguardi e funge da spazio in cui il mondo esterno viene percepito come una galleria di quadri⁹³, attraverso un'ekphrasis creativa. La finestra del Vetter riflette non solo la cornice e la limitazione del campo di vista, ma anche la condizione soggettiva e il filtro relativo alla prospettiva d'osservazione. L'osservatore che già possiede l'arte del vedere, si ritrova in una crisi, in una nera malinconica. Egli si sente l'unico a cui vengono negati gli eventi del mondo che hanno luogo al di là della finestra che per il cugino scrittore diventa la soglia dietro cui si rifugia. E da questa osserva in modo distaccato il mondo esterno. Lo *zuschauen* rappresenta quindi il primo momento di una antropologia della visione che nel testo viene condotto attraverso la visione da una finestra, è il momento del *guardare senza intenzione*⁹⁴, della delimitazione dei luoghi della rappresentazione, lo studiolo e il Gendarmenmarkt su cui si posano gli sguardi dei protagonisti.

⁹¹ Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 70.

⁹² <<Era un giorno di mercato, quando io>> Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 57.

⁹³ Galli, M., *Des Veters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A Hoffmann*, in *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, cit., p. 550.

⁹⁴ Cometa, M., Montandon, A., *Vedere, lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, cit., p.13.

Anschauen

*L'ampia contrada che vedo davanti a me
cos'è altro in tutti i suoi aspetti
se non un immagine?
Herder, Plastik*

Il primo precetto della *Sehschule* delle <<Primizien der Kunst zu schauen>>⁹⁵ è sicuramente: <<das Fixieren des Blicks erzeugt das deutliche Schauen>>⁹⁶. Come risulta evidente nel corso del dialogo tra i due protagonisti il *Fixieren* va inteso come l'osservazione del dettaglio. Dal *zuschauen* che preordinava un'osservazione totalizzante senza intenzione all'*anschauen* che richiede all'Ich-Erzähler di concentrarsi sul dettaglio, sull'osservazione dei particolari. Il mezzo per raggiungere tale scopo è, attraverso la cornice della finestra, il dispositivo ottico del *Fernglas*, del cannocchiale. In realtà il racconto non rivela quale tipo di cannocchiale venga effettivamente usato dai due cugini. Hoffmann, che era solito nelle sue opere specificare i diversi dispositivi ottici, usa il termine generico *Glas* per definire quello usato nel racconto, lasciando al lettore la possibilità di riconoscere nella parola lo strumento che gli è più consueto. La caratteristica del *Glas* del Vetter è quella di ridurre le distanze, per cogliere il particolare, trasformando così la visione a distanza del panorama in una visione da vicino. Attraverso il dispositivo ottico svanisce il senso di *Schwindel*, il primo passo quindi è quello di selezionare i personaggi al fine di descriverli oggettivamente nei loro particolari. Dalla iniziale disposizione panottica, la percezione, basata su una totalità a distanza, viene scomposta tramite una canalizzazione del vedere che porta agli *Einzelteile*⁹⁷, ai singoli elementi. Il passaggio rappresenta una mediazione tra totale e dettaglio.

⁹⁵ <<Le primizie dell'arte del guardare>> Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 60.

⁹⁶ <<Il fissare lo sguardo produce la visione chiara >> Ibidem, p. 62.

⁹⁷ Gunia, J., und Kremer, D., *Fenster-Theater. Teichoskopie, Theatralität und Ekphrasis im Drama um 1800 und in E.T.A. Hoffmanns Des Veters Eckfenster*, cit., p.76.

L'immagine da vicino, il *Nähebild*, viene colta dall'occhio concentrandosi sul particolare, scandagliando i singoli elementi rilevanti. Nella visione da lontano invece l'occhio ottico coglie l'immagine nel suo insieme, un *Fernbild*, da una distanza maggiore, che permette solo una visione panoramica e totalizzante. Il tentativo del Vetter di insegnare al giovane cugino a cogliere la realtà, fa necessariamente i conti quindi con le modalità diverse della visione. Ognuna di queste modalità rappresenta un regimo scopico⁹⁸ in cui si intrecciano dei tecnici elementari -la finestra, il cannocchiale- con tecniche diverse di arte visuale – il panorama e le tecniche pittoriche di Hogarth, Callot e Chodowiecki su tutti. Nel momento dello *anschauen* appare dunque chiaro che il modello teorico cui Hoffmann fa riferimento è quello dell'*ekphrasis*.

L'osservazione e l'interpretazione dell'opera d'arte è - grazie anche alla *Doppelbegabung* dello stesso autore di cui il *Kunztischer Riß* è la prova più rilevante⁹⁹- il terreno sommerso della letteratura hoffmanniana. L'autore aveva già scritto delle descrizioni delle opere del museo di Dresda sulla rivista dell'editore Symanski, creando così la possibilità di un'analogia tra i protagonisti visuali delle opere pittoriche e i protagonisti letterari delle opere hoffmanniane.

Sia le descrizioni delle opere del museo di Dresda che l'intermedialità hoffmanniana possono essere ricollegate a due saggi di August Wilhelm Schlegel contenuti nella rivista *Athenäum* curata da lui insieme al fratello dal 1798 al 1800 e considerata il manifesto progressivo del romanticismo tedesco¹⁰⁰.

Il primo testo, *I dipinti, un dialogo*, è la raccolta di descrizioni delle opere del museo di Dresda che rappresenta l'antecedente cui Hoffmann fa riferimento per l'edizione delle sue *ekphrasis*. Il secondo è *Sui disegni ispirati a poesie e sugli schizzi di John Flaxman* in cui Schlegel concettualizza l'idea romantica di intermedialità. L'autore riconosce nei disegni dell'autore inglese ispirati dalla letteratura classica (Dante, Omero, Eschilo) la capacità di spingere «la fantasia a completare lo stimolo ricevuto, invece di essere catturata dall'immagine

⁹⁸ Cometa, M., Montandon, A., *Vedere, lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 27.

⁹⁹ Galli M., *L'officina segreta delle idee, E. T. A. Hoffmann e il suo tempo*, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 96.

¹⁰⁰ Cusatelli, G., *Introduzione a: Schlegel, A. W. e F., Athenaeum 1798- 1800*, Sansoni, Milano, 2000, p. IX.

finita con compiacente soddisfacimento>>>¹⁰¹. Flaxman opera nei suoi schizzi il passaggio fondamentale dalla poesia al testo. Hoffmann continua in un certo modo le premesse di August Wilhelm Schlegel allargando la base sostanziale della sua idea di intermedialità. Fulcro di questa idea è il rapporto con le teorie wilckelmanniane, il cui superamento è la base delle concezioni romantiche sull'arte. Schlegel ha temporalizzato la storia dell'arte, relativizzando l'ideale estetico dell'antichità e rendendo possibile in questo modo una dilatazione del canone di bellezza. Alla base della intermedialità romantica sta l'idea che sia l'antico che il moderno appartengano alla stessa storia naturale dell'arte. Con i suoi schizzi Flaxman non opera una imitazione <<ceca e servile>>¹⁰² dei classici, ma una <<reminiscenza>>¹⁰³ dell'antico. Schlegel supera il modello classicista dell'antico, consigliando all'artista visuale, attraverso l'esempio di Flaxman, di rileggere le opere classiche, non limitandosi ad una pura rappresentazione di queste. Ma di interpretarli in forme nuove con il <<plastico senso poetico>>¹⁰⁴ dell'artista inglese. L'intermedialità di Flaxmann rappresenta uno dei luoghi eletti all'applicazione della concezione romantica di cui Hoffmann anche se in senso opposto – non dal testo all'immagine, ma dall'immagine al testo – si appropria. Hoffmann infatti prende spunto dal progetto interdisciplinare declinato da Schlegel secondo l'impostazione romantica anticlassicista. Nelle sue opere si mostra continuatore del culto romantico per le immagini, applicando l'interazione tra i diversi sistemi di segno nello spazio discorsivo della letteratura. Questo procedimento, che può essere espresso con le parole di Novalis per cui <<Der wahre Leser muss der erweiterte Autor sein>>¹⁰⁵, in Hoffmann però ha luogo nel momento della percezione visiva che risulta essere, come nel caso delle opere di Callot, Chodowiecki e Hogarth del *Vetter*, la forza stimolatrice della fantasia.

Per cogliere l'opera d'arte la visione da lontano può garantire solo la percezione delle superfici, la quantità delle figure di un piano, la visione da vicino svela invece il particolare, l'elemento qualitativo, permettendo di interpretare l'opera d'arte. I personaggi

¹⁰¹ Schlegel, A. W. e F., *Athenaeum 1798- 1800*, cit., p. 466.

¹⁰² *Ibidem*, p. 480.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 481.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 490.

¹⁰⁵ <<Il vero lettore deve essere un autore ampliato>> von Hardenberg, F. (Novalis), *Historisch kritische Ausgabe, Das philosophische, Werk I*, Stuttgart, 1981, p. 470.

del mercato vengono descritti dallo scrittore tedesco con dei continui riferimenti espliciti o meno alla storia dell'arte, e in particolare alle opere pittoriche di Callot, Chodowiecki e Hogarth¹⁰⁶.

L'uso del dispositivo ottico rappresenta il tentativo di colmare la separazione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa*, ovvero del rapporto tra soggetto e oggetto, tra Io e Mondo, che nel romanticismo si rinnova come un problema teorico irrisolto¹⁰⁷. La rappresentazione di un'originaria concordia e di un tentativo di restaurazione di tale unità informano il pensiero come la poetica di tutta la generazione romantica e preromantica. Basilare è dunque l'idea che lo iato impostosi tra le due istanze non può essere riconciliato né essere superato in modo diretto, ma che sia necessaria una mediazione. Il problema si pone quindi in riferimento alla percezione e alla conoscenza sulla base degli strumenti ottici. Gli strumenti ottici quindi potenziano le capacità di conoscenza dell'uomo, superando il limite della vista, nel momento in cui questa tenta di avvicinarsi al particolare. Tale dispositivo non funge però da rivelatore di verità.¹⁰⁸ La qualità delle lenti che venivano utilizzate per il telescopio, per il microscopio e per i lorgnette al tempo di Hoffmann era misera¹⁰⁹. L'efficienza dei telescopi e microscopi dipendeva strettamente dalla qualità delle lenti, il loro miglioramento necessitava di una stretta collaborazione tra teoria e tecnica, tra la ricerca nel campo delle tecnologie ottiche e l'abilità artigiana dei costruttori. Le grandi scoperte della prima fase eroica possedevano entrambe le qualità. Con le crescenti differenziazioni dei diversi ruoli professionali la stretta collaborazione tra le capacità tecniche e teoriche diveniva sempre più difficile da realizzare.

Lo sguardo tecnicizzato non permette di vedere meglio l'oggetto selezionato, tale strumento stimola piuttosto la fantasia dell'osservatore portandolo alla produzione di ipotesi e fantasie¹¹⁰ sull'oggetto della visione, attraverso la focalizzazione dello sguardo sul

¹⁰⁶ Galli, M., *Des Vettters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A. Hoffmann in Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, a cura di E. Bonfatti e M. Fancelli, Artemide, Roma, 1997, p. 208.

¹⁰⁷ Stadler, U., *Der technisierte Blick: Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kunsthistorisches Museum*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, p. 144.

¹⁰⁸ Stadler, U., *Zur Gebrauch optischer Instrumente ins Hoffmanns Erzählungen*, cit., p. 95.

¹⁰⁹ Stadler, U., *Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung 'Des Vettters Eckfenster*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 105, 1986, p. 510.

¹¹⁰ Stadler, U., *Vedere meglio, vedere altro*, in Coglitore R., (a cura di), *Cultura visuale. Due paradigmi a confronto*, Due punti edizione, Palermo, 2008, p. 103.

particolare. Nelle opere dell'autore tedesco strumenti come il cannocchiale, la lanterna magica, il telescopio, la camera oscura, sono i mezzi che non conducono ad una oggettivizzazione del dato reale, come il loro utilizzo nelle scienze moderne ammetteva. Essi invece inducono il fruitore del dispositivo, a partire dall'osservazione della realtà oggettiva, ad allargare gli orizzonti percettivi¹¹¹ deformando e riformando la realtà per giungere al *wirkliches Schauen*, a cogliere il fantastico nel dato reale e alla produzione di piani diversi di immaginazione quali ipotesi e ricordi. I dispositivi ottici inducono l'osservatore ad un atto interpretativo che implica un elemento contingente nell'atto percettivo. L'occhio dello *Anschauer* hoffmanniano non si ferma a ciò che vede, egli condensa il reale in immagini persistenti che lo gettano in un flusso continuo che dalla realtà conduce alla più sfrenata fantasia, ponendo in un rapporto di interscambio la percezione (*Wahrnehmung*) con l'attività fantastica (*phantastische Aktivität*)¹¹².

Nel racconto de *La finestra d'angolo del cugino*, il cugino in un primo momento tenta invano di cogliere gli elementi dettagliatamente, *detalliert*, con l'ausilio del *Glas*, ma il moto continuo della piazza non gli permette di selezionare i personaggi. Il *campo di tulipani scosso dal vento* implica la caratteristica fondamentale del movimento che distingue l'oggetto dell'osservazione. I personaggi su cui si sofferma lo sguardo dei cugini sono soprattutto donne del mercato. Queste vengono osservate dall'alto, ma il punto di vista degli osservatori permette solo una padronanza limitata sugli elementi osservati, la velocità delle persone osservate si imprime sull'atteggiamento degli osservatori. Lo stesso tempo del discorso, la *Erzählzeit*, del racconto coincide con il tempo della storia, la *erzählte Zeit*, permettendo in questo modo un'immedesimazione - tra i personaggi principali del racconto e il lettore - che favorisce la rappresentazione di un *continuum* temporale delle tre categorie dello sguardo e delle tre conseguenti modalità diverse della visione.

<<Ei, wie der brennende gelbe Punkt die Masse durchschneidet. Jetzt ist sie schon der Kirche nah – jetzt feilscht sie um etwas bei den Buden – jetzt ist sie fort – o weh! ich habe sie verloren –

¹¹¹ Cometa, M., *Descrizione e desiderio, i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 14.

¹¹² Scholz, I., *Ernst Th. A. Hoffmann, das Fräulein von Scuderi*, Beyer, Hollfeld, 1985, p. 25.

nein, dort am Ende duckt sie wieder auf – dort bei dem Geflügel – sie ergreift eine getupfte Gans – sie betastet sie mit kennerischen Fingern>>¹¹³.

La percezione panoramica del momento dello *zuschauen* è diventata impossibile. Il tentativo iniziale del giovane cugino di ottenere una visione d'insieme naufraga pietosamente al primo tentativo.

<<Der ganze Markt schien eine einzige, dicht zusammengedrückte Volksmasse, so daß man glauben mußte, ein dazwischengeworfener Apfel könne niemals zur Erde gelangen. Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein, und zwar in ganz kleinen Flecken, auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets, und ich mußte mir gestehen, daß der Anblick zwar recht artig, aber auf die Länge ermüdend sei, ja wohl gar aufgereizten Personen einen kleinen Schwindel verursachen könne, der dem nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums gliche.>>¹¹⁴

Gli oggetti usati dall'Ich –Erzähler per orientarsi e produrre paragoni, - la mela e il già citato campo di tulipani – fanno riferimento alla tradizione della *Naturmetaphorik*, la metaforica naturalistica¹¹⁵, per spiegare l'inadeguatezza ottica e narrativa rispetto agli oggetti del racconto. Il Vetter presenta davanti agli occhi del cugino più giovane l'insufficienza di questa modalità totalizzante della visione, insegnando come l'osservazione del dettaglio sia un mezzo per raggiungere il *deutliches Schauen*. Tale metodo che il giovane cugino impara velocemente, rappresenta una modalità di rappresentazione

¹¹³ << Ehi, guarda un po' come quel punto giallo infuocato fende la folla. Adesso lei è vicino alla chiesa – adesso mercanteggia qualcosa presso i chioschi – o peccato! L'ho persa – no, rispunta alla fine – la dove ci sono i poli – prende un'oca spennata, la tocca con dita esperte.>> Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 61.

¹¹⁴ <<L'intero mercato sembrava un'unica e compatta massa di gente, tanto che si poteva credere che buttando lì in mezzo una mela, essa non avrebbe raggiunto la terra. I diversissimi colori luccicavano al sole, come in minuscole macchie, questo mi diede l'impressione di un campo di tulipani che ondeggiava mosso dal vento, e mi dovetti convincere che la vista era graziosa anche se alla lunga stancante, infatti a persone eccitate poteva causare una piccola vertigine che assomiglia al delirio piacevole di un sogno vicino.>> Ibidem, p. 60.

¹¹⁵ Stadler U., *Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung Des Veters Eckfenster*, cit., p. 504.

adatta alle peculiarità della metropoli¹¹⁶.

Un elemento fondamentale nella costruzione della percezione è la differenziazione del colore. Ogni ripresa degli eventi del mercato scorre lungo la cromaticità. Ogni cambiamento della focalizzazione dello sguardo viene determinato attraverso una variazione cromatica. La rapidità con cui le figure della piazza cambiano la loro posizione nel mercato viene colta solo attraverso la differenziazione cromatica: <<Ich kann sie nicht verlieren, Dank sei es dem roten Shawl.>>¹¹⁷

Per orientare lo sguardo basta quindi concentrarsi sulla colorazione degli oggetti. Per la definizione differenziata di questi Hoffmann usa un ampio spettro di colori: <<ein grell zitronenfarbiges Tuch; der kleine Himmelblaue; der Überrock von rosarotem schweren Seidenzeuge>>¹¹⁸ Tale predominanza dell'aspetto visuale nel racconto è condotta dai protagonisti attraverso un <<malerischen Anblick>>¹¹⁹, ovvero un riferimento costante ai diversi generi della pittura. Dai *Fantasiestücken* in poi Hoffmann ha ordinato la sua prosa in rapporto a determinate forme pittoriche, colti attraverso i diversi dispositivi ottici, facendo sì che questi fungessero da principi regolatori della attività artistica.

Il Vetter utilizza con grande abilità il suo mezzo di lavoro, il *Glas*. A differenza del protagonista de *Der Sandmann*, Nataniel, per cui lo strumento ottico dà luogo ad una serie fatale di sventure¹²⁰, per lui lo strumento ottico rimane benefico. In *Der Sandmann* il cannocchiale era nocivo, *demoniaco* e *inquietante*¹²¹. Nataniel infatti viene disturbato a causa di quello che percepisce, non essendo più capace di distinguere la vicinanza illusoria mediata dal *Glas* da ciò che realmente gli sta vicino.

Goethe stesso aveva messo in messo in guardia dall'uso dei cannocchiali perché disturbavano il rapporto armonico tra uomo e natura, <<Mikroskope und Fernröhre verwirren eigentlich den reinen Menschensinn>>¹²². Lo sguardo attraverso il *Fernglas* fa

¹¹⁶ Ibidem, p. 507.

¹¹⁷ <<Non la posso perdere (di vista), grazie allo scialle rosso>> Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 72.

¹¹⁸ <<un fazzoletto color limone vivo; il piccolo vestito d'azzurro; il soprabito di seta rosa e pesante>>. Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., pp. 60.

¹¹⁹ <<Sguardo pittorico>> Ibidem, p. 104.

¹²⁰ Stadler, U., *Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung 'Des Veters Eckfenster'*, cit., p. 514.

¹²¹ Freud, S., *Un bambino viene battuto e altri scritti 1919/1920*, Newton Compton, Roma, 1976, p. 68.

¹²² <<Microscopi e cannocchiali confondono i sensi dell'uomo>> von Goethe, J., W., *Maximen und Reflektionen*, Beck,

apparire il lontano vicino e il piccolo grande, deforma le proporzioni e isola ciò che viene percepito dal suo contesto. La distruzione del contesto abituale spinge in massima misura la fantasia dell'osservatore a creare nuovi contesti da applicare all'immagine percepita. L'immaginazione viene accesa dal dettaglio. Un dettaglio che rimane tale anche nel passaggio dal contesto reale a quello fantastico. Per Nataniel come per il Vetter, l'utilizzo del dispositivo ottico aziona il processo di produzione fantastica. Per il protagonista de *Der Sandmann* la fantasia porta alla perdita del proprio <<Menschensinn>>, per il Vetter invece tale situazione è rovesciata, poiché egli si mostra sin dall'inizio del racconto consapevole della propria condizione precaria, della propria crisi. La distorsione e l'isolamento causato dal dispositivo ottico isolano e deformano l'oggetto della percezione. Lo isolano togliendolo dal suo contesto e lo deformano secondo la soggettività dell'osservatore che lo coglie.

Riassumendo il breve percorso sin qui tracciato il secondo momento delle categorie dello sguardo di Hoffmann rappresenta un passaggio angusto che utilizzando la posizione descritta inizialmente del *Kabinett*, la supera mediante il riferimento al dispositivo ottico. Tale dispositivo però si conferma un espediente narrativo, anonimo, ma funzionale alla rappresentazione¹²³, il cui compito è quello di ricavare indizi, di studiare la folla, che agli occhi dei due cugini si mostra con un continuo susseguirsi di immagini, spesso difficili da inquadrare e al cui cospetto il fruitore/osservatore per cogliere e afferrarne il senso può solo immaginare, fantasticare, investigare.

Monaco di Baviera, 2006, p. 15.

¹²³ Stadler, U., *Zur Gebrauch optischer Instrumente ins Hoffmanns Erzählungen*, cit., p. 98.

Erschauen

Der Teufel steckt im Detail

Proverbio tedesco

Il terzo momento delle categorie dello sguardo è quello dell'*erschauen*. L'etimo della parola riporta una doppia valenza, da un lato il tema verbale dello *schauen*, cioè guardare, dall'altro il prefisso *er-* che richiama l'afferrare, il prendere non con le mani, ma con la mente. *Erschauen* è quindi il cogliere con lo sguardo, ma è un cogliere soggettivo, un'interpretazione individuale di ciò che viene *afferrato* attraverso il senso della vista. Il terzo momento è la conclusione del modello poetologico dello scrittore tedesco, in cui l'aspetto reale, già percepito attraverso le due modalità diverse dello *zuschauen* e dell'*anschauen*, viene rappresentato e riformato secondo i modelli soggettivi - personali, culturali, estetici - dell'osservatore.

Il dato reale è distante dal soggetto. Hoffmann lo percepisce come una galleria di immagini di un museo in movimento. Non è la mera descrizione di tali quadri che interessa allo scrittore tedesco, allo scrittore interessa ciò che le immagini statiche potrebbero realizzare se fossero dinamiche, se si muovessero, se avessero storia. Hoffmann si concentra sul passato e sul futuro dei protagonisti. Il passaggio dalla realtà alle immagini pittoriche viene costruito attraverso la scelta di determinati modelli artistici, ognuno dei quali è specchio di modalità diverse di rappresentare la realtà. Hoffmann in questo modo suggerisce che l'arte - la *bildende Kunst*, l'arte visuale - possa colmare lo iato tra mondo e io.

Come la critica ha più volte affermato, la lettera a Symanski rappresenta la dichiarazione

poetologica di Hoffmann, e *La finestra d'angolo del cugino* la forma letteraria in cui vengono declinate le categorie dello sguardo. Il processo creativo che sta dietro queste categorie è rintracciabile però in molte altre opere dello scrittore tedesco. La critica ha analizzato e sostenuto la continuità tra *I fratelli Serapione* e i *Pezzi fantastici alla Maniera di Callot* con il *Vetter*, in particolare la parte iniziale del racconto *Doge und Dogaressa* incluso ne *I fratelli Serapione* può essere considerata un esempio del significato che Hoffmann attribuisce al genere pittorico come stimolo e oggetto delle sue opere¹²⁴.

Il racconto ha come base un'immagine pittorica trattata secondo i precetti della poetica *serpionica* nella quale l'immaginazione visuale si collega alla percezione e alla sua forza stimolatrice per la produzione di una visione interiore. La genesi del racconto viene ricondotta alla visione da parte dello scrittore del quadro di Karl Wilhelm Colbe *Doge und Dogaressa* (1816) all' *Akademie der Kunst* di Berlino. Come nella maggior parte dei racconti di Hoffmann la storia si basa su un antefatto storico, rappresentato in questo caso dall'ambientazione a Venezia, ai tempi del doge Marino Faliero (1354-1355). La caratteristica narrativa della trama è il suo inserimento all'interno di un racconto di cornice che è situato all'epoca di Hoffmann e che fa esplicito riferimento alla visita all' *Akademie der Kunst*. Il quadro di Colbe funge da cerniera tra i livelli di *fiction*, in quanto per spiegare la <<tiefere Bedeutung des anmütigen Bildes>>¹²⁵, viene raccontata la storia del doge, della dogessa e del suo amante.

Le pagine iniziali del racconto rappresentano il terreno del contrasto tra due tipi diversi di ekfrasis dello stesso quadro. Il primo tipo è quello della descrizione verbale di un'opera visuale che viene esposta dal narratore:

<< Ein Doge in reichen prächtigen Kleidern schreitet, die ebenso reich geschmückte Dogaressa an der Seite, auf einer Balustrade hervor, er ein Greis mit grauem Bart, sonderbar gemischte Züge, die bald auf Kraft, bald auf Schwäche, bald auf Stolz und Übermut, bald auf <<Gutmütigkeit deuten, im braunroten Gesicht; sie ein junges Weib, sehnsüchtige Trauer,

¹²⁴ Galli, M., *Des Veters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 208.

¹²⁵ <<il significato più profondo del grazioso quadro>> Hoffmann, E. T. A., *Poetische Werke in sechs Bänden*, Volume III, Berlino, 1963, p. 503.

träumerisches Verlangen im Blick, in der ganzen Haltung. Hinter ihnen eine ältliche Frau und ein Mann, der einen aufgespannten Sonnenschirm hält. Seitwärts an der Balustrade stößt ein junger Mensch in ein muschelförmig gewundenes Horn, und vor derselben im Meer liegt eine reich verzierte, mit der venetianischen Flagge geschmückte Gondel, auf der zwei Ruderer befindlich. Im Hintergrunde breitet sich das mit hundert und aber hundert Segeln bedeckte Meer aus, und man erblickt die Türme und Paläste des prächtigen Venedig, das aus den Fluten emporsteigt. Links unterscheidet man San Marco, rechts mehr im Vorgrunde San Giorgio Maggiore. In dem goldenen Rahmen des Bildes sind die Worte eingeschnitzt: »*Ah senza amare/Andare sul mare/Col sposo del mare/Non può consolare.* >>¹²⁶

Il secondo tipo invece è l'ekfrasis esposta dal personaggio dello straniero che rappresenta il modello dell'ekfrasis creativa - il processo artistico che informa le opere dello scrittore tedesco- il cui procedimento viene spiegato chiaramente nell'introduzione alla storia del doge Marin Faliero.

<< Es ist ein eignes Geheimnis, daß in dem Gemüt des Künstlers oft ein Bild aufgeht, dessen Gestalten, zuvor unkennbare körperlose, im leeren Luftraum treibende Nebel, eben in dem Gemüte des Künstlers erst sich zum Leben zu formen und ihre Heimat zu finden scheinen. Und plötzlich verknüpft sich das Bild mit der Vergangenheit oder auch wohl mit der Zukunft und stellt nur dar, was wirklich geschah oder geschehen wird. Kolbe mag vielleicht selbst noch nicht wissen, daß er auf dem Bilde dort niemanden anders darstellte, als den Dogen Marino Faliero und seine Gattin Annunziata. Habt ihr Geduld, ihr neugierigen Herrn, so will ich euch auf der Stelle mit Falieris Geschichte die Erklärung des Bildes geben. Aber habt ihr auch Geduld? – Ich werde sehr umständlich sein, denn anders mag ich nicht von Dingen reden, die mir so lebendig

¹²⁶ <<Vestito di un costume ricco e sfarzoso, si vede un Doge che attraversa una terrazza, al suo fianco incede la Dogaressa, adornata con uguale sfarzo: lui è un vecchio dalla barba grigia, dal volto rosso che esprime uno strano contrasto di sentimenti, ora forza e ora debolezza, ora superbia e ora tracotanza, ora indulgenza; lei è una giovane donna, con una tristezza nostalgica, con l'espressione di un desiderio trasognato, nello sguardo e in tutto il portamento. Li seguono una donna attempata e un uomo che porta un ombrello da sole aperto. Da un lato e dalla terrazza è fermo un giovane che suona un corno contorto a forma di conchiglia, e ai piedi di una scala che conduce dalla terrazza al mare, c'è una gondola, riccamente decorata, che inalbera lo stendardo di Venezia e nella quale attendono due rematori. Nello sfondo si apre il mare coperto di cento e cento vele e si scorgono sorgere dalle onde le torri e i palazzi della città meravigliosa. A sinistra si vede San Marco, a destra, più in fondo San Giorgio Maggiore. Nella cornice dorata del quadro sono scolpite queste parole: »*Ah senza amare/Andare sul mare//Col sposo del mare/Non può consolare.*« Ibidem, p. 445.

vor Augen stehen, als habe ich sie selbst erschaut. – Das kann auch wohl der Fall sein, denn jeder Historiker, wie ich nun einmal einer bin, ist ja eine Art redendes Gespenst aus der Vorzeit. >>¹²⁷

L'artista hoffmanniano vede e osserva un'immagine e ne interpreta *lebendig*, come se l'avesse vissuto in prima persona, il passato e il futuro dei personaggi rappresentati sulla tela. Condizione necessaria dell'interpretazione è l'essere *umständlich*, minuzioso, l'osservazione dei particolari quindi che conducono al cogliere, alla produzione di ipotesi su un'immagine. A partire dalla concentrazione sulle forme visibili, le opere d'arte rimangono aperte alle proiezioni degli osservatori, unendo in questo modo la recezione con la forza attiva e creatrice dell'immaginazione. L'osservazione delle opere d'arte va intesa in questo senso come un processo di collegamento in cui la fantasia e la rappresentazione pittorica si stimolano a vicenda¹²⁸. In questo modo l'ekfrasis originaria viene contrastata da un'altra che non consiste più in una registrazione mimetica del rappresentato, ma si trasforma in una tecnica testuale che si fa carico delle questioni fondamentali della rappresentazione.

Ne *La finestra d'angolo del cugino* il modello di tale ekfrasis viene incorporata a vari livelli con tecniche diverse, da quelle pittoriche di Chodowiecki, Callot e Hogart a quelle di indagine dell'uomo della fisiognomica e patognomica di Lavater e Lichtenberg¹²⁹.

I tre riferimenti pittorici rispecchiano tre diverse tecniche di pittura¹³⁰, Callot rispecchia la scuola pittorica italiana, Chodowiecki quella tedesca e infine Hogarth quella inglese. Il riferimento esplicito a Callot si ritrova nel testo solo una volta, il pittore francese è definito

¹²⁷ <<è misterioso come nell'animo dell'artista sorga spesso la concezione di un quadro le cui forme sono all'inizio come avvolte nella nebbia, indistinte e incorporee, fluttuanti nello spazio, e quindi prendono forma e vita per la prima volta, nell'anima del pittore e sembrano e vita per la prima volta, nell'anima del pittore e sembrano trovarvi la loro patria. D'improvviso il quadro si allaccia al passato, o addirittura anche al futuro e ritrae un avvenimento accaduto o che un giorno accadrà. Può darsi che Colbe stesso non sappia che in questo quadro egli ha rappresentato il doge Marin Faliero e la sua sposa Annunziata. Se avete pazienza Io sarò capace di spiegarvi questo quadro raccontandovi la storia del Doge Faliero, ma dovrò spiegarlo in modo dettagliato perché altrimenti non potrò parlare di cose che sono vive davanti ai miei occhi come se le avessi colte di presenza. E questo è proprio il caso, perché ogni storico – come sono io adesso – è una specie di spettro parlante che evoca il passato.>> Ibidem, p. 446.

¹²⁸ Müller, M., *Phantasmagorien und bewaffnete Blicke*, cit., p. 108.

¹²⁹ von Arburg, Hans-Georg, *Der Physiognomiker als Detektiv und Schauspieldirektor*, cit., pp. 54 – 68.

¹³⁰ Kremer, D., *E. T. A. Hoffmann: Leben- Werk- Wirkung*, de Gruyter, Berlino, 2008, p. 109.

<<wackerer>>¹³¹. Hoffmann aveva già utilizzato il nome del pittore francese diverse volte dai *Fantasiestücke in Callot's Manier* alla *Prinzessin Brambilla*¹³². Callot è per l'autore tedesco il rappresentante di un'estetica anticlassicista, antimimetica, è il suo modello per il fantastico. August Wilhelm Schlegel sosteneva nella sua *Kunstlehre* che l'arte si poteva anche <<definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung, verklärte Natur>>¹³³. In questo senso Callot offre ad Hoffmann un'ottica che gli consente di leggerlo secondo una prospettiva romantica. Il mondo rappresentato nelle incisioni del pittore alsaziano appare straniato e deformato, calato in una continua atmosfera carnevalesca¹³⁴. Nella distorsione pittorica gli elementi appaiono nella loro reale essenza. Le opere di Callot mostrano la copia anamorfica della realtà rendendo <<etwas fremdartig Bekanntes>>¹³⁵. Attraverso questa lente il pittore diventa il modello per le riprese di grandi masse, della folla e di come queste debbano essere percepite. Nel *Vetter* il mercato del Gendarmenmarkt richiama il quadro de *La fiera dell'Impruneta* da cui Hoffmann parte per rappresentarne una versione in movimento, nel vortice continuo della piazza. Callot però riappare quando il cugino richiama un personaggio non presente sulla piazza, il gobbo, <<der Pagliasso, der Tausendsasa>>¹³⁶ appartenente alla famiglia dei carbonai.

<<Von hinten sah nun die Figur so toll und abenteuerlich aus, als man nur etwas sehen kann. Natürlicherweise gewährte man von der werten Figur des Kleinen auch nicht das allermindeste, sondern bloß einen ungeheuren Kohlensack, dem unten ein Paar Füßchen angewachsen waren. Es schien ein fabelhaftes Tier, eine Art märchenhaftes Känguruh über den Markt zu hüpfen. >>¹³⁷

¹³¹ <<valente>> Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit. p. 60.

¹³² Galli, M., *Des Veters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 211.

¹³³ <<definire come quel medium di uno spirito compiuto che passa attraverso quella che per nostro giudizio è la natura trasfigurata>> Schlegel, A. W., *Kritische Schriften und Briefe*, vol. 2, Stuttgart, 1963, p. 226.

¹³⁴ Galli, M., *Des Veters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 212.

¹³⁵ <<estraneo, ciò che è conosciuto>>. Hoffmann, E. T. A., *Fantasiestücke in Callots Manier*, Frankfurt a. M., 1993, p. 17.

¹³⁶ <<il pagliaccio, il buffone>> Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 106.

¹³⁷ <<Da dietro la figura sembrava la cosa più folle e più strana che si potesse vedere. Naturalmente del piccolo non si poteva vedere niente, eccetto un sacco enorme su cui erano cresciuti un paio di peli. Sembrava un animale fiabesco, una sorta di canguro delle fiabe che saltellava nel mercato>>. Ibidem, p. 108.

La descrizione del personaggio *fabelhaft*, fiabesco, può valere come ekfrasis di una delle serie più famose dell'incisore alsaziano, *I gobbi* per l'appunto, in cui la *Skizzenfähigkeit*, la capacità di produrre *schizzi*, realizzata attraverso una eterogeneità del dettaglio e della composizione totale, si impone come modello artistico anticlassicista, che funge da <<Hebel für die Außenwelt>>¹³⁸ nel momento del cogliere hoffmanniano.

Per quel che riguarda l'ekfrasis creativa delle opere degli due pittori, Daniel Chodowiecki e William Hogarth, la loro presenza nel *Vetter* è sicuramente da attribuire all'utilizzo che già ne avevano fatto i padri della fisiognomica e patognomica, Lavater e Lichtenberg.

Chodowiecki risulta essere la fonte primaria di Hoffmann soprattutto per le scene di vita berlinese che raffigurò in molte delle sue opere. Nel testo si ritrova anche un riferimento esplicito a Chodowiecki, posto accanto o in antitesi a quello di Callot¹³⁹, al <<moderner Chodowiecki>>¹⁴⁰, la cui capacità nel rappresentare scena di vita della metropoli tedesca è quindi la base per l'attenzione per il dettaglio, per l'abbigliamento come per gli alimenti venduti nella piazza del mercato, presente nella serie *Aufrichtigkeit und Heuchelei* (1794).

William Hogarth è l'ultima delle fonti visuali rintracciabili nella *Prosaskizze*. In almeno due passi infatti, le descrizioni hoffmanniane si riferiscono alle opere dell'autore inglese, la prima viene ammessa dallo stesso autore davanti a due venditrici del mercato.

<<diese Gruppe, die soeben sich bildet, wäre würdig, von dem Krayon eines Hogarths verewigt zu werden. Schau doch nur hin, Vetter, in die dritte Türöffnung des Theaters! >>¹⁴¹

Le venditrici danno vita alla <<skandalöse Chronik von Leichtsinn und vielleicht gar Verbrecher>>¹⁴² che ricordano da vicino i cicli hogarthiani de *Harlot's progress* e *Marriage à*

¹³⁸ <<leva per il mondo esterno>> Olaf Schmidt, *Callots fantastisch karikierte Blätter*, Erich Schmidt Verlag, Berlino, 2003, p. 93.

¹³⁹ Galli, M., *Des Veters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 218.

¹⁴⁰ Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit. p. 60.

¹⁴¹ <<questo gruppo, che si sta appena formando, sarebbe degno di essere fissato per sempre dal pennello di Hogarth. Guarda lì, cugino, nel terzo ingresso del teatro>> Ibidem, p. 64.

¹⁴² <<scandalosa cronaca di stoltezza e forse anche di crimini>> Ibidem, p. 66.

*la mode*¹⁴³. La seconda citazione è, come ha notato Galli, una contaminazione di più incisioni di Hogarth, utilizzate nell'intrusione grottesca di un diavoletto che, invidioso della fortuna di una merciaia, le sega una gamba della sedia per farle un dispetto.

<<Teufelchen, das, wie auf jenem Hogarthischen Blatt unter den Stuhl der Betschwester, hier unter den Sessel der Krämerfrau gekrochen ist und, neidisch auf ihr Glück, heimtückischerweise die Stuhlbeine wegsägt.>>¹⁴⁴

Il riferimento è preso da *Paul before Felix Burlesqued* per il diavoletto e dall'incisione de *Credulity, Superstition and Fantaticism* per il personaggio della merciaia.

I tre artisti citati intermediamente da Hoffmann vanno considerati all'interno del dibattito ottocentesco sulla fisiognomica e patognomica le cui tracce sono visibili nel Vetter soprattutto nel momento in cui i due cugini tentano di interpretare gli eventi e il comportamento dei personaggi del Gendarmenmarkt.

Alla base del percorso che porta Hoffmann a servirsi delle tecniche di indagine del volto e dell'espressione può essere posta la massima goethiana del <<Niemand kennt sich mehr>>¹⁴⁵. Il problema dell'anonimità soggiace al Vetter in quanto collegato all'isolamento del suo protagonista principale, ma anche ai mutamenti sociali dovuti alla nascita della metropoli. Al fenomeno della differenziazione sociale della seconda metà del diciottesimo secolo corrisponde la tendenza ad una repentina urbanizzazione delle condizioni di vita della borghesia. Nell'anonimato della metropoli, nella *variegata e vertiginosa massa che si agita senza senso*, diviene regola l'incontro quotidiano con lo sconosciuto. Conseguenza di questo cambiamento sociale è lo sviluppo della fisiognomica come metodo per conoscere l'interiorità dell'uomo mediante segni esterni, che fa corrispondere gli aspetti del carattere

¹⁴³ Galli, M., *Des Veters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 208.

¹⁴⁴ <<un diavoletto che, come in un foglio di Hogarth sta sotto la sedia di una bigotta, si mette sotto la sedia di quella merciaia e invidioso della sua fortuna le sega perfidamente una gamba della sedia>> E. T. A. Hoffmann, *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 70.

¹⁴⁵ <<Non si conosce più nessuno>> Johann Wolfgang von Goethe, Karl Friedrich Zelter, *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Berlino, 1834, p. 128.

ai tratti del volto, e dal cui contributo avrà origine la nascita del romanzo poliziesco come genere¹⁴⁶. Nella piazza anonima del mercato - luogo simbolo della vita cittadina - può sopravvivere solo chi impara a conoscere il suo anonimo concorrente, chi lo sa valutare immediatamente e pragmaticamente. Contro il sentimento di questa insicurezza esistenziale la borghesia sviluppa delle tecniche di sopravvivenza che fanno della fisiognomica una sorta di guida all'ermeneutica del dettaglio espressivo dei tratti fissi del volto, a differenza della fisio-patognomica che invece ne analizzava i tratti mobili¹⁴⁷.

La differenza tra la fisiognomica e patognomica rientra nella disputa tra i loro esponenti settecenteschi. Come afferma nei suoi *Physiognomischen Fragmente* per Lavater la fisiognomica poteva aiutare il giudice a distinguere il colpevole dall'innocente evitando così il triste uso della tortura¹⁴⁸. Il processo attraverso cui si poteva giungere ad una tale distinzione si basava sull'idea che le passioni e le abitudini imprimano segni indelebili sul volto. Lavater aveva ammesso che un impulso dell'anima ripetuto più volte, a lungo, lascia un'impronta incancellabile sul viso. Si trattava quindi di un'ermeneutica del volto, della scrittura del volto¹⁴⁹. Lavater crede nell'approccio intuitivo dell'indagine tra interno e esterno dell'uomo, tra anima e corpo. Il fisiognomico nell'istante in cui vede osserva e conosce la vera natura dell'uomo. I tratti fissi non mentono, non *possono* mentire, poiché sono e restano «anatomicamente» originari. Sono essi il supremo garante della verità della fisiognomica. Finché che vi saranno menti, fronti, zigomi, orbite, bocche, nasi, parlare di finzione avrà, di fatto, soltanto un senso metaforico, anche nell'uomo metropolitano. Non per nulla Lavater elegge il naso, cioè il tratto fisso indissimulabile per eccellenza, a elemento principale dell'interpretazione dell'intero volto. Se le idee di Lavater ebbero successo tra pensatori come Herder e Goethe¹⁵⁰, fu Lichtenberg a porre le basi per una scienza i cui esiti si rivedranno in Piderit, Darwin e oltre. In Lichtenberg l'analisi del volto non verte sui tratti fissi. Essa verte invece sul <<volto, sulla mimica del gesto e del

¹⁴⁶ von Arburg, Hans-Georg, *Der Physiognomiker als Detektiv und Schauspieldirektor*, cit., p. 55.

¹⁴⁷ Gurisatti, G., *Introduzione* a Johann Caspar Lavater, Georg Christoph Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima, pro e contro la fisiognomica un dibattito settecentesco*, Il Poligrafo, Padova, 1991, p. 33.

¹⁴⁸ Lavater, J. C., *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Heimeran (München), 1948, p. 18.

¹⁴⁹ Gurisatti, G., *Introduzione* a Johann Caspar Lavater, Georg Christoph Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima, pro e contro la fisiognomica un dibattito settecentesco*, cit., p. 36.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 37.

comportamento>>¹⁵¹ considerati tracce del modo di essere dell'uomo. Indispensabile per comprendere l'uomo è quindi l'osservazione e l'interpretazione dei volti¹⁵², nella loro fase dinamica, nella temporalità e mobilità dell'espressione. Le teorie lichtenberghiane nascono e prendono forma nel campo delle arti visive. Alla visione delle rappresentazioni teatrali a Londra dell'attore inglese Garrick va ricondotta infatti l'idea dell'uomo come camaleonte, capace di mutare il proprio volto secondo i propri sentimenti temporanei. Nei commentari alle incisioni di Chodowiecki editi nel *Göttinger Taschenkalender* (1779), Lichtenberg confermerà l'idea che la ricerca fisiognomica deve assolutamente tenere conto del tempo, della mutevolezza dei segni patognomici sul volto umano e non solo. Nei commentari infatti utilizza le incisioni di Chodowiecki – a differenza di Lavater che invece declinava le sue teorie a partire dalla stabilità descrittiva delle silhouette - per interpretare i dettagli resi dalla maestria dell'incisore polacco. Il volto quindi, ma anche il vestiario e le acconciature dell'uomo sono oggetti di veri e propri esercizi di un'ermeneutica dell'espressione¹⁵³.

Le incisioni di Chodowiecki già fonti visuali del *Vetter*, sono prese in considerazione anche per il tecnica della finestra. Alla percezione visiva infatti Lichtenberg combina anche la visione dalla finestra, in particolare dalla finestra di una camera posta sul tetto.

<<... So würde ich die Oeffnung, durch die ihn sehen, für ein Dachfenster (...) ansehen. >>¹⁵⁴

Ritorna il momento dell'*anschauen* - nel testo viene usato il sinonimo *ansehen* - come passaggio fondamentale che porta al cogliere. L'idea del tempo come variabile costante nell'interpretazione dei tratti espressivi ricorda la già menzionata metafora del *campo di tulipani scosso dal vento*, in cui quest'ultimo elemento va quindi accostato al movimento e

¹⁵¹ Gurisatti, G., *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata, 2006, p. 98.

¹⁵² Johann Caspar Lavater, Georg Christoph Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima, pro e contro la fisiognomica un dibattito settecentesco*, cit., p. 103.

¹⁵³ Gurosatti, G., *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, cit., p. 100.

¹⁵⁴ <<così lo osserverei attraverso l'apertura di una stanza di un tetto>> Georges Christoph Lichtenberg, *Einiges zur Erklärung der Kupferstiche*, in: *Göttinger Taschenkalender von Jahr 1778*, Göttingen, 1778, p. 30.

quindi alla temporalità dei personaggi della piazza del mercato

L'esperienza della collaborazione con Chodowiecki sarà la base per un'altra collaborazione, quella con Hogarth, cui Lichtenberg affiderà l'apice della sua teoria di cui Hoffmann si mostrerà ampiamente debitore ne *La finestra d'angolo del cugino*.

Nella *Ausführliche Erklärung der hogarthischen Kupferstiche* uscita a puntate sempre per il *Göttinger Taschenkalender* (1794-1799) applica un'iconologia del metodo fisio-patognomico attraverso un'analogia del processo artistico di Hogarth tanto profonda che lo stesso Lichtenberg esprimerà un'unione di intenti con l'incisore inglese mediante il parallelismo tra bulino e penna.

<<Was der Künstler gezeichnet hat, müsste nun auch so gesagt werde wie Er vielleicht würde gesagt haben, wenn er die Feder so hätte führen können, wie er den Grabstichel geführt hat.>>¹⁵⁵

Per Lichtenberg Hogarth non è un pittore antimimetico di caricature, bensì un pittore di caratteri¹⁵⁶, ed è *per* questa distinzione che prendono corpo le ekfrasis patognomiche delle incisioni dell'artista inglese atte a descrivere caratteri veri, storie vere, espresse dai dettagli dei *volti-corpi* dei personaggi rappresentati. La differenza rispetto a Lavater è <<il contesto al cui interno Lichtenberg colloca il suo uomo patognomico, un contesto già protometropolitano, in cui il volto-corpo non è solo espressione naturale dell'interiorità individuale, bensì anche espressione storica, culturale e sociale di usi, costumi, abitudini, mode atteggiamenti collettivi e comportamenti condivisi. >>¹⁵⁷

Hoffmann adatta il suo modello di creazione artistica, di descrizione delle immagine proprio al modello lichtenberghiano¹⁵⁸ dell'ekfrasis delle incisioni di Hogarth. Il trasferimento del contenuto dell'immagine al testo implica l'applicazione delle tre

¹⁵⁵ <<Vorrei che ciò che l'artista ha disegnato potesse ora essere detto come l'avrebbe detto lui stesso, se avesse potuto usare la penna come ha usato il bulino >> Georges Christoph Lichtenberg, *Ausführliche Erklärung der hogarthischen Kupferstiche*, in: *Göttinger Taschenkalender*, Göttingen, 1794-1799, p. 668.

¹⁵⁶ Giurosatti, G., *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, cit., p. 106.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 107.

¹⁵⁸ Schmidt, O., *Callots fantastisch karikierte Blätter*, cit., p. 108.

categorie dello sguardo. Allo stesso modo in cui Lichtenberg vede nelle opere di Hogarth il *medium* con cui interpretare i volti e i corpi dei personaggi descrivendone virtualmente le storie, così Hoffmann, partendo dallo sguardo della piazza del Gendarmenmarkt, *si allaccia al passato, o addirittura anche al futuro e ritrae un avvenimento accaduto o che un giorno accadrà.*

L'episodio delle due signore descritte nel *Vetter* richiama da vicino quindi le incisioni di Hogarth filtrate dalle lente patognomica di Lichtenberg.

<<Diese beiden Weiber sitzen beständig zusammen, und unerachtet die Verschiedenheit ihres Handels keine Kollision und also keinen eigentlichen Brotneid zuläßt, so haben sie sich doch bis heute stets mit feindseligen Blicken angeschielt und sich, darf ich meiner geübten *Physiognomik* trauen, diverse höhnische Redensarten zugeworfen.>>¹⁵⁹

Attraverso la tecnica fisiognomica il vecchio cugino dà vita ad una *combinazione* di interpretazioni a cui il giovane cugino non potrà non credere.

<<Von allem, was du da herauskombinierst, lieber Vetter, mag kein Wörtchen wahr sein, aber indem ich die Weiber anschau, ist mir, Dank sei es deiner lebendigen Darstellung, alles so plausibel, daß ich daran glauben muß, ich mag wollen oder nicht.>>¹⁶⁰

Le tecniche di Lichtenberg vengono utilizzate nel *Vetter* come mezzo per una <<detektivischen Herumkombinieres>>¹⁶¹ che attualizza quell'aspetto del vedere come uno

¹⁵⁹ <<Queste due donne siedono l'una accanto all'altra e anche se la diversità del loro commercio non spinga a nessuna collisione o concorrenza, si sono rivolte fino ad oggi sempre sguardi non amichevoli, potendo utilizzare la mia comprovata capacità fisiognomica, lanciandosi vari tipi di impropri>> Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 90.

¹⁶⁰ <<Forse di tutto quello che inventi, caro cugino, non c'è nulla di vero, ma guardando le donne, grazie alla tua vivida descrizione, tutto mi sembra così plausibile che devo per forza crederci, che lo voglia o no.>> I bidem, p. 80.

¹⁶¹ <<combinazione da detektiv>> Gunia J., Kremer, D., *Fenster-Theater. Teichoskopie, Theatralität und Ekphrasis im*

degli impulsi portanti della crescente dominanza del senso del volto nella metropoli. L'anonimato della vita cittadini spinge l'osservatore a <<Hypothese aufstellen>>¹⁶², sottoporre a ipotesi ciò che vede. I momenti del vedere e dell'osservare conducono alla raccolta di indizi¹⁶³ che vengono ricondotti al giudizio della fantasia che <<ist für ihn identisch mit Gedächtnis, Erinnerung.>>¹⁶⁴ Ed è in questo modo che il vecchio cugino risolve la sua crisi: attraverso una riformulazione dell'arte del rappresentare, in un'immersione degli aspetti reali nella fantasia. Ritorna in lui il talento che sembrava aver smarrito, tanto che il cugino giovane si stupisce di fronte al racconto che il Vetter inventa dopo aver posato lo sguardo su un gruppo di quattro anziani. <<Diese Erfindung macht deinem Schriftstellertalent Ehre>>¹⁶⁵.

Del romanzo poliziesco e dei gialli Hoffmann anticipa in questo modo degli elementi fondamentali anche se manca la presenza di un poliziotto di professione o di crimini nella piazza del Gendarmenmarkt. Può essere considerata un'anticipazione invece per la modalità con cui viene gestita la creazione di ipotesi sui personaggi che si fonda su un'attenta osservazione dei dati reali. Inoltre appare chiaro come la componente visuale del breve racconto sia da considerare base per la raccolta di indizi e per la stessa conduzione della *detection* ovvero dell'indagine. È il modello teorico dell'ekfrasis che offre ad Hoffmann la possibilità di creare ipotesi e immagini mentali attraverso cui congetturare sulla vita dei singoli rappresentanti del popolo berlinese. La stessa posizione, fisica e non solo, dei due cugini - si badi due come la coppia più famosa della storia del poliziesco, Watson e Holmes - sopraelevata grazie alla posizione della finestra d'angolo permette un distacco sull'oggetto dell'indagine e implica anche la paura di divenire oggetto degli sguardi e quindi delle ipotesi *dell'altro*, dello sconosciuto. Il *Vetter* quindi rappresenta la genesi di una grammatica narrativa nuova, nata nel contesto della metropoli e inscindibile da questa, come risulterà inscindibile dall'utilizzo dei dispositivi tecnici per la raccolta di prove. Prove, *Beweis*, d'altronde sono i titoli di uno dei primi componimenti poetici

Drama um 1800 und in E. T. A. Hoffmanns Des Veters Eckfenster, cit., p. 80.

¹⁶² Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 90.

¹⁶³ Stadler, U., *Die Aussicht als Einblick*, cit., P. 507.

¹⁶⁴ << Fantasia per lui (Hoffmann) è identica al piano della memoria e dei ricordi>> Ibidem, p. 506.

¹⁶⁵ << Questa invenzione fa onore al tuo talento di scrittore>> E. T. A. Hoffmann, *La finestra d'angolo del cugino*, cit., p. 94.

dedicati proprio agli strumenti ottici, la *Irdisches Vergnügung in Gott* di Barthold Heinrich Brockes del 1721-1748. Hoffmann aveva già sperimentato questa nuova grammatica narrativa ne *Das Fräulein von Scuderi*. In questo racconto però manca la componente metodologica che accompagna il dialogo inquirente dei due cugini - a vantaggio di una soluzione fantastica dei moventi dell'omicida-, ovvero la fisio-patognomica di Lichtenberg che nei suoi diversi esiti verrà adottata nelle opere del genere poliziesco. Lichtenberg come si è visto è la conferma che l'aspetto della rappresentazione verbale di un testo visivo sia fondamentale per ogni scritto che abbia come obiettivo quello di indagare l'uomo, il suo comportamento, i suoi sentimenti. Esiste dunque un'affinità tra fisiognomica e arte del ritratto, in quanto come sosteneva Lichtenberg entrambi descrivono l'individuo, con le parole o con il pennello, nella rappresentazione del suo carattere e dei suoi sentimenti. Pittura e fisiognomica, e il processo artistico che da queste si avvia, ovvero la poetica hoffmanniana, hanno in comune la capacità di cogliere l'uomo e porre nel testo, verbale e visuale il suo tratto temporaneo e individuale. Le categorie dello sguardo si affermano dunque attraverso una ekphrasis creativa capace di condensare immagini di natura diversa- *in vero*, pittoriche e mentali- e attraverso l'unione di tecniche diverse che si mostrano indispensabili nella fondazione del nuovo genere letterario che poi si svilupperà in tutta la narrativa europea e mondiale proprio a partire dalla genesi della *detection* ne *La finestra d'angolo del cugino*.

CAPITOLO II

EDGAR ALLAN POE, L'IMMAGINE E L'EFFETTO

*<<Were I called upon to define, very briefly, the term 'Art,'
I should call it 'the reproduction of what the Senses
Perceive in Nature through the veil of the soul.>>
Edgar Allan Poe, Marginalia*

I delitti della Rue Morgue, editi nel 1839 nella raccolta *Tales of Grotesque and Arabesque*, possono essere considerati l'apice, ma anche l'epifania di un discorso letterario ed estetico che iniziò in quelle fase *malata* - "*die Romantik das Kranke*" secondo la definizione goethiana - del romanticismo tedesco e che come si è visto trovò in E.T.A. Hoffmann un rappresentante fondamentale anche se non unico.

Il percorso che porta alla nascita di tale racconto, da legare tra gli altri a *La lettera rubata* e a *Il pozzo e il pendolo*, è sinuoso. Attinge da un contesto culturale, filosofico ed estetico, da una koinè eterogenea - *eine Mischung von bedigungsloser Kultur und unbedingten Neuland*¹⁶⁶ - che dall'Europa passa inevitabilmente nel territorio del Nuovo Mondo di Poe per poi, grazie all'incontro letterario, al *passage*, con Baudelaire, ritrovare il terreno europeo.

Il celebre racconto, l'archetipo del genere poliziesco, è una condensazione e rifunzionalizzazione di topoi e motivi letterari che portano insieme modelli teorici da ricondurre tanto all'*ekphrasis* quanto al tecnema dell'*optics* e che affondano le radici nel *Visuelle*.

Come si è detto, il racconto fa parte dei *Tales of Grotesque and Arabesque*. Il titolo di tale raccolta rappresenta una presa di posizione dell'autore nei confronti dell'arte, di una

¹⁶⁶ <<Una miscela di cultura senza mezzi e di una terra nuova, incondizionata>> Manganelli, G., *Introduzione a: Edgar Allan Poe, Racconti*, Rizzoli, Milano, 1949, p.3.

rilettura dell'arte letteraria che è anche *Baustein* poetico dell'autore.

Le due parole del titolo *Grotesque* e *Arabesque* fino a quel momento non appartenevano al contesto letterario. Erano termini che si riferivano alle arti figurative- <<The grotesque, as it emerged in artistic form, and then became an object of intellectual interest, was most evident as a visual phenomenon, characterized by the simple technique of juxtaposition of inharmonious parts, some real, some imaginary>>¹⁶⁷ -. Poe deriva i suoi termini da un testo che la critica ha accertato essergli molto congeniale¹⁶⁸, *On the Supernatural in Fictitious Coposition* di Sir Walter Scott, un saggio sui racconti di Hoffmann del 1827.

Per Scott, *grottesco* e *arabesco* sarebbero dei sinonimi molto vicini al termine *gotico*, che invece possedeva già una specifica valenza letteraria. Hoffmann è per Scott l'inventore del fantastico e del grottesco soprannaturale che in lui assomiglia all'arabesco della pittura che introduce tutte le creature care all'immaginazione romantica¹⁶⁹. Nel saggio *Das Grotesque* di W. Kayser il <<grottesco è un caratteristico stile ornamentale che deriva dall'antichità. Esso non è solo gaiezza o sbrigliata fantasia, bensì qualcosa di sinistro e minaccioso. Esso ci introduce in un mondo totalmente differente dal nostro, in un mondo in cui il regno delle cose inanimate non è più separato da quello vegetale, da quello animale ed umano e nel quale le leggi della statica della simmetria e della proporzione non hanno alcun valore. Le grottesche ornamentali, con la dissoluzione della realtà e la partecipazione ad un altro genere di esistenza, danno corpo ad un'esperienza sulla quale l'umanità non ha mai smesso di riflettere.>>¹⁷⁰

Poe usa i due termini come una sorta di etichettatura estremamente precisa della sua arte narrativa: grottesco nel senso di trascendente l'umano, non naturale, ma creato artificialmente dall'uomo, l'etimo inglese *grotto* ha proprio l'accezione di grotta riprodotta artificialmente, metamorfico, *grotto* è il piano della sua astrazione narrativa, del flusso

¹⁶⁷ <<Il grottesco, quando emerge nella forma artistica e in seguito divenne un oggetto di interesse intellettuale, era molto evidente come fenomeno visuale, caratterizzato dalla semplice tecnica di giustapposizione di parti non armoniche, alcune reali altre immaginarie>> Donald H. Ross, *The Grotesque: A Speculation*, in: *Poe Studies*, June 1971, vol. IV, no. 1, p. 10-11

¹⁶⁸ Manganelli, G., *Introduzione a: Edgar Allan Poe, Racconti*, cit., p. 5.

¹⁶⁹ Scott, W., *On the Supernatural in Fictitious Coposition and particularly on the Works of Ernest William Hoffmann* ; in: *Foreign Quarterly Review*, London, vol. 1, no. 1, 1827, p. 77.

¹⁷⁰ Kayser, W., *Das Groteske*, Stauffenburg-Verlag, Tübingen, 2004, p. 35.

continuo di immagini innaturali. Ma la base del *grotto* deve necessariamente essere *l'arabesque*, l'altra faccia del grottesco, il raziocinio, la base reale, geometrica e analitica della realtà.

Friedrich Schlegel aveva già utilizzato l'arabesco come concetto in opposizione all'*ars combinatoria*. L'arabesco rappresenta la dimensione progettuale che investe l'arte, l'*ars combinatoria* quella comunicativa. Schlegel trasferisce il concetto dall'arte orientale al campo letterario, nel passaggio però, l'arabesco assume un ruolo di straordinaria importanza dal punto di vista poetologico.

Nella *Discorso sulla mitologia*, Ludovico, il protagonista con cui facilmente si può identificare lo stesso autore, definisce l'idea di una nuova mitologia che coincide con la *Witz* romantica:

<< La mitologia è una tale opera d'arte della natura. Nel suo tessuto è data realmente forma alle cose supreme, tutto è relazione e metamorfosi, informato e trasformato, e questo informare e trasformare è il processo che le è proprio, la sua intima vita, il suo metodo se così posso dire. E qui trovo una grande somiglianza con quel grande *Witz* della poesia romantica, la quale si mostra non in singole trovate, ma nella costruzione del tutto, e che il nostro amico ci ha già chiarito così spesso riferendosi alle opere del Cervantes e di Shakespeare. Sì, questa confusione artisticamente ordinata, questa affascinante simmetria di contraddizioni, questo meraviglioso eterno alternarsi d'entusiasmo e ironia, che vive anche nei minimi particolari del tutto, mi paiono già essere di per sé stessi una indiretta mitologia. L'organizzazione è la medesima e certo l'arabesco è la forma più antica e originaria della fantasia umana>>¹⁷¹

Il metodo sta dunque nella combinazione tra le cose, nell'informare e trasformare. Il *Witz* combinatorio si mostra sia nel processo che nella struttura risultante dal processo stesso. La confusione artisticamente ordinata, la simmetria delle opposizioni rappresentano già una forma indiretta di mitologia, tale combinazione è l'arabesco, la forma più antica e originaria della fantasia umana. La poesia romantica, dirà più esplicitamente Schlegel

¹⁷¹ Schlegel, F., *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 61.

nella *Lettera sul romanzo*, incarna l'arabesco in quanto capace di imbrigliare il caos attraverso la fantasia e il romanzo, genere che racchiude tutti i generi letterari, rappresenta la forma stessa dell'arabesco. La fantasia e il *Witz* vengono imbrigliati combinandoli attraverso un linguaggio simbolico-allegorico e figurato, *per immagini*, che procede secondo nessi e relazioni *dai minimi particolari al tutto*.

Se la combinazione è la natura e la funzione dell'arte, Poe utilizza i due modelli come dimostrazione della sua teoria estetica, scegliendoli appunto come titolo per la sua raccolta di racconti. Riferendosi alle definizioni più note ai suoi contemporanei, arabesco e grottesco rappresentano forme capaci di fondersi l'una nell'altra; l'arabesco fornisce l'esempio perfetto nell'arte visuale dell'unione di vari elementi, alcuni di questi ibridi essi stessi, in una struttura armoniosa e integra. In questa struttura tutti gli elementi che la compongono sono resi in modo da risultare ugualmente animati: una colonna, una pietra, un fiore, un serpente possono allo stesso modo terminare in una testa umana. La natura eterogenea e separata che l'occhio osserva, viene unificata e inestricabilmente ricongiunta nella combinazione tra l'arabesco e il grottesco. Tale tendenza si accorda con la concezione poetica che vede la <<human inclination to struggle in the direction of the lost memories of unity>>¹⁷².

Grottesco e arabesco, concetti mutuati quindi dalla visual art, sono quindi i due estremi, due piani contrapposti che tendono il tessuto narrativo delle opere di Poe, sublimando il rapporto impossibile con la realtà. L'arabesco legge la realtà quindi in modo geometrico, ironico, distante, il grottesco la riconfigura nel piano dell'irrealtà, dell'ipotetico, delle probabilità e delle congetture¹⁷³. L'opera di Poe è imperniata su tale opposizione che richiama prepotentemente l'opposizione romantica tra realtà e immaginazione per poi superarla proprio a partire dai suoi testi critici.

La cultura romantica, in particolare quella tedesca rappresenta per Poe quel terreno di dibattito teorico e artistico che lo formò sia come critico sia come scrittore.

In uno scritto teorico, *Marginalia* in cui Poe analizza le opere di Fouque Theodolf *the*

¹⁷² <<L'inclinazione umana a lottare nella direzione della perdita di unità della memoria>> Smith, P. C., *Poe's Arabesque*, in: *Poe Studies*, vol. VII, no. 2, December, 1974, pp. 42-45.

¹⁷³ Baudelaire, C., *Per Poe*, Sellerio, Palermo, 1988, p. 80.

Icelander e Asphalia's Knight, si asserisce:

<< This book could never have been popular outside of Germany. It is too simple too direct too obvious too bold not sufficiently complex to be relished by any people who have thoroughly passed the first (or impulsive) epoch of literary civilization. The Germans have not yet passed this first epoch. . . . Individual Germans have been critical in the best sense, but the masses are unleavened. Literary Germany thus presents the singular spectacle of the impulsive spirit surrounded by the critical, and of course in some measure influenced thereby. ... At present German literature resembles no other on the face of the earth, for it is the result of certain conditions which, before this individual instant of their fulfilment, have never been fulfilled. And this anomalous state to which I refer is the source of our anomalous criticism upon what that state produces, is the source of the grossly conflicting opinions about German letters. For my own part, I admit the German vigour, the German directness, boldness, imagination, and some other qualities in the first (or impulsive) epochs of British and French letters. At the German criticism however, I cannot refrain from laughing-, all the more heartily the more seriously I hear it praised. ... It abounds in brilliant bubbles of suggestion, but these rise and sink and jostle each other until the whole vortex of thought in which they originate is one indistinguishable chaos of froth. The German criticism is unsettled and can only be settled by time. ... I am not ashamed to say that I prefer even Voltaire to Goethe, and hold Macaulay to possess more of the truly critical spirit than Augustus William and Frederick Schlegel combined.>>¹⁷⁴

E ancora nella parte iniziale del racconto Morella:

<<Morella's erudition was profound. . . . I soon found, however, that, perhaps on account of her Presburg

¹⁷⁴ <<Questo libro non potrebbe essere mai famoso in Germania, è troppo diretto, troppo semplice, troppo ovvio, troppo audace, non sufficientemente complesso per essere apprezzato da un popolo che ha passato una prima (impulsiva) fase di civilizzazione letteraria. La Germania non ha ancora passato questa prima epoca... I tedeschi sono critici nel miglior senso, ma le masse sono sterili. ..La letteratura tedesca così rappresenta lo spettacolo singolare di uno spirito impulsivo circondato e in una certa misura influenzato dal senso critico... Niente al presente equipara la letteratura tedesca sulla faccia della terra, poiché essa è il risultato di certe condizioni che sono state soddisfatte prima dell'individuale istante del loro soddisfacimento. E questo stato anomalo a cui io faccio riferimento è la fonte del loro anomalo criticismo su ciò che lo stato produce, è la fonte delle opinioni discordanti sulla letteratura tedesca. Io, da parte mia, riconosco il vigore tedesco, la rigidità tedesca, l'audacia, l'immaginazione e qualche altra qualità nelle prime (o impulsive) epoche della letteratura britannica o francese. Davanti al criticismo tedesco comunque io non posso trattenermi dal ridere, Esso abbonda di brillanti e inutili suggestioni, ma queste si innalzano e si affondano l'una con l'altra, finché l'intero vortice di pensieri in cui esse sono originati diventa un caos indistinguibile di schiuma. Il criticismo tedesco è inadatto al tempo... E non mi vergogno di dire che preferisco Voltaire a Goethe, e ritengo che Maculay posseda più spirito veramente critico di August William e Frederick Schlegel insieme.>> Poe, E. A., *Essays and reviews: Theory of poetry*, Literary classic of the United States, New York, 1984. p. 345.

education, she placed before me a number of those mystical writings which are usually considered the mere dross of German literature. These, for what reason I could not imagine, were her favorite and constant study and that in process of time they became my own should be attributed to the simple but effectual influence of habit and example. In all this, if I err not, my reason had little to do. My convictions, or I forget myself, were in no manner acted upon by the ideal, nor was any tincture of the mysticism which I read to be discovered, unless I am greatly mistaken, either in my deeds or my thoughts. It is unnecessary to state the exact character of those disquisitions which, growing out of the volumes I have mentioned, formed for so long a time almost the sole conversation of Morella and myself. . . . The wild pantheism of Fichte; the modified *Paligenesia* of the Pythagoreans; and, above all, the doctrine of Identity as urged by Schelling, were generally the points of discussion presenting the most beauty to the imaginative Morella.>>¹⁷⁵

Questi due passaggi, l'uno critico e l'altro letterario, possono chiarire l'idea di Poe verso la cultura romantica. Poe considera il criticismo tedesco *unsettled*, non adatto, e non nasconde di preferire Voltaire a Goethe, così come Maculay ai fratelli Schlegel. Rispetto all'idea del suo tempo, Poe non apprezza ciò che è riconosciuto migliore in Germania, ma ciò che invece è secondario, *mere dross*, è per lui importante. Scott aveva già espresso nel saggio sopracitato l'idea che Hoffmann fosse uno degli autori migliori tra i nomi *secondary* della letteratura tedesca. Lo stesso Poe utilizza questa idea in Morella <<for no better reason that some of the secondary names of German literature have been identified with its folly>>¹⁷⁶. Il rapporto con Hoffmann è stato ampiamente documentato nel celeberrimo testo di Cobb¹⁷⁷, che mette in luce attraverso un approccio comparativista l'uso che lo scrittore di Baltimora fa dei temi e topos hoffmanniani, lo stesso Poe afferma che i suoi <<phantasy pieces" sono <<Germanic, ma come ha affermato il Reininger ad Hoffmann manca la

¹⁷⁵ <<L'erudizione di Morella era profonda... Mi accorsi presto che forse a causa della sua educazione presburghese, ella mi poneva dinanzi molti di quegli scritti mistici che di solito vengono considerati come le scorie della primitiva letteratura tedesca. Queste, per qualche ragione che non riesco a immaginare, rappresentavo il suo studio costante e preferito, e col passare del tempo divennero a mia volta la mia occupazione principale e da attribuirsi al semplice, ma efficace influsso dell'abitudine e dell'esempio. A riguardo la mia ragione avevo poco da farci. Le mie convinzioni o io dimentico mestesso, non erano affatto dettate dall'ideale, né era possibile rintracciare sia nelle mie azioni sia nei miei pensieri anche la minima sfumatura del misticismo di cui leggevo, a meno che io non mi sbagli grandemente.. E' inutile che io ricordi qui la natura estta di quelle dissertazioni che, provocate dai volumi di cui ho detto, formarono per tanto tempo quasi l'unico argomento di conversazione tra me e Morella... L'avventato panteismo di Fichte, la palingenesia modificata dei pitagorici e soprattutto le dottrine intorno all'identità proposte da Schelling erano solitamente i punti di discussione che presentavano la maggior bellezza al temperamento immaginativo di Morella>> Ibidem, p. 804.

¹⁷⁶ << per qualche ragione ignota per cui alcuni dei nomi secondari della letteratura tedesca sono stati identificati con tale follia>> Ibidem.

¹⁷⁷ Cobb, P., *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, University, 1908.

valenza critica e poetologica che invece Poe esprime nei suoi testi teorici¹⁷⁸. Le categorie dello sguardo sono per lo scrittore tedesco una necessità, per lo scrittore americano sono un metodo, l'arabesco, con cui organizzare, combinare i motivi e le suggestioni, il grottesco della realtà.

Gli scrittori tedeschi sono quindi per lui in primo luogo una riserva di fonti e motivi letterari¹⁷⁹, in secondo luogo rappresentano la base su cui viene articolata la sua poetica. La scelta dei primi è però subordinata alla ricerca di una poetica basata sull'*effect*¹⁸⁰.

Nella rivista *Twice –Told Tales* curata dallo scrittore e nei due saggi critici, *The poetic principle* e *The Philosophy of Composition* vengono discussi i principi poetici della sua arte attraverso riferimenti alle proprie opere e ad altre opere di autori di lingua inglese. Fulcro di tali scritti è il principio dell'unità dell'effetto. Poe rifiuta tutte le opere basate su un senso primitivo dell'arte, l'arte per essere tale deve creare un effetto suscitando emozioni. Da questo principio segue che le opere didattiche sono per il pulpito e non trovano spazio nel regno della creazione artistica. Gli scritti che si concentrano solo sull'intelletto non devono essere considerati arte, l'arte esiste nel mondo del bello, del *refined* dell'estetica. Tutto ciò che non tende a creare il senso del bello nel lettore non appartiene al mondo dell'arte, la satira, l'epigramma e l'allegoria non creano un effetto emozionale duraturo nel lettore e per questo non appartengono al mondo dell'arte.

L'unità di effetto viene continuamente presa in esame negli scritti di Poe, *to affect, the totality of impression, the single effect, the novelty of the effect alone* sono le espressioni che ricorrono maggiormente nei suoi scritti critici. Per Poe l'artista deve decidere quale effetto deve creare per suscitare una risposta emozionale nel lettore, usando tutto il potere creativo per raggiungere un tale effetto: <<Of the in-numerable effects, or impressions, of which the heart or the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?"¹⁸¹. Ogni *parola* e ogni *immagine* deve essere scelta accuratamente per creare un effetto emozionale, paura, terrore, dubbio, nella mente del lettore. Scelto l'effetto che si

¹⁷⁸ Reininger, A., *Hoffmann e Poe: Il romanticismo reificato*, in Ruggero Bianchi, *Edgar Allan Poe, dal romanticismo alla fantascienza*, Mursia, Milano, 1978, p. 236.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 238.

¹⁸⁰ Poe, E. A., *Essays and reviews: Theory of poetry*, cit., p. 523.

¹⁸¹ <<Degli innumerevoli effetti o impressioni di cui l'anima o il cuore è suscettibile, quale posso scegliere per la presente occasione?>>*Ibidem*, p. 525.

vuole creare, lo scrittore deciderà il miglior modo per raggiungere tale effetto, sia attraverso il plot, gli eventi, la narrazione, e il tono. Il miglior modo è <<peculiarity both of incident and tone . . . looking . . . for such combinations of event, or tone, as shall best aid . . . in the construction of the *effect*"¹⁸².

La costruzione dell'effetto si basa spesso sulla bellezza e sulla malinconia, due concetti strettamente collegati e posti a base della sua poetica. Il piacere, il sommo piacere, è legato alla contemplazione della bellezza a cui segue il sentimento della malinconia. La bellezza non è canonizzata né winckelmanniana in Poe. La bellezza malinconica è incarnata dalla visione di una giovane donna defunta. La cui bellezza rimane nella memoria dei protagonisti delle sue opere, intoccabile, irraggiungibile. Tale intangibilità dell'oggetto desiderato si trasforma in una forza distruttiva, corrosiva. In *Die Braut von Korinth* Goethe descrive e ribalta la visione classica del bello winckelmanniano attraverso la figura della protagonista il cui candore non è fonte di armonia, ma richiama immagini di morte. La sposa di Corinto non è altro che un prototipo della donna vampiro, la cui bellezza risiede proprio nell'inaccessibilità, nel non appartenere al mondo reale, al mondo dei vivi, ma nell'essere un essere altro. L'incontro con tale essere porta il protagonista, lo sposo, alla distruzione e all'ineluttabile morte. Il bianco è la morte. E' la malinconia della vita. E' l'immagine rappresentante la distanza tra il soggetto e il proprio oggetto del desiderio.

La melanconia viene connotata da attività mentale molto intensa, deliri di onnipotenza e volontà di perfezione che convivono, o si alternano, con fasi depressive in cui il soggetto crolla sentendosi inadeguato rispetto alla realtà, si isola dal mondo e precipita nell'inazione. Tale status ambiguo, tale contrasto tra un pensiero frenetico e un corpo immobile, è perfettamente visibile nelle raffigurazioni che sono state date della melanconia. L'opposizione tra l'inazione, incarnata dalla morte della fanciulla, e il pensiero frenetico che nasce dal desiderio impossibile. La contemplazione di tale figura è fonte di irreparabile dolore, che porta alla follia, che conduce e distorce la visione dei protagonisti delle sue opere, portando lo sguardo che si posa sul *decòr*, sugli altri, alla produzione di piani fantastici, di ipotesi.

¹⁸² Ibidem, p. 578.

Piacere e paura sono quindi inevitabilmente e intimamente connessi, ognuno amplifica lo spettro d'azione dell'altro, <<a certain taint of sadness is in-separably connected with all the higher manifestations of true Beauty >>¹⁸³. La stessa malinconia che nasce dall'impossibilità dell'uomo ad abbracciare pienamente l'ideale diventa <<the most legitimate of all the poetical tones>>¹⁸⁴, il tono che produce maggior effetto eccitando l'anima a guardare l'eterna bellezza. La strada che conduce all'amore non terreno, perché non raggiungibile nello spazio e nel tempo della narrazione, verso uno stato di piacere e paura che giungono da pensieri e oggetti ormai incrinati, deve passare necessariamente attraverso la sofferenza e la follia che il poeta, come il lettore, tenta ardentemente di trascendere. L'effetto quindi è in Poe connesso ai problemi della visione. L'arte del vedere e alla figurazione della visione. A come il terrore si pone di fronte all'indicibile, da cui nasce una sfida al dicibile, attraverso la magia dell'*Anschauung* fino alla significazione simbolica. Poe cercherà di portare la profondità nella dimensione mondana dell'esistenza, attraverso uno sguardo che scruta il dettaglio, gli oggetti quotidiani che assumono un significato nuovo. Il riferimento costante alla cultura romantica e al suo potere di presentificazione dell'immagine rappresenta per Poe la superficie profonda su cui riflettere la propria ricerca poetica di una scrittura in grado di sfidare la possibilità del dicibile, proprio in quanto capace di ampliare la facoltà della parola mediante la dimensione non tanto e non solo della visione che viene inglobata, quanto piuttosto della profondità dell'immagine tramite la ricerca di quell'*effect* che risiede negli oggetti carichi di valore simbolico. In diversi momenti delle novelle di Poe ritorna il motivo della superficie, dell'apparenza esterna della realtà che, colta dall'occhio nell'atto della visione, rivela il suo nesso con la realtà da cui scaturisce, manifestando la forza dell'immagine in grado di connettere la realtà esteriore alla profondità dell'individuo. La visione di quel che si manifesta all'esterno attraverso la percezione richiede un'operazione di ricongiungimento che si può raggiungere solo attraverso l'atto creativo della fantasia. Il potere dell'elaborazione fantastica come complemento della visione di chiara matrice romantica e

¹⁸³ <<un certo tipo di tristezza è inseparabilmente connesso a tutte le più alte espressioni della vera bellezza>> Ibidem, p. 560.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 561.

quindi hoffmanniana è in Poe un vero e proprio rapporto speculare tra la parola del teorico, del critico, e di quella del narratore impegnato a ricercare l'*effect* attraverso la rappresentazione dei problemi della percezione della realtà e della visione, costituendo nella parola il senso della propria scrittura rielaborando e coniando immagini verbo-icone. La scrittura per immagini nelle opere di Poe porta alla produzione di piani ipotetici di descrizione che squarciano lo spazio della visione conducendo a forme nuove di visionarietà, che rivelano una natura ibrida in un gioco di continua contrapposizione tra immagini oniriche e psichiche, tra piani di memoria abduktivati derivati da contaminazioni di immagini reali e fantastiche, di dipinti reali -conosciuti attraverso lo sguardo o dall'*ekphrasis* dei critici d'arte- o solamente immaginati. La scrittura che ne segue si pone sulla linea di trincea tra visibile e invisibile, tra il reale e il fantasmagorico, tra la luce e il buio, forzando il limite della dicibilità attraverso la rappresentazione del profondo, dell'*effect* che dall'osservazione reagisce sulla profondità dell'uomo. Il processo immaginifico prende forma nell'antinomia che gli è peculiare. L'immagine non appare come definita e compiuta, ma risulta aperta nella continua oscillazione tra reale e fantasmagorico, tra la sicurezza dell'osservazione e il piano della fantasia, delle ipotesi. Poe crea nuove forme dell'immaginario create sulla linea di contatto fra verbale e visuale proprio grazie alle possibilità infinite del verbale di rappresentare la trasformazione dell'immagine, dell'oggetto conosciuto e familiare nel fantasmagorico. Lo sguardo diventa *elettrico*, portatore insano del divenire dell'oggetto, della trasformazione della realtà del passato degli oggetti in una lotta contro il tempo prima della perdita della memoria.

<<Quando Orfeo scende verso Euridice, l'arte è la potenza per cui si apre la notte. Per la forza dell'arte, la notte l'accoglie [...] ma è verso Euridice che Orfeo discende: Euridice è per lui l'estremo che l'arte possa raggiungere e; costituisce, sotto un nome che la dissimula e sotto un velo che lo copre, il punto profondamente oscuro verso cui l'arte, il desiderio, la morte, la notte sembrano tendere [...] Ma Orfeo nella sua migrazione, dimentica l'opera che deve compiere [...] Volgendosi verso Euridice, Orfeo distrugge l'opera, l'opera immediatamente si disfa, ed Euridice ritorna nell'ombra; l'essenza della notte sotto il suo sguardo. Così egli tradisce l'opera, Euridice e la notte. Ma il non volgersi verso Euridice significherebbe ugualmente tradire, essere

infedele alla forza senza misura e senza prudenza del suo impulso che non vuole Euridice nella sua verità diurna e nel suo assenso quotidiano, ma la vuole nella sua oscurità notturna, ma la vuole nella sua oscurità notturna, la vuole vedere on quando è visibile, ma quando è invisibile, non come l'intimità di una vita familiare, ma come l'estraneità di ciò che esclude ogni intimità, non farla vivere, ma avere vivente in essa la pienezza della sua morte>>¹⁸⁵

Nello sguardo di Orfeo Blanchot vede lo stato di tensione in cui vive l'arte e il suo essere puro dispendio e noncuranza che la porta a posizionarsi in un equilibrio precario, in quel punto limite in cui non le rimane che perdersi poiché il suo destino è quello di andare inevitabilmente verso un'inesorabile sconfitta. Orfeo va incontro all'ineluttabilità di questo fallimento, il suo canto gli consente di scendere in quella terra di nessuno che sono gli Inferi, nell'impossibile tentativo di ricongiungersi con la profondità e l'abisso, in quel punto estremo della notte in cui la sua voce diviene la notte stessa. Euridice è l'estremo cui l'arte può spingersi, è il punto zero, il profondo in cui l'io poetico si annulla travolto dal desiderio di una morte fattasi notte eterna.

Compito di Orfeo è ricondurre Euridice nella terra dei vivi, trasformandola nuovamente in viva e reale, ma per far ciò le deve volgere le spalle fino all'uscita del regno dei morti, in caso contrario essa si trasformerà in una statua di sale. Riportarla al regno dei vivi equivarrebbe però rendere Euridice reale e appartenente alla sfera diurna, al regno del giorno: perciò Orfeo, ossessionato dal desiderio di osservare ancora una volta l'oscurità da cui scaturisce la potenza del proprio canto, dimentica il suo compito e volge lo sguardo verso di lei, trasformandola in sale e quindi uccidendola una seconda volta. Con questa azione, egli tradisce così Euridice e la sua stessa opera, ma il non volgersi verso di lei, sarebbe equivalso ugualmente a un tradimento, sarebbe stato come essere infedele a quel desiderio che non può accettare che Euridice rientri alla sfera diurna; egli la vuole vedere non nel momento in cui si sarà resa visibile, illuminata dai raggi del sole, ma quando è ancora invisibile e nel far ciò sacrificherà la propria arte, la propria opera, il proprio amore. L'irrequietezza è la caratteristica fondamentale di Orfeo che desidera riavere

¹⁸⁵ Blanchot, M., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 147-148.

Euridice e per questo si getta completamente nello spazio dell'arte compiendo il gesto proibito, dimenticando l'opera e dilaniandola così per sempre. Nel volgersi verso di lei, egli non vede nulla ma fa la tragica esperienza dell'assenza, dell'inafferrabilità del volto, del viso. In quest'attimo estremo in cui ogni cosa appare sospesa, l'ispirazione è puro desiderio e l'opera si fa specchio di sé stessa. In Poe critico e scrittore lo sguardo assume la valenza del passo di Blanchot, è il movimento necessario dei protagonisti delle sue opere, l'impossibilità di distogliere lo sguardo, che porta a sanare l'invisibile col dicibile, con la rappresentazione, è anche il momento di annullamento tanto dei protagonisti, quanto della forza creatrice. I protagonisti di Poe sono infatti artisti, esplicitamente dichiarati o meno, come Orfeo. Accomunati dal destino di soccombere, attraverso lo sguardo, ai propri desideri, al voler conoscere. Gli inferi orfici sono per i protagonisti poeschiani lo spazio chiuso e limitato del gabinetto in cui lavorano o in cui sono costretti, ma anche il gioco della luce, l'alternanza di luce e tenebra nello spazio chiuso, in cui si proiettano le distorsioni del loro sguardo, colpiti dall'immagine della *true Beauty*. Gli artisti di Poe vivono infatti in una *circumscription of space*, che lo stesso autore paragona al *frame* di un *picture* – rievocando il concetto di finestra, del *Rahmenschau*, caro ai romantici e all'Hoffmann del *Das Vetterseckfenster* -, immersi in un *decòr* composto da un numero limitato di materiali oggettuali di <<forte sostanza visuale>>¹⁸⁶, messi in risalto dalla focalizzazione dei protagonisti, la cui funziona vivida aumenta le capacità percettive dei protagonisti, nonché la loro visionarietà.

¹⁸⁶ Rosci, M., *Poe e le arti visuali*, in *E. A. Poe, dal gotico alla fantascienza*, cit., p. 280.

The circumscription of space

*Words, when well chosen, have so great a Force in them,
that a Description often gives us more lively Ideas
than the Sight of Things themselves.
Joseph Addison, The Pleasures of the Imagination (1712)*

Per Poe l'unità di effetto doveva riflettersi e avere luogo nell'unità di spazio e di tempo. Lo spazio svolge un ruolo fondamentale nella sua poetica poiché modellato sul concetto di descrizione dell'immagine-spazio, la cui rappresentazione ekfrastica viene introdotta all'interno di un discorso letterario al fine di utilizzare un oggetto come simbolo del mondo statico del *Visuelle*, da sovrapporre a quello dinamico della letteratura mutandone le sue caratteristiche principali. Poe riflette sulla negoziazione fra le due dimensioni, letteraria e iconica, e conseguentemente sui due sistemi di rappresentazione. Lo scrittore di Baltimora procede dalla delineazione dello spazio per sviluppare degli spazi narrativi in cui elementi fisici si combinano con quelli psichici creando una relazione mutuale tra lo spazio e l'abitante, tra lo spazio e l'osservatore. I conflitti interiori dei protagonisti vengono trasferiti proiettandosi sull'ambiente chiuso e sugli oggetti, e allo stesso tempo vengono determinati dagli spazi che circondano le figure narrative. Il risultato di tale processo è la combinazione di elementi reali con elementi fantastici, gli oggetti reali vengono caricati di significati simbolici, il *decòr* assume un valore attivo che viene attivato dallo sguardo dei protagonisti e si fa interlocutore dei loro piani immaginifici. La complessità e le suggestioni delle opere di Poe sono da analizzare quindi nella presentazione dello spazio e degli oggetti concreti, il cui contenuto simbolico viene espresso attraverso la focalizzazione dell'osservazione sugli oggetti, in modo che questi risultino isolati gli uni dagli altri: <<stories are symbolic not only in their broad patterns,

but also in their smallest details>>¹⁸⁷. Lo spazio è da un lato mood-invested¹⁸⁸, ovvero investito delle qualità umane, poiché sorge dalla relazione tra soggetto percipiente e oggetto percepito formando un'unità espressiva chiusa, dall'altro si mostra prettamente simbolico poiché trascende tale unità espressiva attraverso le qualità referenziali degli oggetti. Nel suo ultimo lavoro "Eureka" Poe espone la teoria della sua concezione cosmologica dell'unità dell'universo stabilendo l'assoluta indistinguibilità qualitativa tra animato e inanimato¹⁸⁹, tale affermazione è alla base del processo immaginifico dello scrittore che lo traduce nello spazio narrativo attraverso la correlazione tra uomo e spazio e l'equiparazione della loro dinamicità all'interno del tempo della narrazione. Il tono è il mezzo espressivo che permette il movimento correlativo, che permette di raggiungere l'effetto sintetizzante che ha effetto *simultaneamente* sull'intelletto, sul cuore, e l'anima e crea quella vividezza – che richiama il *wirchliches Schauen* hoffmanniano- che secondo gli scritti teorici di Poe è il risultato della rappresentazione dettagliata delle reazioni emozionali scaturite dall'osare dell'osservazione. Il tono aiuta a creare l'impressione della *verisimilitudine*, la discriminante che proietta l'*effect* sul lettore. Lo spazio viene delineato, e quindi immaginato dal lettore, attraverso continui cambi di prospettiva, la visione da vicino si alterna con la visione da lontano lungo linee narrative che seguono i cambiamenti di luce. Il *decòr* assume in pieno il ruolo di specchio di tali cambiamenti, gli oggetti sono descritti nella forma, nel colore, nel lato, secondo climax che corrispondono allo sviluppo narrativo. Lo spazio circoscritto diventa un'immagine circoscritta. Per Poe lo spazio, nell'esempio della stanza, è un quadro: <<We speak of the keeping of a room as we would of the keeping of a picture – for both the picture and the room are amenable to those undeviating principles which regulate all varieties of art.>>¹⁹⁰ - che deve essere composta e scomposta all'infinito, e la cui osservazione porta a quel sentimento di *uncanny*, misterioso, l'effetto duraturo di sospensione ricercato dallo scrittore di Baltimora, che trova il suo

¹⁸⁷ <<I racconti non sono simbolici non solo nei loro motivi più ampi, ma anche nei loro più piccoli dettagli.>> Wilbur, R., *The House of Poe*, in AAVV., *Poe: A Collection of Critical Essays*, Edition Robert Regan. Englewood Cliffs, New York, 1978, p. 104.

¹⁸⁸ Hoffman, G., *Space and Symbol in the Tales of Edgar Allan Poe*, in *Poe Studies*, vol. XII, no. 1, June 1979, p. 9.

¹⁸⁹ Poe, E. A., *Essays and reviews: Theory of poetry*, Literary classic of the United States, New York, 1984. p. 545.

¹⁹⁰ <<Noi parliamo del tenere una casa come se stessimo tenendo un quadro – poichè entrambi il quadro e la stanza sono riconducibili a quei principi che regolano tutte le varietà di arte>>. Ibidem., p. 789.

apice nelle detective stories con protagonista Monsieur Dupin. L'*uncanny* nasce da un doppio livello di osservazione. Il primo livello consiste nella mera osservazione dello spazio circoscritto, nel secondo livello però lo spazio viene mood-invested grazie alla descrizione dinamica degli oggetti e l'osservazione che ne segue risulta distorta, deviata dalle impressioni del protagonista-osservatore con cui inevitabilmente il lettore si identifica. La rappresentazione dello spazio/immagine viene costruita quindi sulla tensione tra mera osservazione e osservazione mood-invested che forma la base per l'esperienza *uncanny*.

<<During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was -- but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me -- upon the mere house, and the simple landscape features of the domain -- upon the bleak walls -- upon the vacant eye-like windows -- upon a few rank sedges --and upon a few white trunks of decayed trees -- with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium -- the bitter lapse into everyday life -- the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart -- an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it -- I paused to think -- what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered.>>¹⁹¹

¹⁹¹ <<Durante un giorno triste, cupo, senza suono, verso il finire dell'anno un giorno in cui le nubi pendevano opprimentemente basse nei cieli, io avevo attraversato solo, a cavallo, un tratto di regione singolarmente desolato, finché ero venuto a trovarmi, mentre già si addensavano le ombre della sera, in prossimità della malinconica Casa degli Usher. Non so come fu, ma al primo sguardo ch'io diedi all'edificio, un senso intollerabile di abbattimento invase il mio spirito. Dico intollerabile poiché questo mio stato d'animo non era alleviato per nulla da quel sentimento che per essere poetico è semipiacevole, grazie al quale la mente accoglie di solito anche le più tetre immagini naturali dello sconcolato o del terribile. Contemplai la scena che mi si stendeva dinanzi, la casa, l'aspetto della tenuta, i muri squallidi, le finestre simili a occhiaie vuote, i pochi giunchi maleolenti, alcuni bianchi tronchi d'albero ricoperti di muffa contemplai ogni cosa con tale depressione d'animo ch'io non saprei paragonarla ad alcuna sensazione terrestre se non al

L'incipit de *The fall of the house of Usher* offre un esempio paradigmatico della rappresentazione dello spazio circoscritto. Il protagonista Roderick, narratore del racconto, riporta le impressioni che la vista della casa gli evoca, a partire dalla descrizione di oggetti normali che produce in lui delle forti reazioni. I dettagli visivi sono resi in modo frammentario, *puzzled*, difficili da ricondurre ad una visione intera dell'immagine. L'immagine è <<puzzle if it has no solution, or if its solution is not known. >>¹⁹² La loro selezione, "the mere house," "the simple landscape feature," "a few rank sedges," "a few white trunks" evoca l'impressione di *uncanniness* nell'osservatore e quindi nel lettore. Nel saggio *Philosophy of Composition*, Poe giustifica questo approccio: <<that a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of insulated incident: -- it has the force of a frame to a picture"¹⁹³

Il metodo gli permette una intensificazione e drammatizzazione delle relazioni interpersonali e della relazione tra l'uomo e l'organico/inorganico che lo circonda. Lo spazio delineato risulta dall'integrazione dei dettagli osservati, delle reazioni emozionali e dell'analisi dello spazio-immagine, includendo anche i tentativi ripetuti del protagonista di fuggire il *mood* che investe lo spazio cambiando il focus, cercando nel dettaglio e nell'osservazione quella capacità analitica che gli permette di rompere *l'uncanny*.

<< I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression, and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down -- but with a shudder

risveglio del fumatore d'oppio, l'amaro ritorno alla vita quotidiana, il pauroso squarciarsi del velo. Sentivo attorno a me una freddezza, uno scoramento, una nausea, un'invincibile stanchezza di pensiero che nessun pungolo dell'immaginazione avrebbe saputo affinare ed esaltare in alcunche' di sublime. Che cos'era, mi soffermai a riflettere, che cos'era che tanto mi immalinconiva nella contemplazione della Casa degli Usher? Era un mistero del tutto insolubile; ne' riuscivo ad afferrare le incorporee fantasticherie che si affollavano intorno a me mentre così meditavo.>>Ibidem, p. 239.

¹⁹² <<è frammentata se non ha soluzione o se la sua soluzione non è nota>> Elkins, J., *Why Are Our Pictures Puzzles? Some Thoughts on Writing Excessively*, New Literary History, John Hopkins University Press, 1996, Vol. 27, No. 2, p. 281.

¹⁹³ << La circoscrizione di uno spazio chiuso è assolutamente necessario per creare l'effetto di un incidente isolato- ha la forza di una cornice di un quadro>> Edgar Allan Poe, *Essays and reviews: Theory of poetry*, cit.p. 645.

even more thrilling than before -- upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows.>>¹⁹⁴

Il passaggio mostra come l'autore trasformi le analogie logico-razionali tra spazio e uomo in simboli e come la trasformazione abbia luogo proprio nell'immagine/frame circoscritta. Dato che per il lettore il linguaggio è l'unico mezzo attraverso cui vengono presentati i motivi dall'osservatore-narratore, l'espressione verbale (così come la delineazione dello spazio) enfatizza l'alternanza di spazio e persona, proiettando nello spazio e nel *decòr* le caratteristiche qualitative umane. L'unità di spazio viene a costituirsi attraverso l'analogia tra animato e inanimato nell'esempio paradigmatico delle *eye-like windows*, la strana qualità organica che circonda l'edificio¹⁹⁵. L'oggetto come simbolo è una parte definita di una entità espressiva in quanto percepita solo come parte di ciò che la circonda. Il carattere referenziale del simbolo e dello spazio è collegato sia alla situazione interiore dell'osservatore-narratore sia a quella esterna e può cambiare o perdersi nella disposizione spaziale o nella focalizzazione dello sguardo da parte delle figure narrative. Lo spazio-immagine in Poe non dipende da un solo personaggio, poiché esso stesso è personaggio in quanto porta con sé aspetti soggettivi e intersoggettivi. Il problema della rappresentabilità dell'immagine, dell'oggetto e dello spazio/picture trova il suo apice nel racconto nella scena dell'ekfrasis del quadro che lo stesso Roderick Usher dipinge nel sotterraneo. Il narratore-osservatore, qui fruitore delle immagini, trova nelle opere dell'amico lo specchio dell'enigma che avvolge la casa, il quadro infatti non può essere descritto nei dettagli, e quindi rappresentato verbalmente, i quadri possono essere raccontati solo attraverso quei termini che in precedenza erano stati rivolti agli stessi abitanti della casa.

¹⁹⁴ << Poteva darsi, riflettei, che una piccola diversità nella disposizione dei particolari della scena, o in quelli del quadro sarebbe bastata a modificare, o forse anche ad annullare la sua capacità a impressionarmi penosamente; e agendo sotto l'influsso di questo pensiero frenai il mio cavallo sull'orlo scosceso di un oscuro e livido lago artificiale che si stendeva con la sua levigata e lucida superficie in prossimità dell'abitazione, e affissai lo sguardo, con un brivido però che mi scosse ancor più di prima, sulle immagini rimodellate e deformate dei grigi giunchi, degli spettrali tronchi d'albero, delle finestre aperte come vuote occhiaie.>> *Ibidem*. p. 240

¹⁹⁵ Marchetti, L., *Edgar Allan Poe: la scrittura eterogenea*, Longo Editore, Ravenna, 1988, p. 59.

<<From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vagueness at which I shuddered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why; -- from these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words. By the utter simplicity, by the nakedness of his designs, he arrested and overawed attention. If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher. For me at least--in the circumstances then surrounding me--there arose out of the pure abstractions which the hypochondriac contrived to throw upon his canvas, an intensity of intolerable awe, no shadow of which felt I ever yet in the contemplation of the certainly glowing yet too concrete reveries of Fuseli."¹⁹⁶

Il passaggio rappresenta il modello, e la sua messa in crisi narrativa, dell'ekphrasis nozionale¹⁹⁷, definizione coniata da Hollander per distinguere quei tipi di descrizioni che si riferiscono ad oggetti d'arte inesistenti o immaginarie – come ad esempio la descrizione dello scudo di Achille, quella dello scudo di Eracle, la descrizione delle sculture nel *Purgatorio* di Dante, o quella degli affreschi ne *The Rape of Lucrece* di Shakespeare – e per distinguerle dalle descrizioni che hanno come referente un oggetto pittorico o scultoreo realmente esistente e che Hollander definisce col termine di *actual*.

La descrizione nozionale del racconto è allo stesso tempo <<the moment of resistance or counterdesire that occurs when we sense that the difference between the verbal and the visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually.>>¹⁹⁸ è il momento che si cela dietro la *ekphrasis hope*¹⁹⁹ -la possibilità del verbale di rappresentare il visuale, il cui il dicibile riesce a

¹⁹⁶ <<Riguardo ai dipinti, su cui la sua complessa fantasia si lambiccava, e che svanivano a ogni tocco in una indefinitezza di cui io rabbrivivo tanto piu' profondamente quanto meno capivo il motivo del mio rabbrivire, riguardo a questi dipinti (per nitide che siano ora dinanzi a me le loro rappresentazioni) tenterei invano di descrivere piu' di quel poco che puo' essere racchiuso entro il cerchio delle semplici parole scritte. La scarna semplicita', la nudita' dei suoi disegni fermavano e colpivano l'attenzione. Se mai essere mortale riuscì a dipingere un'idea, questo mortale e' stato Roderico Usher. Per me almeno, nelle circostanze che allora mi attorniavano, si levava dalle pure astrazioni che il misantropo riusciva a fissare sulla propria tela, una tale intensita' di terrore arcano e intollerabile, quale mai avevo sofferto, sia pur lontanamente, nemmeno nella contemplazione delle indubbiamente scintillanti e tuttavia troppo concrete bizzarrie fantastiche di Fuseli.>> Edgar Allan Poe, *Essays and reviews: Theory of poetry*, cit., p. 243.

¹⁹⁷ Hollander, J., *The Poetics of Ekphrasis*, in *Word & Image*, vol. 4, n. 1 (January-March 1988), p. 209.

¹⁹⁸ W. J. T. Mitchell, *PictureTheory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 150.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 149.

manifestare il visibile- è quella che Mitchell definisce col termine di *ekphrastic fear*, e che lo studioso identifica con un momento di resistenza e di controdesiderio che si manifesta quando si ha la sensazione che la differenza tra la rappresentazione verbale e quella visuale stia per crollare e il desiderio figurativo dell'*ekphrasis* si realizzi veramente. Precisa Mitchell: <<It is the moment in aesthetics when the difference between verbal and visual mediations become a moral, aesthetic imperative, rather than (as in the first "indifferent" phase of ekphrasis) a natural fact that can be relied.>>²⁰⁰ In questo momento, tutte le speranze ekfrastiche, come ad esempio quella di raggiungere attraverso il linguaggio una certa iconicità, diventano pericolose e sinistre, e tutte le sue aspirazioni utopiche, volte a dinamizzare l'oggetto o l'immagine di riferimento, cominciano ad apparire idolatre e feticiste. L'idea di un'icona verbale, di un *imagetext*, è così sostituita nell'ambito dalla nozione di immagine come mezzo illusorio. La soluzione adottata da Poe per superare l'impossibilità della rappresentazione è data dal riferimento extranarrativo a Fuseli, per far sì che il lettore possa immaginarsi le opere di Usher sulla linea iconica delle opere del pittore svizzero. Il riferimento extratestuale viene in aiuto alle immagini verbo-iconiche ed è il limite che il lettore deve superare per cogliere gli oggetti -che difatti rimangono irraggiungibili- dei quadri. La galleria delle opere viene descritta nell'*effect* che produce nell'osservatore. Gli elementi fortemente idealizzati, che in un primo momento potrebbero essere interpretati come reazione psichica all'esperienza dell'*intolerable awe*, assumono un ruolo ben determinato: infatti attraverso lo stimolo a riflettere e immaginare preparano il lettore a riconoscere i valori simbolici delle espressioni verbo-iconiche, aiutano ad entrare nello spazio composto dagli elementi oggettuali ma dinamici, ovvero lo spazio mood-invested. Il narratore-osservatore può essere consapevole o meno della relazione analogica tra i fenomeni oggettivi o tra gli oggetti e l'uomo. Nel lettore, invece, le relazioni vengono colte intuitivamente lungo gli sviluppi narrativi decisi *a priori* dall'autore. Poe inizia la riduzione delle relazioni intelleggibili razionalmente sempre nella scena della descrizione del quadro le cui caratteristiche dominanti erano le inconsuete strutture spaziali e

²⁰⁰ <<É il momento nell'estetica in cui la differenza tra verbale e visuale (come nella prima fase dell'*ekphrasis* "indifferente") diventa un imperativo morale ed estetico più che un fatto naturale che può essere evocato.>> Ibidem, p. 151.

fenomeni di luce "a ghastly and inappropriate splendor". La sensazione di *uncanny* trova il suo apice nel metatesto de "Il palazzo incantato" citato dal personaggio di Usher. Il testo fortemente iconico sviluppa le teorie poeschiane sommerse nella prima parte del racconto e nei passaggi sopracitati. Il palazzo incantato è la ballata che prepara tanto il lettore, quanto il protagonista, alla scena dell'*effect*. Ovvero l'immagine/corpo di Lady Madeline Usher. La pluralità delle relazioni tra uomo e spazio si ritrova, aumentata nell'intensità, nella scena in cui lo spazio gioca un ruolo prioritario, *as fellow actor*²⁰¹. Lady Madeline creduta morta e sepolta nella cripta sotterranea riappare melodrammaticamente in una notte scossa da orrori interni alla casa e quindi visibili dai personaggi e da orrori esterni percepibili solo attraverso l'udito. In questa scena Roderick, Madeline e la casa formano un'unità di azione che si esprime chiaramente nel suo collasso, le morti dei due Usher e la distruzione della casa. Lo spazio e gli oggetti vengono descritti attraverso il contrasto tra interno/esterno, sotto/sopra e la reciproca intensificazione di sensazioni visive e uditive. L'atmosfera che avvolge la casa viene condensata con il ritorno di fenomeni ottici come le nuvole e il "pestilent vapour". Riguardo le relazioni interno/esterno, i fenomeni ottici esterni corrispondono allo spazio interno con i suoi mobili *gloomy* e il <<dark and tattered draperies, which tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and from upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed>>²⁰². Lo stesso narratore-osservatore tradisce la sua totale partecipazione allo spazio attraverso movimenti improvvisi. L'effetto aumenta grazie alla connessione della cripta sotterranea da cui provengono i suoni con il piano superiore in cui si trovano Roderick e il narratore. I due spazi vengono ad unirsi nel convergere delle sensazioni uditive con quelle visuali. I suoni reali che provengono dalla cripta si collegano a i rumori immaginari della lettura ad alta voce del libro del narratore. Immaginario e reale del racconto vengono a sovrapporsi con l'apparizione dell'immagine che più incarna l'*effect*, Lady Madeleine riappare entrando dalla porta che la tempesta aveva divelto, mentre il narratore-osservatore non riesce a comprendere il vero significato di tale evento. Il corpo di Madeline è l'immagine da

²⁰¹ Hoffman, G., *Space and Symbol in the Tales of Edgar Allan Poe*, cit., p.10.

²⁰² <<ai panneli cupi e gualciti i quali ondeggiavano bizzarramente contro le pareti, torturati dal fiato impetuoso di un temporale prossimo, frusciano inquieti intorno alle decorazioni del letto.>> Poe, E. A., *Essays and reviews: Theory of poetry*, cit., p. 243.

decifrare, è il sentimento di malinconia, avvolta da un bianco sudario macchiato di sangue, segna la fine della casa degli Usher. Il narratore-osservatore guarda la casa collassare sotto l'immagine di una luna rosso sangue. Questo evento spaziale racchiude l'idea poeschiana che materia e spirito debbano tornare nella totalità dell'essere da cui sono emersi. La dialettica di attrazione e repulsione dei principi materiali e spirituali che Poe vede come il principio che determina l'universo e la vita umana con il suo ciclo di divenire e morte, che viene così rappresentato come processo narrativo: la descrizione dell'acutezza dei sensi e delle capacità intellettuali di Roderick, del suo deterioramento, la morte e la riapparizione della sorella come la trasformazione dell'inorganico in organico e la disintegrazione finale. La descrizione dei connotati simbolici dell'immagine spazio al lettore può essere spiegata dal fatto che Poe aveva sin dall'inizio diretto le qualità referenziali dello spazio e degli elementi ideali verso l'evento finale. Queste preparano il lettore alla comprensione dell'immagine finale che, facendo riferimento all'inizio del racconto, realizza il processo narrativo e lo comprime tematicamente, rendendo il lettore capace, a differenza del narratore-osservatore, di comprendere e far sua l'immagine-spazio.

Il racconto de *The fall of the house of the Usher* presenta tratti comuni all'intera opera letteraria di Poe nel meccanismo della delineazione dello spazio. La circoscrizione dello spazio dà un carattere ermetico che risulta sospeso rispetto alla realtà pragmatica. La rinuncia ai tratti mimetici e la presentazione di fenomeni visuali in opposizione tra loro informa la descrizione dello spazio attraverso l'attribuzione di caratteristiche qualitative umane ad elementi oggettuali, producendo quella sensazione di *uncanny* che avvolge tutti i racconti di Poe e che stimolano nel lettore una necessaria forma di riflessione e creazione di piani ipotetici. Lo spazio chiuso, ermetico, permette varie possibilità espressive che possono essere artisticamente manipolate e trovano in Poe il terreno della short story. La short story infatti necessita di usare il suo *setting* economicamente e, in contrasto con una più ampia rappresentazione dello spazio dei romanzi e delle novelle, riflette in modo più diretto la reazione dell'uomo ad una situazione data. La combinazione nei racconti poeschi di emozionale, visuale e ideativo nello spazio-immagine non è solo lo specchio dell'"unity

of effect" esposta nei testi teorici. L'autore ricerca le prove di una modalità di rappresentazione che possa rientrare nella forma della narrativa breve. Proprio a partire dalle qualità oggettive dello spazio, la forma breve si mostra nella riduzione dei dettagli in favore di una impressione stilizzata che si accorda ai pochi elementi basilari che in questo modo determinano le qualità espressive dei dettagli. Il numero limitato dei dettagli aumenta infatti la capacità, sia nei protagonisti che nel lettore, di cogliere la via che conduce all'*effect* dell'immagine-spazio. Le componenti direzionali oppostive come il sotto e il sopra, l'interno e l'esterno e gli elementi formali come la circolarità e l'angolare, la linearità e la distorsione -rese dalla presentazione del *Visuelle*- acquistano il loro speciale significato all'interno del contesto narrativo. Queste relazioni statiche vengono descritte attraverso il modello dell'ekfrasis nozionale e rese dinamiche nella scena spaziale in cui gli eventi vengono determinati dallo spazio che assume un ruolo attivo, partecipante, e che drammatizza la relazione tra spazio e uomo lungo le linee narrative.

In "The Murders in the Rue Morgue" l'uccisione delle due donne viene descritta dalla prospettiva delle realtà spaziali. Le difficoltà dell'osservatore-narratore nel cogliere gli eventi dà vita a un circolo descrizioni emozionali, osservative e ideali che crea quell'impressione di un processo indissolubile di eventi *uncanny*, che Poe rappresenta coglibili e raggiungibili solo *per* i dettagli, pochi, ermetici, dinamici, ma non tangibili. La variabilità e la manipolazione artistica dello spazio circoscritto si applica al suo significato contestuale, nella variabilità delle modalità di relazionarsi al significato dei fenomeni. Nelle detective stories con protagonista Monsieur Dupin Poe limita il significato simbolico concentrandosi esclusivamente sull'apparenza dello spazio, sulle capacità d'osservazione del protagonista che porteranno allo svelamento dell'enigma attraverso un processo logico-razionale che si basa sui dettagli spaziali. La funzione attiva dello spazio viene ottenuta dunque attraverso i riferimenti all'atmosfera narrativa -su tutte quella di *uncanny*- ovvero l'integrazione del simbolo chiuso nel contesto narrativo e nel corso temporale della narrazione che non permette all'allegoria e al significato astratto di predominare. Il simbolo è presente, visibile e attivo solo all'interno dell'unità di uno spazio chiuso. Per il narratore-osservatore dei racconti di Poe i dettagli contemplati emergono gradualmente

dallo spazio-immagine che si mostra nella descrizione del *decòr*.

La funzione attiva dello spazio-immagine diventa ancora più evidente nelle molteplici possibilità dei fenomeni di relazionarsi al significato nella qualità descrittiva dell'immagine che determina il contenuto.

La casa degli Usher è il simbolo degli avvenimenti che si svolgono all'interno della casa stessa, metafora corporea che rappresenta sia la famiglia che la dimora²⁰³, ma è anche simbolo analogico poiché i fatti che si svolgono nella casa comprendono la struttura stessa della casa. Come simbolo degli avvenimenti chiarifica le relazioni di causa tra la casa e i suoi abitanti, come simbolo analogico interpreta la decadenza dei suoi abitanti e tende ad uno sviluppo parallelo della materia e dello spirito, dello spazio e dell'uomo secondo l'idea cosmologica dell'autore.

Le diverse ambiguità dettate dall'*uncanny* del simbolo dello spazio-immagine risultano visibile non solo nel contrasto e nella combinazione dei differenti tipi di simboli, ma anche nell'ambivalenza espressiva delle forme oppostive dei simboli.

Poe sviluppa le medesime forme nei vari racconti poiché rimane pressoché invariata l'ambientazione chiusa. Lo spazio-immagine deve essere percepito dai protagonisti, che come si è visto utilizzano la sensibilità d'artista e la tendenza all'osservazione. Le forme dello spazio circolare o chiuso riflettono lo stato l'artificiale, il grotto, e l'allucinatorio dell'ambientazione carceraria.

Nella realtà del dettaglio rappresentato e nella irrealtà della impressione totale, nella combinazione di aperto e chiuso oltre nel ricco uso dei pattern spaziali che sono racchiusi nella delineazione dello spazio-immagine e nella sua manipolabilità artistica appaiono i tratti di una modalità di rappresentazione che mira a integrare diverse sfere di realtà.

La combinazione del soggettivo con l'oggettivo non viene raggiunta da Poe attraverso mezzi di montaggio interiore o parti di realtà, ma piuttosto attraverso la rappresentazione di uno spazio-immagine che fonde realtà oggettiva con l'esperienza soggettiva in un mondo dominato dall'osservazione, e per questo immaginario, ma coerente che prova a

²⁰³ Marchetti, L., *Edgar Allan Poe: la scrittura eterogenea*, cit., p. 62.

essere più di una somma tra le parti²⁰⁴.

Lo spazio-immagine rappresentato da Poe si pone quindi come un'immagine ideale adeguata a descrivere ciò che è la realtà e ciò che proviene dal soggetto che la descrive, ragion per cui la scrittura appartiene a tale descrizione iconica secondo il modello dell'ekphrasis nozionale e alla possibilità di riferire *una maestosa intuizione*²⁰⁵.

²⁰⁴ Quinn, P., *Four Views of Edgar Poe*, in *Jahrbuch Fur Amerikastudien*, 1960 ed., Vol. 5, p. 146.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 140.

Dupin e il flaneur

La categoria della visione illustrativa è basilare per il flaneur.

Egli compone i suoi sogni come commenti alle immagini.

Walter Benjamin, I "passages di Parigi".

La funzione dell'investigatore è ricostruire una vicenda lacunosa, svoltasi nel passato, mediante il progressivo accumulo di indizi, prima che questi svaniscano, prima che il tempo ne dissipi la memoria. Poe costruisce tale figura canonizzando un modello letterario i cui esiti rappresentano un genere che investe diametralmente molte delle forme espressive moderne.

La genesi del percorso che porta al poliziesco, all'hard boiled così come al noir filmico è estremamente sinuosa e si articola nella dialettica di due figure letterarie poeschiane, il flaneur e Monsieur Dupin.

Il flaneur è un oggetto oscuro²⁰⁶, le cui caratteristiche principali vanno ritrovate nella scienza fisiognomica, nella capacità di cogliere attraverso i movimenti espressivi fissi e mobili del volto le qualità interne di un individuo e nell'osservazione apparentemente distaccata, senza scopo e desultoria. Il metodo del flaneur si basa sull'intuizione, nel pamphlet del 1808 *Le Flaneur au Salonou M.Bon-Homme: examen joyeux des tableaux, mêlé de vaudevilles* il flaneur è descritto come un outsider all'interno della metropoli, Parigi, che vaga per le strade in modo casuale e assolutamente solo, distante dagli obblighi sociali, disimpegnato, disinteressato, distaccato. Assume tale prospettiva per il suo scopo, quello di interpretare la città, e per far ciò deve essere immerso nella folla rimanendone distaccato.

Per Walter Benjamin il flaneur si trasforma in una sorta di detective nel tempo del trionfo

²⁰⁶ Werner, J., *The America Flaneur, The cosmic physiognomic of Edgar Allan Poe*, Routdger, New York, 2004, p. 13.

delle forze sociali: <<Nella figura del flaneur si preannuncia quella dell'investigatore. Al flaneur doveva stare a cuore una legittimazione sociale del suo habitus. Gli faceva molto comodo vedere che la sua indolenza era considerata come un'apparenza, dietro la quale, in realtà, si nasconde l'intensa attenzione di un osservatore che non stacca gli occhi dagli ignari malfattori.>>²⁰⁷. Tale figura in declino, impossibilitata a dare ordine alle masse metropolitane, diventa un detective, il cui compito è quello di conquistare l'incognito delle persone che incontra nel suo vagare per la città, ribaltando il flaneur di Baudelaire, un principe che si serviva ovunque del suo incognito. <<Il romanzo poliziesco è nato quando la più importante delle conquiste dell'incognito di una persona era avvenuta. Da allora in poi non si è più vista la fine dei tentativi di catturare l'uomo nei suoi discorsi e nelle sue azioni"²⁰⁸.

Il tentativo di conquistare l'incognito riflette la continua tensione tra pubblico e privato del contratto sociale. Per Benjamin, la frammentazione della psiche del lavoratore si riflette nella divisione spaziale tra posti pubblici di lavoro e lo spazio interiore, privato che diventa il simulacro dell'arte della collezione. Per l'individuo, lo spazio vitale diventa per la prima volta antitetico al luogo lavorativo, il lavoratore è costituito dal suo interiore, l'ufficio è il suo complemento. <<Per il privato cittadino lo spazio vitale entra per la prima volta in contrasto con il luogo di lavoro. Il primo si costituisce come *interieur*, egli esige di essere cullato nelle proprie illusioni ... di qui hanno origine le fantasmagorie dell'*interieur*. Per il privato cittadino esso rappresenta l'universo. In esso egli raccoglie il lontano, il passato. Il salotto è un palco nel teatro universale.>>²⁰⁹

Paradossalmente, la biforcazione tra pubblico e privato, tra spazio interno ed esterno affermata da Benjamin tende a invertire se stessa. Nella sistemazione dello spazio interiore con la sua collezione, il collezionista borghese stabilisce un sentiero da cui non può essere rintracciato da nessuno eccetto che dall'ultimo sopravvissuto nella sfera pubblica: il flaneur-detective, interprete di una fisiognomica dell'interiore.

²⁰⁷ Benjamin, W., *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2007, p. 493.

²⁰⁸ Benjamin, W., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 2007, p. 35. Benjamin, W., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 2007, p. 35.

²⁰⁹ Benjamin, W., *I "passages di Parigi"*, cit., p. 1004.

<<L'*interieur* non è solo l'universo, ma anche la custodia del privato cittadino. Abitare significa sempre lasciare tracce ed esse acquistano nell'*interieur* un rilievo particolare. Si inventano fodere, copertine, astucci e custodie in quantità dove si imprime le tracce degli d'uso quotidiano. Nasce la storia poliziesca che si occupa di queste tracce. La "Philosophy of Furniture" come i suoi racconti polizieschi fanno di Poe il primo fisionomista dell'*interieur*. I criminali dei primi romanzi polizieschi non sono né gentleman né apaches, sono privati cittadini>>²¹⁰

In *Strada a senso unico* Poe viene menzionato ancora da Benjamin per l'appropriatezza e l'ineluttabilità del delitto, dell'assassinio, posto all'interno della casa:

<<Dello stile dei mobili della seconda metà dell'ottocento l'unica vera soddisfacente descrizione e analisi ad un tempo la dà un certo tipo di romanzi gialli nel cui centro dinamico sta il terrore suscitato dalla casa. La disposizione dei mobili è insieme la mappa delle trappole mortali e la fuga delle stanze prescrive alla vittima l'itinerario della propria fuga. Che proprio questo tipo di romanzo giallo cominci con Poe – e dunque in un'epoca in cui dimore del genere praticamente non esistevano ancora – non prova nulla in contrario- Perché i grandi poeti esercitano senza eccezione la loro arte combinatoria in un mondo che verrà dopo di loro.>>²¹¹

Il riferimento al Poe de "The Murders in the Rue Morgue," "The Purloined Letter," e "The Mystery of Marie Roget" è palese. Poe applica i principi della *flanerie*, sviluppando un metodo che sovverte la possibilità del controllo e capitalizzando l'inversione dello spazio privato con quello pubblico, dello spazio interiore con quello esterno. Benjamin considera *L'uomo della folla* il primo contributo alla fisiognomica della folla, e l'ho accosta a *Das Vetterseckfenster* di Hoffman, uno dei primissimi tentativi di rappresentare il quadro stradale di una grande città. Quest'associazione gli permette di chiarire la differenza fra

²¹⁰ Ibidem, p. 1006.

²¹¹ Benjamin, W., *Strada a senso unico*, cit., p. 7

l'uomo che, attratto dalla folla, se ne lascia intrappolare, e l'uomo che, invece, manifesta la propria curiosità nei confronti di essa, mantenendo l'atteggiamento da osservatore, affascinato e distaccato allo stesso tempo.²¹²

Il narratore, anche qui narratore-osservatore, siede convalescente in una caffè di Londra osservando la gente che cammina per strada affollata dalla finestra. Inizia così a considerare <<with minute interest the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage, and expression of countenance"²¹³. Usa la fisiognomica per distinguere le differenti classi della gente nella strada. La *trive of clercks* facilmente riconoscibile a causa dei loro <<tight coats, bright boots, well-oiled hair, and supercilious lips, their dapperness of carriage".²¹⁴ La "upper clercks" per il modo <<in that they uniformly have "slightly bald heads, from which the right ears, long used to pen-holding, [have] an odd habit of standing off on end."²¹⁵

Procedendo con la detection e classificazione della folla, il narratore-osservatore nota un volto che impedisce l'attuazione del suo metodo a causa di una <<absolute idiosyncrasy of its expression... paradoxical ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of bloodthirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense of supreme despair>>²¹⁶. Non gli resta che seguire il misterioso straniero che in modo compulsivo si immerge nella folla. Abbandonerà l'inseguimento solo nel momento in cui arriva alla conclusione che l'uomo che osserva è <<the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the 'Hortulus Animae,' and perhaps it is but one of the great mercies of

²¹² Benjamin, W., *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in *Opere Complete-Vol.VII, Scritti 1938-40*, Torino, Einaudi, 2006, p. 151.

²¹³ <<Cominciai col considerare i passanti sotto il loro aspetto di massa e avendo la mente solo ai loro rapporti collettivi. Ma venni dipoi, e gradualmente, ai particolari e m'applicai in un minuto esame allo scopo di vagliare la diversità dei tipi dai loro vestiti, dall'aspetto, dall'andatura, dai volti e dall'espressione, infine, delle loro fisionomie>> Edgar Allan Poe, *Essays and reviews: Theory of poetry*, Literary classic of the United States, New York, 1984, p. 580.

²¹⁴ <<dagli abiti attillati, dai capelli grassi di pomata, dagli stivali ben lustrati e dal labbro insolente.>> Edgar Allan Poe, *Essays and reviews: Theory of poetry*, cit., p. 581.

²¹⁵ <<Eran quasi tutti calvi, e le loro orecchie destre, avvezze da tempo, ormai, a reggere la penna, sporgevano in fuori con la punta ripiegata in modo curioso e ridicolo>> Ibidem

²¹⁶ <<l'assoluta singolarità della sua espressione... le più stravaganti immagini di genio e d'avarizia, di cupidigia e di avidità, di malizia, di circospezione, di ferocia, d'orgoglio, di gioia, di panico e infine di intensa e suprema disperazione.>>

God that *er lasst sich nicht lesen.*>>²¹⁷ Poe categorizza in questo racconto le caratteristiche principali che confluiranno nella figura di Dupin. L'osservazione distaccata di un'immagine spazio, che si declina nell'analisi del dettaglio e la funzione della fisiognomica che rivolta all'inizio sulla sola espressione dei volti si volge in seguito all'analisi spaziale per convergere nella *fisiognomica dell'interiore*.

Dupin ha in comune molte delle funzioni e degli obiettivi del suo predecessore, a dispetto delle differenze, il detective non è una contraddizione del flaneur, ma piuttosto ne rappresenta un adattamento dialettico.²¹⁸

Il flaneur considera il dettaglio delle espressioni facciali, il linguaggio del corpo e Dupin ne condivide l'origine aristocratica: : <<This young gentleman was of an excellent--indeed of an illustrious family, but, by a variety of untoward events, had been reduced to such poverty that the energy of his character succumbed beneath it, and he ceased to bestir himself in the world, or to care for the retrieval of his fortunes"²¹⁹ L'associazione con l'aristocrazia, anche se decaduta, consente di avere tempo e risorse per osservare la città e i suoi abitanti. La sua indolenza rispetto a un lavoro socialmente produttivo è anche palese, Dupin mostra il tradizionale isolamento e distacco dalla società del flaneur anche se a differenza del flaneur consente ad una altra figura, il narratore, di accompagnarlo.

<<I was permitted to be at the expense of renting, and furnishing in a style which suited the rather fantastic gloom of our common temper, a time-eaten and grotesque mansion, long deserted through superstitions into which we did not inquire, and tottering to its fall in a retired and desolate portion of the Faubourg St. Germain.... Our seclusion was perfect. We admitted no visitors.... We existed within ourselves alone.>>²²⁰

²¹⁷ <<è il genio caratteristico del delitto più efferato. Egli non vuole rimanere solo. È l'uomo della folla. Sarebbe invano che lo continuassi a seguirlo, giacché non riuscirei a sapere di lui e delle sue azioni nulla più di quanto egli già non mi abbia fatto sapere. Il più malvagio cuore che esista al mondo è un libro ancor più volgare dell'*Hortulus animae* e dobbiamo gratitudine alla pietà di Dio che *es läßt sich nicht lesen.*>> Ibidem. p. 584.

²¹⁸ Werner, J., *The America Flaneur, The cosmic physiognomic of Edgar Allan Poe*, Routledge, New York, 2004, p. 32.

²¹⁹ <<Questo giovane gentiluomo apparteneva a un'ottima, anzi a un'illustre famiglia, ma da tutta una serie di malaugurate vicende era stato ridotto a tal grado di indigenza, che l'energia del suo carattere aveva finito col soccombere, ed egli aveva rinunciato ad ogni ambizione sociale e aveva cessato di preoccuparsi di riassetare le sue finanze.>> Poe, E. A., *Essays and reviews: Theory of poetry*, cit., p. 590.

²²⁰ <<Potei addossarmi le spese dell'affitto e dell'arredamento, in uno stile che si confacesse alla tetraggine un po' fantastica del mio e del suo carattere, di una casa grottesca, rosa dal tempo, da lungo disabitata a causa di certe

Dupin e il narratore assumono il tradizionale comportamento del flaneur, appunto il *flanier*, il vagare per le strade dopo l'avvento dell'oscurità vera quando «sallied forth into the streets, arm in arm, continuing the topics of the day, or roaming far and wide until a late hour, seeking, amid the wild lights and shadows of the populous city, that infinity of mental excitement which quiet observation can afford»²²¹. L'osservazione, la *quiet observation*, che tanto per Dupin quanto per il narratore è una *specie di necessità*, favorita dalla capacità flaneuristica di vedere *finestre aperte nel cuore delle persone*. Lo spazio interiore, il cuore, si mostra oggettivizzato, il linguaggio poesco trasforma ancora una volta l'interiore in immagine, osservabile come da una finestra. Anche qui il legame con la finestra del narratore-osservatore de *L'uomo della folla* e ancora una volta con *Das Vetterseckfenster* è immediato. La *flanerie* di Dupin drammatizza anche l'importanza dell'intuizione e anche se dichiara che la sua tecnica d'osservazione può sembrare più intuitiva che scientifica, essa è più metodica del metodo poliziesco. L'analista esibisce «in his solutions of each a degree of acumen which appears to the ordinary apprehension praeternatural. His results, brought about by the very soul and essence of method, have, in truth, the whole air of intuition»²²². In *Eureka* Poe sviluppa la dialettica della rigorosa osservazione analitica e della teorizzazione casuale asserendo che l'intuizione di teorici come Keplero nasca da «the conviction arising from those inductions or deductions of which the processes are so shadowy as to escape our consciousness, elude our reason, or defy our capacity of expression»²²³. Tali convinzioni non vengono discusse però nei racconti con protagonista Dupin: «I will not pursue these guesses--for I have no right to call them more--since the shades of reflection upon which they are based are scarcely of

superstizioni che trascurammo di indagare, che sorgeva, semidiroccata ormai, in una zona solitaria e squallida del Faubourg Saint-Germain...Il nostro isolamento era assoluto... >>Ibidem.

²²¹ «Allora uscivamo a passeggiare per le strade, sottobraccio, continuando i discorsi del giorno, o vagando senza meta fino a ora tarda, in cerca, tra le luci e le ombre strane della città popolosa, di quell'inesauribile eccitazione della mente che la tacita osservazione può consentire.» Ibidem. p. 591.

²²² «Facendo mostra nel risolverli di un *acumen* che a un'intelligenza comune appare soprannaturale. I risultati cui perviene, dedotti dall'anima stessa, dall'essenza del metodo, hanno, in verità, tutta l'aria dell'intuizione.» Ibidem. 589.

²²³ «la convinzione che sorge da deduzioni o induzioni i cui processi sono tanto ombrosi da sfuggire la nostra coscienza, eludere la nostra ragione, resistere alla nostra capacità di espressione» Ibidem, p. 222.

sufficient depth to be appreciable by my own intellect, and since I could not pretend to make them intelligible to the understanding of another. We will call them guesses then, and speak of them as such"²²⁴.

Le capacità di Dupin rivelano un altro aspetto della liminalità del flaneur, ovvero la capacità di rimanere nella scena, ma allo stesso tempo essere esterno ad essa, osservarla dall'interno mantenendo la posizione distaccata. Questa abilità si manifesta nel modo in cui Dupin legge i pensieri nascosti degli altri protagonisti. Per far ciò deve essere presente e pronto allo stimolo dei sensi. Deve essere più che dentro la scena, deve identificarsi con l'altro per osservare il suo cuore come da una finestra. L'esempio più vicino a tale metodo è il gioco del pari e dispari come lo stesso Dupin spiega in *The Purloined Letter*:

<<This game is simple, and is played with marbles. One player holds in his hand a number of these toys, and demands of another whether that number is even or odd.... The boy to whom I allude won all the marbles of the school. Of course he had some principle of guessing; and this lay in mere observation and admeasurements of the astuteness of his opponents.... [U]pon inquiring of the boy by what means he effected the thorough identification in which his success consisted, I received answer as follows: `When i wish to find out how wise, or how stupid, or how good, or how wicked is any one, or what are his thoughts at the moment, I fashion the expression of my face, as accurately as possible, in accordance with the expression of his, and then wait to see what thoughts or sentiments arise in my mind or heart as if to match or correspond with the expression>>²²⁵.

La lettura dei pensieri profondi dell'altro si raggiunge entrando e uscendo dal suo spazio

²²⁴<<Non insisterò su queste congetture - perché non ho il diritto di chiamarle altrimenti - dal momento che le ombre di riflessione su cui si basano sono così poco consistenti che il mio intelletto riesce a stento a penetrarle, e non posso dunque pretendere di renderle chiaramente comprensibili ad altri. Chiamiamole dunque congetture, e trattiamole come tali.>> Ibidem, p. 593.

²²⁵<<Il giuoco è estremamente semplice: uno dei giocatori tiene in mano un certo numero di palline e domanda all'altro: "Pari o dispari?"...Il bimbo di cui ho detto, vinceva invariabilmente tutte le palline della scuola. Naturalmente egli possedeva una sorta di capacità divinatoria, la quale consisteva nella semplice osservazione e nell'apprezzamento della finezza di penetrazione dei suoi avversari... E come io domandai a quel bimbo con qual mezzo egli effettuasse quella perfetta identificazione che faceva tutto il suo successo, ne ebbi la risposta seguente: >>Quando lo voglio sapere fino a che punto uno sia accorto o sciocco, fino a che punto sia buono o cattivo, o quali siano, in quel punto, i suoi pensieri, cerco d'atteggiare il viso così come lo vedo atteggiarsi in lui, e aspetto di saper quali pensieri e quali sentimenti nascono, in me, compatibili, appunto, con quella fittizia fisionomia che ho assunta>>. Ibidem. p. 630.

interiore, la distanza, la cornice della finestra, non deve mai essere infranta. Dupin sviluppa il metodo dell'osservazione distaccata del flaneur per cui bisogna tenere conto di <<all the sources whence legitimate advantage may be derived, that are not only manifold but multiform, and lie frequently among the recesses of thought altogether inaccessible to the ordinary understanding"²²⁶, osservando e deducendo da elementi esterni. Deve rimanere sulla soglia, essere né dentro né fuori la scena. La considerazione dei dettagli fisiognomici rende possibile la scoperta del passato, delle tracce del passato nel comportamento dell'individuo. La comprensione del dettaglio consente di proiettarsi all'interno del vissuto dell'individuo, attraverso un processo di sequenze di immagini. Focalizzarsi troppo sullo spazio interno dell'individuo oscurerebbe gli elementi esterni che solo mantenendo la distanza possono essere colti. Il modo più efficiente per percepire lo spazio interno di un individuo non è lineare e diretto, ma un'oscillante zig-zag, un movimento continuo di entrata e uscita che tende a problematizzare la tradizionale opposizione tra spazio interno e spazio esterno. Il detective considera la relazione flessibile tra questi due spazi per risolvere un crimine. Il topos dell'enigma della stanza chiusa, inaugurato proprio da Poe ne *The Murders of Rue Morgue* rappresenta il simbolo di tale opposizione, così come ne *The Purloined Letter* il detective-flaneur deve ritrovare un oggetto smarrito, la lettera che il ministro ha nascosto, nello spazio esterno osservando uno spazio interiore.

<<A locked-room mystery asks how a solid body got out of (or into) an internally sealed space without violating the space's appearance of closure, while a hidden-object mystery asks how a solid object remains present within a finite physical space without, as it were, making an appearance. In one case we are certain that what we seek is not inside a given space, in the other that what we seek cannot possibly be outside it.>>²²⁷

²²⁶ <<Tutti i mezzi da cui possa trarsi legittimo vantaggio. Tali mezzi non sono soltanto molteplici ma multiformi, e si celano spesso in recessi del pensiero assolutamente inaccessibili all'intelligenza normale>>. Ibidem. p. 590.

²²⁷ <<Il mistero della stanza chiusa indaga come un oggetto solido possa entrare e uscire in uno spazio chiuso dall'interno senza violare l'apparente chiusura dello spazio, mentre il mistero dell'oggetto nascosto indaga come un oggetto solido possa rimanere presente in uno spazio chiuso senza apparire. Nel primo caso noi siamo certi che ciò che cerchiamo non sia all'interno dello spazio dato, nel secondo caso che l'oggetto non possa essere all'esterno di esso.>> Irvin, J., *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore and London: Johns

L'abilità del flaneur di astrarsi dalla complessità ingannevole di ciò che lo circonda viene applicata anche nel contesto dello spazio circoscritto. L'attenzione viene rivolta agli spazi interni e ai loro dettagli peculiari, all'articolazione del metodo di Dupin in contrasto con i metodi inefficienti del prefetto e della polizia. L'analisi iniziale che la polizia effettua sulla stanza chiusa del delitto della Rue Morgue manca della simultanea caratteristica del flaneur, il distacco e l'impegno:

<<The Parisian police, so much extolled for acumen, are cunning, but no more. There is no method in their proceedings, beyond the method of the moment.... The results attained by them are brought about by simple diligence and activity. When these qualities are unavailing, their schemes fail... [T]here is such a thing as being too profound. Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial.>>²²⁸

L'errore della polizia infatti è stato quello di osservare la scena troppo da vicino perdendosi nella complessità e nell'interezza dello spazio:

<<The wild disorder of the room; the corpse thrust, with the head downward, up the chimney; the frightful mutilation of the body of the old lady; these considerations, with those just mentioned, and others which I need not mention, have sufficed to paralyze the powers, by putting completely at fault the boasted acumen, of the government agents. They have fallen into the gross but common error of confounding the unusual with the abstruse.>>²²⁹

Hopkins UP, 1994. p. 188.

²²⁸ <<La polizia parigina, tanto esaltata per il suo *acumen*, è scaltra, ma niente più. Nel suo modo di procedere non v'è alcun metodo, oltre al metodo del momento...Consegue risultati sorprendenti; ma, per la maggior parte, essi sono frutto della diligenza e della solerzia. Quando queste qualità non servono, i piani falliscono... Non sempre la verità è in fondo al pozzo. In effetti, per quel che riguarda la conoscenza delle cose che più interessano, sono convinto che essa stia in superficie: sempre.>> Poe, E. A., *Essays and reviews: Theory of poetry*, cit., p. 595.

²²⁹ <<L'assurdo disordine della stanza; il cadavere issato, a testa in giù, per il camino; la spaventosa mutilazione del corpo della vecchia signora - tutte queste considerazioni, unitamente a quelle già menzionate e ad altre di cui non

La polizia entra nella stanza lasciandosi sopraffare dagli elementi e commettendo l'errore di confondere l'inusuale combinazione che determina l'immagine con una complessità che, come dimostrerà Dupin, è solamente indotta dalla modalità di osservazione dello spazio-immagine.

Il prefetto invece commette <<perpetually errs by being too deep or too shallow, for the matter in hand". Guardare un'immagine complessa, tenerla troppo vicina agli occhi, conduce ad una immersione totale nel labirinto dei rapporti tra le parti. Il metodo di Dupin spiega come l'immagine-spazio deve essere osservata: bisogna prestare attenzione ai dettagli, ma è anche necessario creare una distanza al fine di identificare i dettagli cruciali e il rapporto reale che questi assumono rispetto allo spazio.

La verità non si trova in fondo a un *pozzo*, ma sulla superficie della situazione, la capacità di scandagliare a fondo il dettaglio di un evento conduce alla cecità, aldilà dell'abilità dell'osservatore. Il detective deve distaccarsi e diventare un meta-osservatore, tanto dello spazio-immagine quanto, attraverso il dettaglio, delle tracce dell'individuo impresse nell'*interieur*.

Nell'enigma della stanza chiusa, il *locked-room*, Dupin percepisce la stanza come l'immagine di uno spazio circoscritto. Gli elementi cruenti che formano l'immagine vengono osservati in modo distaccato -al contrario della polizia-, lo scempio dei corpi delle donne, le icone della malinconia per il Poe della *Philosophy of Composition*, sono delle leve che lo spingono, attraverso il flusso continuo che lo muove verso l'interno e allo stesso tempo verso l'esterno dell'evento, a ripercorrere il passato dei personaggi alla scoperta di un enigma visuale sulla linea interpretativa che si basa sulla tensione tra immagine e sguardo²³⁰, nel rapporto tra interno, l'*interieur*, e l'esterno, lo spazio-immagine circoscritto, tra percezione soggettiva e dato reale. Le immagini fantastiche prendono forma nella figura dell'omicida, l'orango tango che, come Dupin, <<escapes from the "locked" interior

occorre far menzione, sono bastate a paralizzare le capacità e disorientare il vantato *acumen* degli agenti governativi. Sono caduti nel grossolano ma non raro errore di confondere l'insolito con l'astruso.>> Ibidem. 596.

²³⁰Cometa, M., Montandon, A., *Vedere: lo sguardo di E.T. A. Hoffmann*, Due punti, Palermo, 2008. p. 21.

of the sailor's closet, proceeds out onto the urban street, obtains access into another "locked" interior, that of the apartment in the Rue Morgue, only to escape again.>>²³¹

<<All our temporal language is contaminated with spatial imagery: we speak of "long" and "short" times, of "intervals" (literally, "spaces between"), of "before" and "after" – all implicit metaphors which depend upon a mental picture of time as linear continuum. If we are going to dismiss these expressions as mere metaphors, we had better abandon our clocks and their metaphors of circular time as well. A more sensible solution is to note that we experience time in a wide variety of ways and that we consistently use the spatial imagery to describe these experiences. In literature,, our sense of continuity, sequence, and linear progression is not nonspatial because it is temporal. Continuity and sequentiality are spatial images based in the schema of the unbroken line or surface; the experience of simultaneity or discontinuity is simply based in different kind of spatial images. >>²³²

Adottando la prospettiva del detective-flaneur si sviluppa l'inversione, o secondo la definizione dello stesso Poe un *bouleversement*, dei concetti di interno e esterno resi come *differenti tipi di immagini spaziali*. Se il recesso di un evento o di un *interieur* con la sua complessità diventa il centro di una modalità metodica dell'osservazione, i suoi oggetti nascosti si palesano nella superficie mentre la superficie dello spazio ne diventa l'elemento oscuro. La profonda complessità dell'immagine diventa ordinaria, e la sua superficie richiede invece un metodo articolato di analisi.

Tutto quello che non appare nell'interno dello spazio viene rivelato mentre tutto quello che

²³¹<<Fugge dalla stanza "chiusa" del marinaio, vaga per le strade cittadine, riesce a entrare in un'altra stanza chiusa, l'appartamento in Rue Morgue solo per fuggire di nuovo.>> Irvin, J., *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. cit., p. 188.

²³²<<Il nostro linguaggio temporale è contaminato dall'immaginario spaziale: parliamo di tempi "lunghi e brevi", di intervalli (letteralmente tra gli spazi), di "prima" e "dopo" - tutte metafore implicite che dipendono da un'immagine mentale di tempo come continuum lineare. Se analizziamo queste espressioni come mere metafore, sarebbe meglio abbandonare i nostri orologi e le metafore del tempo circolare. Una soluzione più sensibile è notare che noi percepiamo il tempo in un'ampia varietà e che noi usiamo costantemente l'immaginario spaziale per descrivere queste esperienze. In letteratura, il nostro senso di continuità, di sequenza e progressione lineare non è non-spaziale perché è temporale. Continuità, sequenzialità sono immagini spaziali basati sullo schema di linee interrotte o su superficie; l'esperienza della simultaneità o della discontinuità è semplicemente basata su tipi diversi di immagini spaziali. >>Mitchell, W.J. T., *Spatial Form in Literature*, in W.J.T. Mitchell, *The Language of Images*, Chicago, Chicago UP, 1974, p. 274.

è palese sulla superficie esterna dello spazio, sebbene visibile, risulta incoglibile. Dupin spiega il concetto appena esposto al prefetto "it is the very simplicity of the thing which puts you at fault.... Perhaps the mystery is a little too plain.... A little too self-evident"²³³.

Ma è all'immagine delle strade cittadine, la casa del flaneur²³⁴ che Dupin affida l'opposizione tra i due tipi di spazio.

<<[H]ave you ever noticed which of the street signs, over the shop-doors, are the most attractive of attention?... There is a game of puzzles ... which is played upon a map. One party playing requires another to find a given word--the name of a town, river, state, or empire--any word, in short, upon the motley and perplexed surface of the chart. A novice in the game generally seeks to embarrass his opponents by giving them the most minutely lettered names; but the adept selects such words as stretch, in large characters, from one end of the chart to the other. These, like the over-largely lettered signs and placards of the street, escape observation by dint of being excessively obvious; and here the physical oversight is precisely analogous with the moral inapprehension by which the intellect suffers to pass unnoticed those considerations which are too obtrusively and too palpably self-evident. "²³⁵

Il linguaggio utilizzato per identificare localizzare e quindi controllare un luogo fisico diventa invisibile quando reso eccessivamente ovvio per accrescere la sua leggibilità. Ciò che viene posto come significato verbale esterno della città, diventa parte dello stesso paesaggio urbano e contribuisce alla sua complessità piuttosto che a chiarificarlo. La natura problematica del linguaggio, la sua promessa ingannevole di una distanza analitica da ciò che descrive è un elemento fondante della percezione del detective-flaneur. Essendo

²³³ <<E' la semplicità delle cose che ti conduce all'errore... Forse il mistero è troppo palese... Un po' troppo evidente>> Edgar Allan Poe, *Essays and reviews: Theory of poetry*, cit., p. 595.

²³⁴ Benjamin, W., *I "passages di Parigi"*, cit. p. 14.

²³⁵ <<Avete mai notato quali siano le insegne di bottega che attraggono maggiormente la vostra attenzione?.. una sorta di indovinello che s'usa giocare su una carta geografica. Uno dei giocatori riprega qualcun altro di indovinare una data parola: il nome d'una città, ad esempio, d'un fiume, d'uno Stato, d'un impero: una parola qualunque, a farla breve, che sia compresa nella superficie variopinta e imbrogliata della carta. Una persona che sia nuova al giuoco, cerca, in generale, di imbarazzare il suo avversario dandogli a indovinare dei nomi scritti in carattere impercettibile. Ma gli adepti del giuoco scelgono dei nomi scritti a caratteri cubitali, quelli medesimi che si leggono da un capo all'altro della carta. Quei nomi, come pure quelli delle insegne e dei manifesti a lettere troppo grandi, sfuggono all'osservatore a causa dello loro stessa evidenza.>> Poe, E. A., *Essays and reviews: Theory of poetry*, cit., p. 599.

sulla soglia²³⁶ ne è parte e testimone della complesso paesaggio fisiognomico. Tutte le esterne realtà costituiscono la superficie che deve essere letta lungo le strade e le sue deviazioni. «it is by these deviations from the plane of the ordinary, that reason feels its way, if at all, in the search for the true»²³⁷. Il linguaggio è parte della città. Dupin giunge alla soluzione dei casi della Rue Morgue come in Marie Roget, rimuovendo la sua figura dallo spazio circoscritto della stanza e immergendosi nello spazio aperto della città. Si distacca dall'immediatezza delle immagini della stanza chiusa, dal *troppo vicino* del delitto. Se ogni punto richiede riflessione, esso verrà esaminato *nel buio*, ovvero nell'assenza dell'immagine. La lingua si riappropria della propria capacità descrittiva, e quindi ekfrastica, nel momento in cui si distacca dall'oggetto. L'indicibile dell'enigma diventa descrivibile, rappresentabile, nel suo dicibile, in quegli elementi che appaiono e che riemergono dall'analisi flaneuristica distaccata e partecipata allo stesso tempo. Il detective-flaneur legge la realtà secondo livelli diversi, pone insieme i frammenti attraverso un processo meta-osservativo. La ricerca della lettera rubata nell'appartamento del ministro non avviene sui recessi o nei possibili nascondigli, ma sulla superficie. La seconda veste dell'investigatore, quella del flaneur, viene indossata da Dupin che cela la sua identità dietro un paio di occhiali: «I prepared myself with a pair of green spectacles, and called one fine morning ... at the Ministerial hotel... I complained of my weak eyes, and lamented the necessity of the spectacles, under cover of which I cautiously and thoroughly surveyed the apartment, while seemingly intent only upon the conversation of my host...»²³⁸ in questo modo crea l'effetto di una doppia visione, lo sguardo obliquo del flaneur e l'osservazione attenta del detective.

«[W]hile I maintained a most animated discussion with the Minister, on a topic which I knew had never failed to interest and excite him, I kept my attention really riveted upon the letter. In

²³⁶ Benjamin, W., *I "passages di Parigi"*, cit., p. 13.

²³⁷ «Ma è appunto seguendo queste deviazioni dal piano del consueto che la ragione si fa strada, se possibile, verso il vero» Ibidem.

²³⁸ «... mi aggiustai sul naso un paio di occhiali verdi e mi presentai, un bel mattino... nell'abitazione del ministro...cominciai anch'io a lamentarmi, e accusai un'improvvisa debolezza alla vista che mi costringeva a portare occhiali verdi. Ma dietro a quelli ispezionavo, con cura e minuzia l'intero appartamento, badando tuttavia a esser sempre presente alla conversazione del mio ospite.» Ibidem, p. 601.

this examination, I committed to memory its external appearance and arrangement in the rack; and also fell, at length, upon a discovery which set at rest whatever trivial doubt I might have entertained. In scrutinizing the edges of the paper, I observed them to be more chafed than seemed necessary. They presented the broken appearance which is manifested when a stiff paper, having been once folded and pressed with a folder, is refolded in a reversed direction, in the same creases or edges which had formed the original fold. This discovery was sufficient. It was clear to me that the letter had been turned, as glove, inside out, re-directed, and re-sealed ... >>²³⁹

La lettera rappresenta un significato vuoto, importante non per il suo contenuto, quanto per la sua funzione all'interno della storia di oggetto (non)osservato in una triangolazione edipica dei personaggi²⁴⁰. Irwin considera la lettera rubata la più accurata rappresentazione della relazione tra corpo e mente nella reversibilità e intercambiabilità delle opposizioni dimensionali <<The turning of the purloined letter inside out symbolically depicts the relationship between the physicality of writing and the metaphysicality of thought as a continuous container/contained oscillation. >>²⁴¹

Il simbolismo della lettera agisce su più livelli, da quello meta-osservativo tra interno ed esterno, a quello tra pensiero e descrivibilità dell'oggetto. La lettera stessa diventa l'esempio paradigmatico della flessibile natura del rapporto, apparentemente statico, tra interno ed esterno come l'inversione tra superficie e profondo cui Poe fa riferimento nella descrizione delle strade cittadine.

<<The letter is concealed in plain sight on the surface, on the outside of this inside (the house), a

239 <<Nel mentre che sostenevo una vivacissima discussione col ministro, su un argomento che conoscevo per essergli sempre gradito, non distraevo la mia attenzione dalla lettera. Nel corso di quell'esame, mi posi a riflettere sul suo aspetto esteriore e sul modo nel quale era stata collocata nel portacarte, fintanto che non pervenni a una scoperta, la quale disperse pure l'ultimo impercettibile dubbio che poteva essermi rimasto. Osservando i bordi della carta, notai che essi erano più *logorati* che non comportasse un uso naturale. Infatti, presentavano le caratteristiche di *logorio* d'un cartoncino che sia stato ripiegato nel senso inverso, ma lungo la medesima piegatura. Questa scoperta mi era più che sufficiente. Era chiaro che la lettera era stata rovesciata, come un guanto, ripiegata e nuovamente sigillata. >> Ibidem. p. 602.

240 Lacan, J., *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974. p. 16.

241 << La biunivocità del dentro e del fuori della lettera rubata inganna simbolicamente la relazione che intercorre tra la fisicità della lettera e la metafisica del pensiero in quanto oscillazione tra contenuto e contenente >> Irwin, J., *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, cit., p. 189.

concealment accomplished by, and symbolized in, the turning of the letter itself inside out. Thus everted, its outside--the part of the letter whose appearance is known to the prefect and Dupin from the queen's description, the part that usually serves to conceal, to envelop, the letter's contents--now becomes the content to be concealed from the eyes of the police; while the inside--the reality that gives this letter its special significance, the part of it that is not known to the prefect and Dupin--becomes a new outside that gives the letter a different appearance. >>²⁴²

Il flaneur che sa muoversi mentalmente all'interno e all'esterno dell'oggetto osservato è l'unico in grado di percepire tale fluidità fisica.

La persistenza della inquietante porosità informa il centro dei racconti polizieschi e sarà il fondamento su cui si baserà il genere poliziesco, come l'hard-boiled e il noir filmico, ovvero la divisione tra spazio interno e spazio esterno. La fluidità della divisione è il cuore sia dell'approccio del flaneur al paesaggio cittadino sia di quello del detective rivolto all'osservazione dello spazio-immagine del delitto. Questa biunivocità nei racconti tende a connettere intimamente il flaneur con il detective. L'osservazione metodica e categorizzata nelle sue diverse articolazioni rientra nel dibattito della tensione tra immagine e sguardo che la lingua e la poetica poesia risolvono attraverso i diversi mezzi verbo-iconici. Il flaneur rifiuta di essere sepolto per riemergere nella figura del detective, incarnata archetipicamente da Monsieur Dupin.

²⁴²<<La lettera è nascosta in piena vista sulla superficie, sull'esterno dell'interno (della casa), un celamento compiuto e simboleggiata dal continuo uscire ed entrare della lettera. Così rovesciata, il suo esterno – la parte della lettera il cui esterno è noto al prefetto e a Dupin dalla descrizione della regina, la parte che solitamente serve per nascondere, per avvilupparla, i contenuti della lettera- diventa il contenuto che deve essere nascosto agli occhi della polizia; mentre il suo interno – l'elemento che dà alla lettera la sua speciale importanza, la parte che non è nota al prefetto e a Dupin – diventa un nuovo esterno che dà alla lettera un'apparenza differente.>> Ibidem.

CAPITOLO III

IL PASSAGGIO, L'HARD-BOILED AMERICANO E IL PARADIGMA DI FILMABILITA'

Introduzione

„Den Anfang macht das, was an sich ist, das Unmittelbare, Abstrakte, Allgemeine, was noch nicht fortgeschritten ist. Das Konkrete, Reichere ist das Spätere; das Erste ist das Ärmste an Bestimmungen.“²⁴³

La trama del romanzo poliziesco segue le frasi tratte da *Logik* di Hegel. Avviene un omicidio che si mostra come un'immagine sfocata, percepita come buia, astratta e generale. Il detective con il suo sguardo deve illuminare lo spazio buio lasciato dall'assassinio attraverso la logica. Nel corso della narrazione si sviluppano significati, le parti astratte che compongono l'immagine diventano indizi che conducono l'immediatezza dell'omicidio in una catena causale e nitida di avvenimenti, di immagini passate, non più sfocate.

Se dunque è lecito, se non naturale, usare il termine di archetipo in riferimento alle opere di Edgar Allan Poe, sembra ancor più lecito seguire il movimento e il tragitto dell'archetipo attraverso gli esiti dei temi quanto dei topoi dello scrittore americano.

Più che sulla fabula e sull'intreccio infatti, l'attenzione va rivolta a quei temi che con Poe inaugurano l'onda letteraria del genere poliziesco. L'importanza dell'aspetto visuale

²⁴³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Wissenschaft der Logik*, in: *Sämtliche Werke*. Georg Larsen. Volume 3. Lipsia, 1948, p. 489.

all'interno della grammatica narrativa diventa infatti una costante che, andando incontro a varianti e rifunzionalizzazioni, afferma la priorità di una narrazioni per immagini.

L'insegnamento che più rimane della poetica poesca è quella dell'immagine malinconica, il corpo esanime della donna amata²⁴⁴ e dello spazio mood-invested²⁴⁵ oltre alla creazione della figura del detective-flaneur²⁴⁶. Tali aspetti rappresentano infatti una costante del genere poliziesco che poi confluirà in modi diversi nel *noir* filmico attraverso l'hard-boiled americano. Quello che unisce i tre elementi è la rete intermediale che sottende il testo, il passaggio che si configura nella descrizione delle immagini come oggetto di ricerca del detective-flaneur. In *A study in scarlet*, il racconto che inaugura la fortunatissima stagione del personaggio di Sherlock Holmes, il luogo del delitto viene presentato attraverso un'ekfrasis che mostra la presenza degli stilemi che già Poe aveva utilizzato ne *La rovina della casa degli Usher*.

<<It was a large square room, looking all the larger from the absence of all furniture. A vulgar flaring paper adorned the walls, but it was blotched in places with mildew, and here and there great strips had become detached and hung down, exposing the yellow plaster beneath. Opposite the door was a showy fireplace, surmounted by a mantelpiece of imitation white marble. On one corner of this was stuck the stump of a red wax candle. The solitary window was so dirty that the light was hazy and uncertain, giving a dull grey tinge to everything, which was intensified by the thick layer of dust which coated the whole apartment.>>²⁴⁷

La descrizione della stanza, lo studio in rosso che dà il nome al racconto, rappresenta l'immagine - *hazy and uncertain* come la luce che la illumina - da decodificare per risolvere

²⁴⁴ Poe, Edgar Allan, *Essays and reviews: Theory of poetry*, Literary classic of the United States, New York, 1984, p. 634.

²⁴⁵ Hoffman, G., *Space and Symbol in the Tales of Edgar Allan Poe*, in *Poe Studies*, vol. XII, no. 1, June 1979, p. 9.

²⁴⁶ Benjamin, W., *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2007, p. 493.

²⁴⁷ <<Era un'ampia stanza quadrata, resa ancora più grande dalla totale assenza di mobili. Alle pareti, la carta da parati, vistosa e volgare, presentava qua e là delle chiazze di umido e in alcuni punti pendeva a brandelli scoprendo l'intonaco giallastro. Di fronte alla porta sorgeva un pretenzioso caminetto sormontato da una mensola di finto marmo bianco. Su un angolo della mensola era appoggiato un mozzicone di una candela di cera rossa. L'unica finestra era talmente lucida da far filtrare una luce incerta e fioca che spandeva su tutto un grigiore opaco, reso ancor più opaco dallo spesso strato di polvere che ricopriva l'intero appartamento.>> Doyle, Sir Arthur Conan. *Memories and Adventures*, Hodder and Stoughton, London, 1924, p. 87.

il mistero della morte. Tale immagine, infatti, fotografica perché sospesa nel tempo, ma pittorica nella descrizione in virtù della focalizzazione dello sguardo di Watson sui colori, è il punto da cui partono le deduzioni di Holmes, è una rievocazione del passato, il risultato di atti che dovranno essere ricomposti e ridescritti.

Holmes suggerisce il metodo di osservazione nell'opposizione tra criminale e detective: nella sua mente detective e criminale sono entrambi artisti del perfetto. Come nella vecchia formula il criminale è l'artista originale e decaduto, l'autore del *masterpiece of villainy*, il detective è quello secondario che ha il compito di svelare tale capolavoro cui il criminale, nel racconto, dà il titolo in *lettera di sangue*, "RACHE". Questa immagine è da guardare con occhi non spalancati²⁴⁸, da osservare nei dettagli.

Il metodo holmesiano si basa sull'osservazione istintiva, non verbale, è compito del fidato dottor Watson infatti quello di scrivere e di dare voce alle indagini: <<Hier verwandelt sich ein Mann von einem Augenblick zum anderen vor unseren Augen in einen Spürhund, bis er beinahe jegliche sprachliche Ausdrucksfähigkeit verloren hat und nur noch unartikulierte Laute von sich gibt.>>²⁴⁹ Ed è questa raccolta intuitiva di tracce – che lo stesso detective definisce come osservazione e combinazione – gli consente di mettere in atto le sue ipotesi.

Allo storico dell'arte Enrico Castelnuovo si deve il collegamento tra Holmes e il metodo morelliano²⁵⁰ che si stava diffondendo negli anni di Conan Doyle nella scienza dell'arte.

I libri che Morelli scrisse sulle opere pittoriche dei musei europei somigliano, grazie alle accurate descrizioni di elementi secondari, ad un album di delinquenti²⁵¹.

Secondo Castelnuovo Doyle orienta le indagini sulla ricerca morelliana: l'attenzione non deve essere rivolta alle caratteristiche evidenti dei dipinti, ma bisogna concentrarsi sui dettagli secondari²⁵².

²⁴⁸ Ibidem., p. 88.

²⁴⁹ <<Qui un uomo si trasforma in un attimo sotto i nostri occhi in segugio, fino a perdere la sua capacità di espressione e riuscire solo ad emettere suoni non articolati.>> Nusser, Peter, *Aufklärung durch den Kriminalroman*. In Vogt, Jochen, *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Fink, München, 1998. p. 486.

²⁵⁰ Ginzburg, C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Einaudi, 1979, pp. 57-106.

²⁵¹ Wind, E., *Art and Anarchy*. Faber and Faber, London, 1963, p. 40.

²⁵² Ginzburg, C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, cit., p. 65.

Lo studioso dell'arte analizza l'immagine a partire da quegli elementi che ai più rimangono inosservati, allo stesso modo si comporta il detective, le cause di un delitto vengono dunque analizzate come l'autore di un'opera d'arte. Dunque sono proprio quei naturali gesti non visti ad assicurare uno sguardo autentico sui caratteri di ogni posa formale²⁵³. Con tale approccio semiotico che si basa sull'interpretazione degli indizi e che guadagnava sempre più spazio nel campo delle scienze umane si apre un collegamento alla medicina che attraverso l'osservazione diretta può giungere dai sintomi esterni alle cause della malattia. Lo stesso Doyle, medico rinomato per le sue capacità di diagnosi²⁵⁴, divide queste sue personali peculiarità nei personaggi di Watson e dello stesso Holmes²⁵⁵. Il dettaglio dell'immagine e sull'immagine stessa che in Poe rappresentava una cifra stilistica nonché descrittiva nel canone holmesiano è la chiave di volta attraverso cui si giunge alla soluzione dei casi, «< to sort out the relevant details from the mass of information provided.>>²⁵⁶.

Lo studio in rosso, ma anche il ritrovamento del cadavere ne *The Adventure of the Speckled Band*, che si presenta davanti agli occhi di Holmes rappresenta una ripresa di quel topos tipico del romanzo poliziesco poeschiano, il *locked room*, l'enigma della stanza chiusa.

Il topos si pone come un esempio drastico dell'impossibilità di avere un effetto senza la causa che dà spesso vita a speculazioni sulla possibilità di interventi di agenti soprannaturali. Non senza motivo il romanzo poliziesco classico è collocato in ambienti in cui si crede ancora alla presenza di spiriti o altri elementi irrazionali. E' compito del detective di ripristinare la causalità minacciata e di dimostrare la possibilità dell'impossibile.

In opposizione ai luoghi chiusi si pongono le descrizioni realistiche di oggetti che hanno come obbiettivo la ricerca del disorientamento del lettore. Dal disorientamento del lettore che si riconosce negli oggetti, ma teme per il delitto che accade nei suoi stessi luoghi, si giunge attraverso la risoluzione dell'enigma ad una normalità ristabilita.

²⁵³ Wind, E., *Art and Anarchy*, cit., 40.

²⁵⁴ Doyle, Sir Arthur Conan, *Memories and Adventures*, cit., p. 25.

²⁵⁵ Ginzburg, C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, cit., p. 65.

²⁵⁶ «< Scegliere i dettagli rilevanti dalla massa di informazioni procurate >>. Doyle, Sir Arthur Conan, *Memories and Adventures*, cit., p. 28.

Le atmosfere dell'agiatezza borghese o aristocratica trasmettono una sicurezza familiare. Le lunghe descrizioni condividono le conoscenze di interi *milieu* o informano attraverso la conoscenza dei dettagli²⁵⁷. Il luogo di ambientazione è quello della grande metropoli come per Parigi nei racconti poeschiani o la Londra di Charles Dickens.

L'aspetto topografico inaugurato da Poe²⁵⁸ è costantemente ripreso da Conan Doyle che non ne nasconde il debito <<I felt now that I was capable of something fresher and crisper and more workmanlike. Gaboriau had rather attracted me by the neat dove-tailing of his plots, and Poe's masterful detective, M. Dupin, had from beyond been one of my heroes.>>²⁵⁹

Tale aspetto offre infatti la possibilità al lettore di riconoscere i luoghi rappresentati e di avvicinarsi ad essi e in più attraverso la descrizione dei dettagli caratteristici nel processo indiziario viene reso visibile anche il contesto del crimine. L'autore in questo modo attraverso la rappresentazione di uno spazio vitale, che contiene le tracce della presenza dell'uomo, può delineare i motivi che portano al delitto.

<<Die Anordnung der Möbel ist zugleich der Lageplan der tödlichen Fallen, und die Zimmerflucht schreibt dem Opfer die Fluchtbahn vor... Das bürgerliche Interieur der sechziger bis neunziger Jahre mit seinen riesigen, von Schnitzereien überquollenen Büfets, den sonnenlosen Ecken, wo die Palme steht, dem Erker, den die Balustrade verschanzt, und den langen Korridoren mit der singenden Gasflamme wird adäquat allein der Leiche zur Behausung.>>²⁶⁰

²⁵⁷ Watson, C., *Snobbery With Violence, Crime Stories and Their Audience*, Eyre and Spottiswoode, London, 1971, p. 169.

²⁵⁸ Edgar Allan Poe, *Essays and reviews: Theory of poetry*, cit., p. 599.

²⁵⁹ << In quell'istante mi sentivo più incline a qualcosa di fresco, vivace, più simile al lavoro dell'uomo. Gaboriau mia veva attratto più per la rete di collegamenti dei suoi plot, e il fantastico detective di Poe, M. Dupin, era da sempre uno dei miei eroi.>> Doyle, Sir Arthur Conan. *Memories and Adventures*. cit., p. 74.

²⁶⁰ <<La disposizione dei mobili è insieme la mappa delle trappole mortali e la fuga delle stanze prescrive alla vittima l'itinerario della propria fuga L'*interieur* borghese degli anni sessanta fino ai novanta con i con le immense dispense preparate da intagliatori, con i giganteschi angoli senza sole dove stanno le palme, con gli archi che chiudono la balastrata e i lunghi corridoi illuminati dalle fiamme delle lampade a gas diventa adatto solo ad accogliere il cadavere.>> Benjamin, W., *Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung*. In: *Einbahnstraße*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, p. 13.

La familiarità dei luoghi viene scossa dal ritrovamento del cadavere, gli oggetti perdono la loro innocenza e le stanze fidate e sicure <<können durch eine winzige Kleinigkeit ihr Gesicht verwandeln. >>²⁶¹.

L'importanza del canone holmesiano va riconsiderata alla luce non dei suoi figli legittimi ovvero nelle opere di Agatha Christie o Ellary Queen per citarne solo un piccolissima parte di tale prole, ma nei suoi figli illegittimi, in quegli autori americani che prendendo proprio spunto dai maggiori motivi del canone, il dettaglio, la valenza dell'immagine come *Wendepunkt* narrativo, la topografia cittadina e l'isolamento del detective per attuare una rifunzionalizzazione di motivi e temi.

²⁶¹ <<Possono mutare il loro volto attraverso una minimo particolare.>> Alewyn, Richard. *Die Anfänge des Detektivromans*. In: Zmegac, V., *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Athenäum-Verlag, Frankfurt am Main, 1971, p.188.

Dashiell Hammett e la nascita dell'hard-boiled

Ne *The simple art of murder* lo scrittore Raymond Chandler, delinea il passaggio della semplice arte dell'uccidere dalla detective story inglese all'hard-boiled americano. È Dashiell Hammett lo scrittore che <<took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley... wrote scenes that seemed never to have been written before.>>²⁶²

Alla base di questa svolta vi era la reale situazione americana del periodo del proibizionismo, le bande governavano le metropoli americane, i cittadini giacevano sotto gli atti violenti e la corruzione della polizia, della politica e della giustizia. Solo pochi crimini venivano giudicati²⁶³. In questo clima di violenza la rivista di *pulp fiction* "Black Mask" dava al lettore la giustizia che non trovava nel quotidiano.

Nelle storie pubblicate un detective, il protagonista principale, combatteva in contesti assolutamente realistici per la giustizia e per l'ordine contro la corruzione, la delinquenza e lo sfaldamento della giustizia democratica. Nonostante lo spirito combattivo il detective non è un eroe scintillante come Dupin o Sherlock Holmes, ma è duro, cinico, sentimentale, malinconico, pieno di amarezza e disincantato²⁶⁴. Ha perso la sua immunità, viene colpito, ferito e mette continuamente la sua vita in gioco. Chandler descrive le storie di Hammett come cronache brutali di miseri quartieri²⁶⁵.

Le affermazioni di Chandler rivelano l'intensità del cambiamento nel passaggio dal romanzo classico alla sua rifunzionalizzazioni americana. Il vaso veneziano è quella società chiusa inglese descritta da Conan Doyle che non dava spazio ai mutamenti sociali di quegli anni, la guerra, le invenzioni e i cambiamenti urbanistici e sociali della città erano

²⁶²<<Hammett ha tirato fuori il delitto dal prezioso vaso di vetro di Murano e lo ha riconsegnato alla strada... descrisse scene tali che sembrava che nessuno le avesse mai scritte prime.>> Chandler, Raymond, *The Simple Art of Murder*, Ballantine, New York, 1977, p. 13.

²⁶³Karsunke, Yaak. *Ein Yankee an Sherlock Holmes' Hof. Der Kriminalromancier Raymond Chandler*. In: Schütz, Erhard, *Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur*, Fink, München, 1978, p. 115.

²⁶⁴Lange, Günter. *Typisierung des Krimis*. In: Mittelberg, Ekkehart. *Klassische und moderne Kriminalgeschichten. Texte und Materialien ausgewählt und bearbeitet von Theo Herold*. Cornelsen, Berlin, 1999, p. 118.

²⁶⁵Chandler, Raymond, *The Simple Art of Murder*, cit., p. 24.

utilizzati come sottotesto comune ai lettori, ma non rappresentavano mai il frame in cui era ambientata la storia. Con Hammett invece l'omicidio e il crimine vengono posti nei luoghi in cui veramente accadevano, nella metropoli, seguendone la vita dinamica. La città nell'hard-boiled è un protagonista dei racconti. Ha una sua funzione caratterizzante nel suo continuo pulsare, dal suo *Nervenleben*.

<<The realist in murder writes of a world in which gangsters can rule nations and almost rule cities .. where no man can walk down a dark street in safety because law and order are things we talk about but refrain from practicing; . . . It is not a fragrant world, but it is the world you live in, and certain writers with tough minds and a cool spirit of detachment can make very interesting and even amusing patterns out of it.>>²⁶⁶

Il racconto *Red Harvest* di Hammett è ambientato nella città di Personville:

<<It wasn't pretty. Most of the builders had gone in for gaudiness. Maybe they had been successful at first. Since then the smelters whose brick stacks stuck up tall against a gloomy mountain to the south had yellow-smoked everything into uniform dinginess. The result was an ugly city of forty thousand people, set in an ugly notch between two ugly mountains that had been all dirtied up by mining. Spread over this was a grimy sky that looked as if it had come out of the smelters' stacks.>>²⁶⁷

Personville è la città allegorica, -<<as Dante used his native Florence as a model for hell, as Dickens depicted the horrors of London with its lust, poverty and crime, as Melville

²⁶⁶Il realismo nell'omicidio descrive un mondo in cui i gangster governano le nazioni e le città quasi... dove nessun uomo può camminare in una strada buia sentendosi al sicuro perché la legge e l'ordine sono cose di cui parliamo, ma che non mettiamo in pratica.>> Ibidem, p. 236.

²⁶⁷<<Non era una bella città. La maggior parte dei costruttori era afflitta da manie di grandezza. All'inizio forse aveva anche funzionato. Nel corso del tempo, i fumi delle fonderie, emessi dalle ciminiere di mattoni di crudi che si levavano tetre contro le montagne a sud, avevano fatto calare su ogni cosa un sudario color giallo sporco. Il risultato era una brutta città di quarantamila abitanti dilatata in una brutta depressione tra le due brutte montagne completamente insozzate dalle miniere. Perfino il cielo era sporco, come se anche quello fosse stato vomitato dalle ciminiere delle fonderie.>> Hammett, Dashiell, *Red Harvest*. In: *The four great novels. Red Harvest, The dain curse, The Maltese Falcon, The glass key*. Pan Books, London, 1983, p. 6.

projected his gothic vision of New York as an inferno into which the hero falls so Hammett utilized Poisonville.>>²⁶⁸- simbolo delle metropoli americane di quegli anni, in cui tutti coloro che vivono o che vi si trovano di passaggio diventano elementi integrati e conformi ad essa. Una delle tensioni principali del racconto è appunto quella tra il paesaggio allegorico e le azioni che il protagonista compie al suo interno, la situazione reale di Poisonville e la situazione che crea il protagonista.

Il primo sguardo del protagonista svela una prospettiva dall'alto, come se osservasse la città da un punto rialzato, che gli permette di soffermarsi sulle ciminiere e sulle montagne *dirtied*, sporcate, dall'intervento dell'uomo. E' una città avvelenata, Poisonville è il soprannome che le hanno dato, e il veleno è somministrato dall'uomo che si nutre di esso.

Red Harvest presenta la visione di una società che ha un concetto individuale di onestà. Non è una visione romantica, l'eroe, un antieroe, è macchiato, vulnerabile alla corruzione, come chiunque altro si muove in un paesaggio frammentato²⁶⁹ con un proprio e personalissimo sguardo sulle cose, distaccato e oggettivo, ma allo stesso tempo partecipato, vittima anch'egli della forza centripeta che lo spinge verso il centro corrotto e venefico della città. Una caratteristica comune all'hard-boiled e di cui forse Hammett ne rappresenta il precursore è appunto la filmabilità, intesa come quella capacità di mettere a fuoco gli oggetti, ovvero l'immediatezza visiva della scrittura²⁷⁰, da cui il cinema attinge a piene mani e nella stagione del noir americano e nelle successive. Basti pensare a *The Maltese Falcon* di John Huston del 1941 tratto dall'omonimo romanzo o alla traduzione western de *Red Harvest* ne *Il Buono, il brutto e il cattivo* di Sergio Leone e per concludere cronologicamente con *Miller's Crossing* dei fratelli Cohen in cui vengono fusi filologicamente due romanzi di Hammett, *Red Harvest* e *The Glass Key*.

Le rappresentazioni verbali degli oggetti urbani non si realizzano in lunghe descrizioni, Hammett focalizza lo sguardo sui dettagli, - in virtù di uno stile asciutto- anche minimi,

²⁶⁸ <<Nello stesso modo in cui Dante usò la sua Firenze come modello per l'inferno, e Dickens descrisse gli orrori di Londra con la sua lussuria, miseria e con il suo crimine e come Melville proiettò la sua visione gotica di New York per descrivere l'inferno in cui cade l'eroe così Hammett utilizzò Poisonville.>> Nolan, William F. *Dashiell Hammett: A Casebook*, McNally and Loftin, Santa Barbara, 1969, p. 121.

²⁶⁹Miniganti, Franco, *Dash, oltre la linea d'ombra*, in Dashiell Hammett, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, 2004, p. LXVIII.

²⁷⁰Ibidem., p. LXVII.

della mobilia, o dell'abbigliamento dei personaggi che assumono la funzione quasi metonimica di rappresentare l'atmosfera di una stanza o le caratteristiche principali dei protagonisti. L'approccio di Hammett alla novella consta nella <<his attention to the smallest detail in description.>>²⁷¹

<<The first policeman I saw needed a shave. The second had a couple of buttons off his shabby uniform.>>²⁷²

Con queste brevissime frasi di aperture si imprime in modo inequivocabile l'immagine della polizia di Poisonville, la sua inettitudine, l'incostanza, e l'inaffidabilità.

Red Harvest possiede una forza visionaria con cui delinea una cultura basata sulla violenza *nightmarish*, capace di nessun reale rinnovamento. <<Characterization, theme, and imagery all carry this suggestion, with the hero/anti-hero being, perhaps, the best example of the devastation such as society can wreak on the best of its people.>>²⁷³

Hammett ha disegnato l'immagine unitaria di un mondo malato. L'unità del tono è raggiunta dalla suggestione che tutti i protagonisti procedano spinti dal *greed*, e da una politica machiavellica. Il *greed* è infatti la passione dominante e la politica machiavellica il mezzo con cui affermarla.

Se con *Red Harvest* Hammett mette a punto i dispositivi letterari della nuova variante del genere, è con *The Maltese Falcon* che si assiste al consolidamento e all'apice dei nuovi stilemi. La capacità descrittiva messa in atto nel racconto esplora funzioni nuove rispetto al genere letterario, assumendo spesso valenze narrative che puntano al raggiungimento di un'immagine unitaria del plot. Come in *Red Harvest* anche qui Hammett esordisce con una descrizione, stavolta del personaggio principale, il detective Samuel Spade. Lo

²⁷¹ <<La sua attenzione alla descrizione dei più piccoli dettagli>> Thompson, George J., *Hammett's Moral Vision*, Vince Emery Productions, San Francisco, 2007, p. 90.

²⁷² <<Il primo poliziotto che vidi aveva bisogno di farsi una barba. Alla malconcia uniforme del secondo mancavano due bottoni.>> Hammett, Dashiell, *Red Harvest*, cit., p. 7.

²⁷³ <<Caratterizzazione, tema, immaginario insieme all'eroe/antieroe, tutti portano la stessa suggestione, forse il miglior esempio di devastazione che una società può mettere in atto sul meglio delle persone>> Nolan, William F., *Dashiell Hammett: A Casebook*, cit., p. 125.

sguardo del narratore si concentra sui dettagli del viso, descrivendo questi Hammett ci introduce le caratteristiche personali del protagonista attraverso il simbolo della lettera V.

<<Samuel Spade's jaw was long and bony, his chin a jutting v under the more flexible v of his mouth. His nostrils curved back to make another, smaller, v. His yellow-grey eyes were horizontal. The V motif was picked up again by thickish brows rising outward from twin creases above a hooked nose, and his pale brown hair grew down—from high flat temples—in a point on his forehead.>>²⁷⁴

L'ekphrasis nozionale del volto di Samuel Spade, crittografica nell'utilizzo del simbolo, viene posta all'inizio del racconto e assume la funzione di modello narrativo utilizzato nella presentazione degli altri personaggi. Così la protagonista viene introdotta attraverso la descrizione del contrasto cromatico del viso e del suo abbigliamento:

<<...looking at Spade with cobalt-blue eyes...She wore two shades of blue that had been selected because of her eyes. The hair curling from under her blue hat was darkly red, her full lips more brightly red.>>²⁷⁵

E così nella descrizione di Joel Cairo, il levantino, in cui lo sguardo si posa su quegli oggetti, anelli, scarpe e cravatte, che segnano fin dall'inizio il manierismo del personaggio, manierismo che il plot confermerà nel suo svolgimento.

²⁷⁴ <<La mascella di Samuel Spade era ossuta e pronunciata, il suo mento era una V appuntita sotto la mobile V della bocca. Le narici disegnavano un'altra V, più piccola. Aveva occhi giallo-grigi, orizzontali. Il motivo della V era ripreso dalle spesse sopracciglia che si diramavano da due rughe gemelle al di sopra del naso aquilino e l'attaccatura dei capelli castano-chiari scendeva a punta sulla fronte partendo da un'ampia stempiatura.>> Hammett, Dashiell, *The Maltese Falcon*, cit., p. 142.

²⁷⁵ <<... guardando Spade con occhi blu cobalto... Aveva addosso due gradazioni di blu, scelte in modo che si intonassero ai suoi occhi. I ricci che spuntavano sotto il cappello blu erano rosso-scuri, le labbra erano piene di un rosso più brillante.>>Ibidem., p. 150.

<<Mr. Joel Cairo was a small-boned dark man of medium height. His hair was black and smooth and very glossy. His features were Levantine. A square-cut ruby, its sides paralleled by four baguette diamonds, gleamed against the deep green of his cravat. His black coat, cut tight to narrow shoulders, flared a little over slightly plump hips. His trousers fitted his round legs more snugly than was the current fashion. The uppers of his patent-leather shoes were hidden by fawn spats. He held a black derby hat in a chamois-gloved hand.>>²⁷⁶

*Let's get the details fixed*²⁷⁷ dirà Samuel Spade sovrapponendo la propria voce a quella di Hammett enfatizzando appunto l'importanza dello sguardo che si posa sui particolari. L'uso di immagini come modelli narrativi ed esegetici del plot assume una valenza assolutamente nuova nell'episodio di Flitcraft su cui la critica si è ampiamente dibattuta²⁷⁸. Spade racconta l'episodio a Brigid subito dopo che questa ha insistito affinché lui si fidasse di lei. La vicenda è narrata con "matter-of-fact voice", voce continua e decisa, e riguarda un caso di cui Spade si era occupato anni prima. Flitcraft che aveva un lavoro che gli fatturava venticinque mila dollari all'anno, una moglie e due bambini, una casa in periferia, un giorno nella via verso il lavoro scansò per poco un pezzo di trave, *a falling beam*, che cadeva dall'ottavo piano. Questo avvenimento muta drasticamente il punto di vista sulla sua esistenza, sana e ordinata e gli mostra come abbia perso il passo con la vita a causa dei suoi affari. Flitcraft realizza che l'uomo vive e prospera solo se il caso lo risparmia. Come risultato dopo quell'evento non torna più a casa, lascia la sua famiglia e scompare. Anni dopo lo stesso Sam Spade lo ritrova in un'altra città risposato e con una casa in periferia. L'episodio di Flitcraft appare completamente slegato rispetto al resto del plot. I vari tentativi della critica non riescono a ricondurlo agli eventi che circondano la ricerca del falcone maltese. L'incidente mostra che può non esserci una connessione tra il

²⁷⁶ <<Joel Cairo era un uomo scuro, dalle ossa minute e di medio peso. Aveva capelli neri, lisci e molto lustrati. I lineamenti erano quelli dei levantini. Un rubino squadrato, coi lati paralleli incastonati tra quattro baguettes di diamanti, splendeva sullo sfondo verde della cravatta. La giacca nera, tagliata aderente alle spalle strette, luccicava un poco sui fianchi leggermente grassottelli. I calzoni circondavano le gambe rotonde un po' più comodamente di quella che fosse la moda corrente. La parte superiore delle scarpe in vero cuoio era coperta da ghette rossicce. Portava un cappello nero in una mano guantata di camoscio.>>Ibidem., p. 160.

²⁷⁷ <<Precisiamo i particolari.>> Ibidem., p. 165.

²⁷⁸ Walter Blair, *Dashiell Hammett: Themes and Techniques, Essays on American Literature in Honor of Jay B. Hubbell*, ed. Clarence Gohdes, Duke Univ. Press, 1967, p. 300. E inoltre Oscar Handlin, *Reader's Choice: Dashiell Hammett*, Atlantic Monthly, July 1966, p. 137.

modo con cui un uomo conduce la sua vita e il tempo e il modo della sua morte. Come uomo di successo e buon padre che conduceva una vita sana e responsabile Flitcraft non aveva ricavato alcuna certezza di longevità o di una morte dignitosa e onorata. Se fosse stato colpito dalla trave sarebbe morto giovane, lasciando la moglie e i due figli, in un modo orribile, circondato da passanti a lui sconosciuti.

Quello che impara è la differenza tra quello che un uomo è e quello che possiede, tra la vita come essere, ovvero come semplice persistenza della coscienza individuale nel tempo e la vita come avere, ovvero come accumulo di gente, proprietà, abiti che un uomo può raccogliere nell'arco della sua esistenza. La reazione di Flitcraft rimanda al tipo di reazione che Sigmund Freud descrive nel caso dei giochi dei bambini quando questi tentano di dominare un trauma ricostruendolo come se si fosse trattato di un gioco. Secondo il Freud de *Al di là del principio del piacere* infatti il bambino si trova in una situazione passiva riguardo al trauma; fa esperienza di un evento che deve andare sotto il suo controllo, un evento che lui deve sopportare senza aiuto e così viene potenziato dalla stessa esperienza traumatica²⁷⁹. Ma, solo ripetendola, anche spiacevolmente come se fosse un gioco, l'esperienza assume un ruolo attivo. Iniziando volontariamente la ripetizione del gioco il bambino raggiunge un tipo di dominio sul trauma passando da un ruolo passivo ad uno attivo.

E così infatti reagisce Flitcraft: in risposta alla caduta della trave, il trauma della possibile perdita della sua vita, Flitcraft volontariamente ripete l'evento attraverso la perdita, rimuovendo attivamente la sua vita e tutta la gente e le cose che l'avevano precedentemente costituita.

La difficile connessione dell'episodio al resto del plot può essere però risolta cercando una connessione tra le immagini dell'intero racconto. L'immagine della trave che cadendo lancia pezzi di marciapiede infatti viene ripresa dallo stesso Spade quando spiega a Brigid il suo metodo per scoprire la verità che lei gli tiene nascosta:

²⁷⁹ Freud, S., *Al di là del principio del piacere*, Bruno Mondadori, Varese, 1998, p. 43.

<< My way of learning is to heave a wild and unpredictable monkey-wrench into the machinery. It's all right with me, if you're sure none of the flying piece will hurt you.>>²⁸⁰

Come lo stesso Flitcraft quando afferma che la trave cadendo ha scagliato "a piece of the sidewalk", così Spade spiega che il suo modo per ottenere la verità sia selvaggio e imprevedibile come una grossa leva che inserita in un meccanismo ne faccia volare via i pezzi.

Dal "flying piece of the sidewalk" al "flying pieces of machinery" è quindi un passo breve anche se diviso nel testo da una ventina di pagine, ma Hammett le associa per dare unità al racconto. In questo modo l'autore riduce la reale complessità della storia di Flitcraft per creare una linea di continuità basata sulla descrizione di immagini che sottende il racconto e che assume la funzione di modello narrativo dell'opera.

Tale funzione è racchiusa anche nel falco, l'oggetto di desiderio di tutti i protagonisti del racconto e che esprime la <<vision or imagination of the world>>²⁸¹ dell'autore.

Il falco ha un doppio significato anche perché sembrano esistere due falconi diversi. Da un lato infatti c'è una statuetta bellissima, crostata di gioielli che Gutman dice essere stata mandata dall'Ordine dell'ospedale di San Giovanni di Gerusalemme a l'imperatore Carlo V nel 1531 come tributo per dimostrare che anche se l'imperatore aveva donato l'isola all'Ordine, Malta rimaneva ancora sotto il potere della Spagna. Ma la statuetta venne rubata da un gruppo di pirati proprio prima che Carlo V la potesse ricevere per passare in quattrocento anni in mani che ne sconoscevano il reale valore. Il falco così descritto però non verrà mai visto dai personaggi, la sua esistenza reale è dedotta da alcuni documenti storici esaminati dallo stesso Gutman.

Dall'altro lato però esiste una statuetta di piombo a forma di falco e smaltata di nero, un falso che Cairo e Gutman concludono sia stata prodotta dal generale russo Kemidov quando Gutman tentò di comprare la statua a Istanbul. E nonostante la statua regalata a

²⁸⁰ <<Il mio modo di capire è di ficcare nel meccanismo una grossa leva dentata, selvaggia e imprevedibile. Per me va benissimo, se lei è proprio sicura che nessuno dei pezzi possa colpirla.>>Hammett Dashiell, *The Maltese Falcon*, cit., p. 157.

²⁸¹ Irwin, J. T., *Unless the threat of death is behind them : hard-boiled fiction and film noir*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, p. 25.

Carlo V sia quella che i protagonisti cercano ardentemente è solo la seconda che verrà vista e toccata da Gutman e da Spade.

La longevità del falco rimanda al verso celebre di Keats della *Ode to a Nightingale*: "Thou wast not born for death, immortal Bird!", l'immortalità dell'usignolo/falco segue l'immortalità del desiderio, ma evoca anche morte. L'ekphrasis nozionale del primo falco diventa reale per i protagonisti che uccideranno, imbroglieranno pur di impossessarsene. Il falco diventa quindi un *Gedankenbild*, ed è proprio su questa immagine che si posa sulla memoria che si basa la ricezione e trasmissione dell'ekphrasis del falco. Nessuno l'ha mai vista eppure tutti lottano per averla, «What's this bird, this falcon, that everybody's all steamed up about?»²⁸². Con le brevi parole «a glorious golden falcon encrusted from head to foot with the finest jewels in their coffers»²⁸³ – ancora una volta Hammett decide di descrivere solamente i particolari dell'oggetto - l'immagine si trasforma in desiderio. Ma il desiderio, simbolo dell'avidità degli uomini, si rivelerà un falso. Il desiderio diventa sguardo: un desiderio che non potrà mai realizzarsi perché l'oggetto che si vuole vedere non coinciderà mai con quello che realmente si vede, restando inaccessibile. In questo risiede la malinconia dell'hard-boiled che poi confluirà pienamente nel cinema noir, nel desiderio irraggiungibile, nella solitudine di chi cerca e lotta invano.

Il desiderio di vedere e di toccare la statua si interrompe di fronte a un'altra ekphrasis dellaa una scultura che ancora una volta non corrisponde al falco che secondo la storia di Gutman sarebbe dovuto appartenere a Carlo V. Il falco che Spade riesce a trovare è una statua «made of lead and coated with black esame.»²⁸⁴ La delusione è descritta attraverso i particolari del volto di Gutman che scava con un coltello la statua cercando invano i gioielli meravigliosi del falcone maltese:

²⁸² «Che roba è questo uccello, questo falco, per il quale siete tutti sotto pressione?» Hammett, Dashiell, *The Maltese Falcon*, cit., p. 160.

²⁸³ «uno stupendo falco d'oro tempestato dalla testa alle zampe dei più bei gioielli tratti dai loro tesori.» Ibidem.

²⁸⁴ «di piombo e ricoperta da uno strato di smalto nero.» Ibidem., 161.

<<Gutman's face was red and his cheeks quivered... His eyes were moist... His face became turgid with hot blood... Gutman's jaw sagged. He blinked vacant eyes>>²⁸⁵

In Gutman la consapevolezza dell'essere di fronte a un falso muta il suo sguardo, se infatti di fronte all'involucro che doveva contenere l'oggetto desiderato i suoi occhi si fanno umidi alla fine i suoi occhi si fanno *vacant*, vuoti. L'irrealizzazione del desiderio diventa cecità. Anche se solo per un istante il desiderio di osservare il falco muta nell'impossibilità di guardare. Il falco stesso muta, è un simbolo cangiante del desiderio. Non può essere afferrato; svanisce trionfalmente nel momento stesso in cui si pensa di averlo raggiunto. Il falcone si mostra vacuo, privo di valore, la realtà dietro l'apparenza è un vuoto sleale. La mancanza di valore implica il commento finale di Hammett all'idea che sta alla base del desiderio, la sua inadeguatezza e superficialità. A Samuel Spade non rimane che <<his bitterly inarticulate struggle for self-realization>>²⁸⁶ che fa di lui <<a great tragic figure of a new kind, deadpan tragedy. >>²⁸⁷

Tragicità che secondo Walter Blair ne *The maltese falcon* viene raggiunta attraverso il realismo dell'<<association of deceptive images and descriptive details of the characters>>²⁸⁸.

La peculiarità dell'hard-boiled risiede soprattutto in questo, nella capacità di creare immagini realistiche e sulla tensione che si crea tra le descrizioni e la funzione che esse assumono nello svolgimento del plot. La descrizione realistica è concettualmente e storicamente basata sull'adozione di un modello che permette sia al descrittore di immagini che al lettore di cercare e trovare relazioni tra l'immagine e l'oggetto della descrizione. Ma spesso l'oggetto non è semplicemente "the way the world is" o "the way the world looks" e neanche "the way we use our vision", ma è piuttosto una nozione standardizzata, caratterizzata e definita di visione stessa. Per stabilire un programma di

²⁸⁵ <<Il volto di Gutman era rosso e le sue guance tremavano... Aveva gli occhi umidi... Il volto gli s'inturgidì di sangue caldo... Gutman era restato a bocca aperta. Guardava con occhi vuoti.>> Ibidem.

²⁸⁶ <<La sua lotta vana per l'auto realizzazione>>

²⁸⁷ <<Una grande figura tragica di nuovo genere, quello della tragedia senza espressione>> Kenney, William, *The Dashiell Hammett Tradition and the Modern Detective Novel, Diss.*, Michigan University Press, 1964, p. 35.

²⁸⁸ Blair, Walter, *Dashiell Hammett: Themes and Techniques*, in: *Essays on American Literature in Honor of Jay B. Hubbell*, cit., p. 298.

descrizione realistica è necessario adottare un modello pittoriale di visione. Una volta caratterizzata la visione come pittoriale è possibile utilizzare mezzi di trasformazione, traduzione o copia delle immagini. Secondo John Snyder affermare che il requisito base della rappresentazione realistica sia il dipingere della visione non significa che esista un solo modello standardizzato di visione che opera in tutti o nelle maggior parte dei casi di descrizione realistica, la scelta di un modello di visione dipende da diversi fattori, tra cui lo scopo di rappresentazione e i mezzi di espressione utilizzati per quel fine. Alla base della descrizione letteraria realistica vi è una relazione strettissima tra l'immagine e l'oggetto rappresentato, una congruenza tra l'immagine vista nella realtà e descritta secondo il modello pittoriale e la rappresentazione dell'immagine reale.²⁸⁹

I racconti hard-boiled rappresentano la sintesi del realismo letterario americano raggiunta rendendo visibile un numero di pattern e assunzioni che i testi precedenti avevano soltanto sfiorato: il conflitto tra arte e artificio, il valore materiale del corpo posto in relazione allo spazio naturale e l'aspetto visuale rimodellato nel contesto letterario americano.²⁹⁰ In Hammett tale relazione si afferma sull'ekfrasis del dettaglio che può riguardare un'espressione facciale – un ritaglio della patognomica di Lichtenberg cara all'Hoffmann de *Das Vettereckfenster*-, un capo di abbigliamento, il contrasto cromatico di più dettagli o piccoli movimenti e gesti.

L'apice dell'abilità descrittiva di Hammett è visibile in due scene con protagonista Sam Spade poste l'una all'inizio e l'altra alla fine del racconto. Nella prima è descritta la reazione di Spade alla notizia della morte del suo socio Miles.

<<Spade's thick fingers made a cigarette with deliberate care, sifting a measured quantity of tan flakes down into curved paper, spreading the flakes so that they lay equal at the ends with a slight depression in the middle, thumbs rolling the paper's inner edge down and up under the outer edge as forefingers pressed it over, thumbs and fingers sliding to the paper cylinder's

²⁸⁹ Snyder, Joel, *Picturing Vision*, in. Mitchell, T. W. J., *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, p. 223.

²⁹⁰ Witschi, Nicolas S., *Traces of Gold*, The University of Alabama Press, 2002, p. 142.

ends to hold it even while tongue licked the flap, left forefinger and thumb pinching their end, right forefinger and thumb twisting their end and lifting the other to Spade's mouth.>>²⁹¹

Il lento arrotolare della sigaretta è usato dallo scrittore per illustrare il carattere del protagonista, il suo ponderare, <<a man rooted in the real world of detail and cold fact.>>²⁹² Il lettore conosce il protagonista solo dai gesti che compie, le sue azioni definiscono ciò che lui è.

L'ultimo esempio riguarda invece la scena finale in cui Sam Spade decide di mandare in galera la donna che ama, ma che si è macchiata dell'assassinio del suo socio.

<<Blood streaked Spade's eyeballs now and his long-held smile had become a frightful grimace. He cleared his throat huskily and said: "Making speeches is no damned good now." He put a hand on her shoulder. The hand shook and jerked. "I don't care who loves who . . . I can't help you now. And I wouldn't if I could." His wet yellow face was set hard and deeply lined.>>²⁹³

Ogni parola rivela lo sforzo emozionale di Spade e in un climax serrato viene descritto ciò che il detective dice, il tono di voce, i gesti e le espressioni del viso. I suoi sentimenti possono essere dedotti, ma Hammett non ci rivela quello che pensa, ai lettori rimane solo l'ultima immagine: "His wet yellow face was set hard and deeply lined".

²⁹¹ <<Le grosse dita di Spade arrotolarono una sigaretta con deliberata calma, spargendo la dovuta quantità di trinciato scuro nella cartina piegata, sistemando il tabacco in modo che avesse un eguale spessore alle estremità con una lieve depressione al centro, arrotolando con i pollici il margine interno della carta contro il margine esterno, premendo dal di fuori con gli indici, facendo scorrere i pollici e gli indici fino all'estremità del cilindro di carta per tenerlo unito mentre la lingua leccava il lembo, premendo da un lato con l'indice e col pollice della mano sinistra, mentre l'indice e il pollice della mano destra livellavano la sutura inumidita, e infine afferrando con l'indice e il pollice della mano destra un'estremità della sigaretta e accostando l'altra estremità alla bocca.>> Hammett, Dashiell, *The Maltese Falcon*, cit., p. 178.

²⁹² Witschi, Nicolas S., *Traces of Gold*, cit., p. 148.

²⁹³ <<Adesso il sangue striava il bianco degli occhi di Spade, e il suo sorriso, tanto a lungo mantenuto, si era trasformato in un ghigno terribile. Si schiarì bruscamente la gola e disse: «Far chiacchiere non serve a un accidente, ormai Le mise una mano su una spalla, scuotendola e tirandola. «Non me ne frega niente, di chi ti ama o non ti ama... Non posso più aiutarti. E non lo farei neppure se potessi. Il volto giallo e sudato era duro e profondamente solcato.>> Hammett, Dashiell, *The Maltese Falcon*, cit., p. 175.

Philip Marlowe, the city as character

The novelist's ambition is not to do something better than his predecessors but to see what they did not see

Milan Kundera

<<down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor – by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world... The story is this man's adventure in search of a hidden truth, and it would be no adventure if it did not happen to a man fit for adventure. He has a range of awareness that startles you, but it belongs to him by right, because it belongs to the world he lives in. If there were enough like him, the world would be a very safe place to live in, without becoming too dull to be worth living in.>>²⁹⁴

Il celebre passo tratto da *The simple art of murder* contiene la maggior parte dei motivi che caratterizzano la scrittura di Raymond Chandler. L'*Umwelt* è il protagonista primo e assoluto dei suoi racconti, e Marlowe, il personaggio feticcio di Chandler, è l'eroe che ha il compito di svelare il mondo a cui lui appartiene. Le descrizioni della città, del suo paesaggio interno ed esterno, sono le lenti attraverso cui leggere le sinuose trame che avvolgono i personaggi, spesso infatti tra i personaggi e il paesaggio esiste una corrispondenza diretta. L'uomo, per Chandler, ha costruito la città secondo il proprio

²⁹⁴ <<L'uomo che deve percorrere queste misere strade non deve essere egli stesso misero, né timoroso né sporco. Il detective di questo tipo di storia deve essere semplicemente un uomo, Lui è l'eroe, lui è tutto. Deve essere un uomo completo, un uomo comune e un uomo insolito. Lui deve essere, per usare un'espressione obsoleta, un uomo d'onore, per istinto, per necessità, senza pensarlo e senza ammetterlo. Deve essere il miglior uomo del mondo e sufficientemente uomo per ogni mondo... La storia è l'avventura di quest'uomo alla ricerca della verità, e non ci sarebbe avventure se non ci accadesse ad un uomo adatto all'avventura. Deve avere una consapevolezza tale da sbigottirti, ma questo gli appartiene per diritto, perché lui appartiene al mondo in cui vive. Se ci fossero abbastanza uomini come lui, il mondo sarebbe un posto sicuro dove vivere e non troppo noioso per viverci.>> Chandler, Raymond, *The Simple Art of Murder*, cit., p. 30.

modello corrotto di pensiero e di vita e da questo viene continuamente influenzato fino a creare un meccanismo olistico di interrelazione.

<<No feelings at all was exactly right. I was as hollow and empty as the spaces between the stars. . . . Out there in the night of a thousand crimes people were dying, being maimed, cut by flying glass, crushed against steering wheels or under heavy tires. People were being beaten, robbed, strangled, raped, and murdered. People were hungry, sick; bored, desperate with loneliness or remorse or fear, angry, cruel, feverish, shaken by sobs. A city no worse than others, a city rich and vigorous and full of pride, a city lost and beaten and full of emptiness. It all depends on where you sit and what your own private score is. I didn't have one. I didn't care.>>²⁹⁵

L'iniziale immagine di vacuità e mancanza di sentimenti, ricorre più volte ne *The Long Goodbye*, applicata non solo alla città, ma anche alla maggior parte dei personaggi principali²⁹⁶.

Ma in molte delle descrizioni di Chandler sul paesaggio di Los Angeles la vacuità lascia il posto a immagini orrorifiche, camere di orrore che portano con sé la traccia indelebile del crimine come ne *The Lady in the Lake* in cui un cadavere riemerge sulla superficie di un lago in un set abbandonato di Hollywood.

Una delle prime immagini grottesche di un romanzo di Chandler con protagonista Marlowe – in tutto otto romanzi oltre ad una decina di racconti- si trova nella sequenza di apertura del romanzo *The Big Sleep* pubblicato nel 1939, da cui venne tratto l'omonimo film di Howard Hawks nel 1946, magistralmente interpretato da Humphrey Bogart nel ruolo di Philipp Marlowe e da Lauren Bacall.

²⁹⁵ <<Nessun sentimento era quello giusto. Mi sentivo vuoto e solo come lo spazio tra le stelle. Fuori nella notte per un migliaio di crimini diversi le persone stavano morendo, venivano mutilati, sfregiati da vetri volanti, schiacciati dalle ruote delle macchine o sotto pesanti abiti. La gente veniva picchiata, rubata, strangolata, stuprata e uccisa. La gente era affamata, malata, annoiata, disperata per la solitudine, il rimorso o la paura, arrabbiata, crudele, eccitata, scossa dai singhiozzi. Una città non peggiore di altre, una città ricca, forte e piena d'orgoglio, una città perduta e ferita, piena di vuotezza. Tutto dipende da dove stai e da dove si trova il tuo posto privato. Io non ne avevo. A me non interessava.>> Chandler, Raymond, *The Long Goodbye*, Ballantine, New York, 1973, p. 39.

²⁹⁶ Irwin, John T., *Unless the threat of death is behind them : hard-boiled fiction and film noir*, cit., p. 64.

<<The main hallway of the Sternwood place was two stories high. Over the entrance doors, which would have let in a troop of Indian elephants, there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armor rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the visor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere. I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He did not seem to be really trying.>>²⁹⁷

La serra del generale Sternwood con le sue orchidee carnose, <<like the newly washed fingers of dead men"²⁹⁸, il boudoir bianco di Vivian Regan, <<the white made the ivory look dirty and the ivory made the white look bled out"²⁹⁹, si combinano con le decorazioni visuali della vecchia casa, coi ritratti dei componenti familiari, e con la descrizione del pannello in vetro. L'immagine emana una forza magnetica che attira su di sé, assecondando la forza immaginifica di Marlowe, tutti gli elementi della casa, protagonista compreso. L'immedesimarsi è spontaneo e repentino, Marlowe è già parte della casa, della storia della famiglia, l'ekfrasis del passo si accorda con la definizione che ne dà Murray Krieger: <<device to interrupt the temporality of discourse, to freeze it during its indulgence in spatial exploration.>>³⁰⁰

Lo spazio congelato gli permette di notare i conflitti del paesaggio. Il bianco della stanza di Vivian si oppone al nero dei pozzi petroliferi, le ricchezze degli Sternwood con la fonte che le ha permesse:

²⁹⁷ <<L'atrio degli Sternwood era alto due piani, Sopra le porte d'ingresso abbastanza grandi per lasciare passare un branco di elefanti indiani, riluceva un pannello di mosaico di vetro che rappresentava un cavaliere dall'armatura scura in atto di liberare una dama legata ad un albero e vestita solo di lunghi e convenienti capelli. Il cavaliere, tanto per la compagnia aveva tirato indietro la visiera dell'elmo e stava recidendo le corde che legavano le donzelle all'albero. Mi fermai un momento pensando che, se avessi abitato nella casa, presto o tardi mi sarei arrampicato là sopra per dargli una mano. Non aveva l'aria di impegnarsi molto.>> Chandler, Raymond, *The Big Sleep*, Vintage, New York, 1976, p. 7.

²⁹⁸ <<come le dita appena lavate di uomini morti>> Ibidem., p. 8.

²⁹⁹ <<il bianco rendeva l'avorio sporco e l'avorio rendeva sbiadito il bianco>> ibidem., p. 8.

³⁰⁰ <<meccanismo per interrompere la temporalità del discorso, per congelarlo durante la sua indulgenza nell'esplorazione spaziale>> Krieger, Murray, *The Illusion of the Natural Sign*, The John Hopkins University Press, Baltimora, 1992, p. 7.

<<I could just barely see some of the old wooden derricks of the oilfield from which the Sternwoods had made their money. . . . The Sternwoods, having moved up the hill, could no longer smell the stale sump water or the oil, but they could still look out of their front windows and see what had made them rich.>>³⁰¹

La Los Angeles di Chandler è una città di superfici senza nucleo, la "nowhere city" o "never-never land." Il montaggio di immagini suggerisce l'idea di un luogo di apparenza dove l'esterno mente all'occhio spingendolo ad accettare la forma come sostanza. Palazzi fatiscenti sono illuminati da neon per dare l'illusione di solidità, fast food truccati da palazzi. Anche la toponomastica di strade ed edifici aiuta a creare una nozione di città artificiale. In *Farewell, My Lovely* Lindsay Marriot viene uccisa in un canyon chiamato ironicamente "Purissima", situato dietro il Belvedere Club dove i criminali si incontrano con gli aristocratici californiani. Nello stesso racconto una casa fatiscente del ghetto porta il nome di "Hotel Sansouci".

Ne *The High Window* la signora Murdock, un'omicida, vive su Dresden Street e gli appartamenti The Florence sorgono nella parte più sordida della città.

Scrivendo negli anni trenta e quaranta del secolo scorso Chandler spende molte pagine nella descrizione degli edifici Art Deco di moda in quegli anni. Lo stile Deco rappresenta una celebrazione visuale del futurismo³⁰², dell'energia, velocità e tecnologia che prometteva di tirare l'America fuori dai mali della depressione economica, ma fungeva da miraggio architettonico per coprire le affezioni dell'epoca³⁰³. Le facciate aerodinamiche, le superfici luccicanti, le decorazioni plastiche dell' Art Deco enfatizzano i mezzi strutturali dello stile. Per Peter Conrad lo scopo dello stile (l'Art Deco) era di dare un'identità, funzionale e vistosa allo stesso tempo, agli elementi, trasformando in merce di vendita le

³⁰¹ <<potivo scorgere alcune impalcature di legno del campo petrolifero che aveva fatto la fortuna degli Sternwood. Da quando si erano trasferiti sulla collina, gli Sternwood non potevano più sentire il tanfo e dell'acqua stantia e del petrolio; però potevano, se volevano, guardare dalle finestre la fonte delle loro ricchezze. >> Chandler, Raymond, *The Big Sleep*, cit. p. 13.

³⁰² Liaha K. Babener, *Raymond Chandler's City of Lies*, in a cura di Fine, David, *Los Angeles in Fiction*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1984, p. 135.

³⁰³ Silver, Alain, *L.A. noir, The city as character*, Santa Monica Press, 2005, p. 78.

decorazioni, maltrattando utensili innocui con motivi egiziani o aztechi. I detriti della civilizzazione industriale mutano la città in un luogo di *junky luxury*.³⁰⁴

Il Treolar Building ne *The Lady in the Lake* è l'esempio di tale amalgama di opulenza e cattivo gusto, con il suo scintillante ingresso e le pareti appariscenti è un edificio costruito per creare illusione. I suoi edifici sono simili all'architettura un tempio pagano decorati con immagini luminose. La distorsione stilizzata è l'essenza della moda di Los Angeles. Le descrizioni architettoniche incarnano le fantasie dei cittadini con effetti grotteschi.

Il caso del primo esempio, la casa degli Sternwood, è forse il più emblematico. Tutto è costruito in una scala innaturale, ingigantita, le stanze sono immense e le porte "would have let in a troop of elephants." Nella casa il decor è una pastiche di stili diversi: le porte francesi, i caminetti barocchi e i tappeti persiani rappresentano <<the wild debauch of eclecticism.>>³⁰⁵

La descrizione del pannello in vetro che raffigura un cavaliere medievale nel tentativo di salvare una fanciulla in catene è il simbolo dell'ipocrisia. Il codice cavalleresco e il suo ideale sentimentale degli amanti immortalati per sempre in un amore senza macchia si scontrano con la permissiva sessualità degli Sternwoods.

La linea di demarcazione tra verità e menzogna è porosa o addirittura cancellata. Tutto mente nella città di Chandler, la corruzione è tanto negli uomini quanto negli oggetti che loro producono. Le immagini costruite dall'uomo - siano esse pittoriche, decorative o fotografiche - e le ekphrasis che le rappresentano nei testi sono il mezzo privilegiato attraverso cui lo scrittore affronta il tema dell'ambivalenza della realtà. Le stesse, come gli edifici e la toponomastiche, non rivelano mai la loro assenza al primo sguardo. Ma nella maggior parte dei casi si offrono a chi le guarda, quasi sempre Marlowe, come un velo da sciogliere dietro il quale si nasconde la verità da ricercare, la chiave per sciogliere gli enigmi. Alla fotografia Chandler, ma anche altri scrittori hard-boiled come Cornell Woolrich in seguito, affida un ruolo fondamentale che <<lies precisely in their evocation of the past.>>³⁰⁶ La fotografia dà infatti la possibilità di collegare spazialmente il passato

³⁰⁴ Conrad, Peter, *The Private Dick as Dandy*, London Times Literary Supplement, 20 gennaio 1978, p. 60.

³⁰⁵ Liahna K. Babener, *Raymond Chandler's City of Lies*, cit., p. 136.

³⁰⁶ Heffernan, James A.W., *Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions*, Baylor University Press, Waco,

dell'evento raffigurato al presente di chi osserva la fotografia. Ma la relazione che intercorre tra soggetto che guarda e oggetti visuali risulta più dialogica che univoca. I testi rivelano il processo attraverso cui il narratore evoca quegli eventi che si celano dietro l'immagine fotografica come oggetti visuali. La fotografia funge da testimone di un evento passato, ma allo stesso tempo svolge anche la funzione di leva per la proiezione di immagini mentali dell'osservatore. La relazione di Marlowe con l'oggetto osservato è ambigua in quanto collegata al problema dell'ekphrasis che apre una discrepanza tra il visuale e il verbale, il vedere e il rappresentare. La definizione di Tom Mitchell di ekphrasis come di <<overcoming otherness>>³⁰⁷ rivela invece l'opposizione gerarchica tra visuale e verbale che è presente da sempre nella cultura occidentale, dal *Laocoön* di Lessing in poi. Tale definizione però va integrata con altre come: <<the verbal representation of graphic representation>>³⁰⁸ o <<anyverbal description of visual phenomena>>³⁰⁹ dato che le immagini non si pongono semplicemente tra fatto e finzione o tra documento materiale e percezione immateriale. Il significato e la referenzialità delle immagini possono essere determinati solo attraverso il ricorso all'ekphrasis verbale. Il tentativo del narratore di creare una referenza fissa da applicare alle immagini rivela la sua incapacità di affermare con certezza ciò che vede. L'ekphrasis emerge dunque come il tentativo costante del verbale di dominare il visuale, che di fatto però svela la natura effimera della visione e la polivalente referenzialità delle immagini. In questo modo la fotografia non può essere considerata univocamente una risorsa documentaria e quindi una prova nelle indagini, non è dunque solo l'«È stato»³¹⁰ barthesiano, ma piuttosto la materializzazione della percezione del narratore. L'immagine, attraverso la sua rappresentazione verbale, mostra quel dettaglio che interessa il descrittore e su cui si posa il suo sguardo. È il *punctum* barthesiano³¹¹, l'attrazione profondamente personale che un dettaglio fotografico può

Texas, 2006, p. 261.

³⁰⁷ <<il prevalere sull'alterità>> Mitchell, W. J. T., *PictureTheory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 56.

³⁰⁸ <<la rappresentazione verbale di una rappresentazione grafica>> Heffernan, James A.W., *Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions*, cit., p. 299.

³⁰⁹ <<qualsiasi tipo di descrizione verbale di fenomeni visuali>> Wagner, Peter, *Icons-Texts-Iconotexts*. Walter de Gruyter, Berlin, 1996, p. 34.

³¹⁰ Barthes, Roland, *La camera chiara, Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1979, p. 78.

³¹¹ *Ibidem*, p. 28.

possedere nei confronti del singolo osservatore. Il dettaglio dell'immagine può rappresentare la percezione influenzata dalla stratificazione culturale dell'osservatore a cui corrisponde la sua ekphrasis verbale.

In questo modo la narrazione spesso descrive un punto di vista che il fruitore proietta sulla fotografia, come nel caso della descrizione della foto che ritrae Linda Conquest in *The High Window*:

<<I sat down again with the photo and looked it over. Dark hair parted loosely in the middle and drawn back loosely over a solid piece of forehead. A wide cool go-to-hell mouth with very kissable lips. Nice nose, not too small, not too large. Good bone all over the face. The expression of the face lacked something. Once the something might have been called breeding, but these days I didn't know what to call it. The face looked too wise and too guarded for its age. Too many passes had been made at it and it had grown a little too smart in dodging them. And behind this expression of wiseness there was the look of simplicity of the little girl who still believes in Santa Claus. I nodded over the photo and slipped it into my pocket. Thinking I was getting too much out of it to get out of a mere photo, and in a very poor light at that.>>³¹²

Le immagini visuali giocano un ruolo dialettico in Chandler. Gli oggetti visuali possono servire da icone portatrici di memoria ampiamente suggestive poiché spingono verso una forma di percezione intuitiva, affettiva e sensuale piuttosto che semplicemente cognitiva.

Le immagini fotografiche in particolare risultano meno stabili di quanto possano apparire, il loro significato infatti dipende anche dai frame esterni: verbali, ovvero la descrizione che le esprime, dai contesti in cui vengono mostrate e dalle interazioni sociali cui sono legate.

Quello che una fotografia mostra può non essere mai reso certo sulla sola base della

³¹² <<mi rimisi a sedere con la foto in mano e la studiai. Capelli neri separati profondamente dalla riga in mezzo e ricadevano indietro in onde morbide. Rivelando una fronte ampia e solida. La bocca era grande, decisa, da "meneinfischio" con due labbra che sarebbe valsa la pena di baciare. Naso ben fatto, non troppo piccolo e non troppo grande. Magnifica ossatura in tutto il viso. Ma l'espressione mancava di qualcosa. Una volta quella cosa si sarebbe chiamata distinzione, adesso non so più come si chiami. Il viso era troppo saggio, troppo guardingo per la sua età. Alla sua proprietaria erano state tese troppe insidie di tutti i generi e nel tentare di evitarle era diventata un po' troppo scaltra. Ma insieme a quella saggezza c'era un'aria di semplicità, quella di una bambina che crede ancora a babbo, natale. Annuii, e mi feci scivolare il cartoncino in tasca, pensando che traevo troppe conclusioni da un semplice ritratto, e in una luce come quella.>> Chandler, Raymond, *The High Window*, Random House, Vintage Books, New York, 1976, p. 8.

percezione visuale. La fotografia può ritrarre o escludere aspetti rilevanti della realtà nei suoi frame. Max Kozloff ha criticato su questa base la definizione di Susan Sontag che vedeva la fotografia come traccia o indice considerandone invece la funzione di testimone con tutte le possibilità di sovrainterpretazione, informazione parziale o errata che il termine implica³¹³.

Ne *The Big Sleep* Marlowe crede che le foto erotiche usate per ricattare Carmen Sternwood la mostrano come vittima di avidi sfruttatori, la realtà invece dimostrerà che Carmen non è la preda, ma il predatore. Ma è un'altra foto in *The High Window* che riassume la dialettica tra immagine e osservatore.

<<I looked at it. It was a small picture, not interesting at all. A guy in doublet and hose, with lace at his sleeve ends, and one of those round puffy velvet hats with a feather, leaning far out of a window and apparently calling out to somebody downstairs. Downstairs not being in the picture. It was a color reproduction of something that had never been needed in the first place. I looked around the room. There were other pictures, a couple of rather nice water colors, some engravings—very old-fashioned this year, engravings, or are they? Half a dozen in all. Well, perhaps the guy liked the picture, so what? A man leaning out of a high window. A long time ago... a man leaning far out of a window with his mouth open yelling. His hands were on the brick edges of the window frame. There was a woman's face behind his shoulder. He was a thinnish dark-haired man. His face was not very clear, nor the face of the woman behind him. He was leaning out of a window and yelling or calling out. There I was holding the photograph and looking at it. And so far as I could see it didn't mean a thing. I knew it had to. I just didn't know why. But I kept on looking at it. And in a little while something was wrong. It was a very small thing, but it was vital. The position of the man's hands, lined against the corner of the wall where it was cut out to make the window frame. The hands were not holding anything, they were not touching anything. It was the inside of his wrists that lined against the angle of the bricks. The hands were in air. The man was not leaning. He was falling.>>³¹⁴

³¹³ Kozloff, Max. *The Privileged Eye*. University of New Mexico Albuquerque, 1987, p. 107.

³¹⁴ <<La guardai, era un piccolo quadro per nulla interessante, un giovanotto in maglia e calzoncini, con del pizzo ai polsi e un berretto di velluto a sbufi, adorno di una piuma, si sporgeva dalla finestra evidentemente per chiamare qualcuno in strada. La strada non appariva nel quadro. Era la riproduzione a colori di un dipinto che non aveva mai avuto ragione di essere dipinto. Mi guardai intorno, c'erano altri quadri, una paio di bei acquerelli, qualche incisione... sono molto antiche le incisioni quest'anno, no? Mezza dozzina in tutto, forse a Vannier piacevano le oleografie. Un uomo si sporgeva dalla finestra sul vuoto, molto tempo fa. Un uomo che si sporgeva troppo da una finestra con la bocca aperta. Aveva le mani sugli stipiti di mattoni. Dietro alle sue spalle appariva un volto di donna. L'uomo era piuttosto magro, coi capelli neri. Il suo viso non era molto chiaro, e anche la donna alle sue spalle era un po' sfocata. L'uomo si

Dall'ekphrasis della fotografia sino alla scena finale il lettore è indotto a pensare che le mani dietro la figura che cadeva fossero della giovane Merle, distrutta dai sensi di colpa. Ma alla fine quando i numerosi frammenti della storia si ricompongono Marlowe comprende che come Merle anche lui aveva creduto a quella storia e che invece le mani appartenevano a un altro personaggio, alla moglie dell'uomo che cascava dalla finestra.

<<... that is a snapshot of Mrs. Elizabeth Bright Murdock giving her first husband the heave out of his office window. He's falling. Look at the position of his hands. He's screaming with fear. She is behind him and her face is hard with rage--or something. Don't you get it at all? This is what Vannier has had for proof all these years. The Murdocks never saw it, never really believed it existed. But it did. I found it last night, by a fluke of the same sort that was involved in the taking of the picture. Which is a fair sort of justice. Do you begin to understand?>>³¹⁵

La foto non è quindi una prova inconfutabile, ha più l'aspetto di una deposizione, limitata, individuale e incompleta. Marlowe deve tendere il più possibile il suo sguardo, aiutandolo con le fila sinuose del plot, per trasformarlo in prova, cerca di far parlare l'immagine come in un interrogatorio. Il paradosso si cela dietro le ekphrasis dell'uomo che cade dalla finestra. Sono immagini che parlano, rappresentabili verbalmente solo nella continua tensione dialettica tra osservatore e oggetto osservato, tra un osservatore che aggiunge alla foto, partendo dal *punctum*, i frame mancanti e l'immagine muta che sembra lottare per mantenere la sua non rappresentabilità.

sporgeva dalla finestra gridando o chiamando qualcuno. Rimasi fermo tenendo la foto e fissandola. Continuava a non dirmi nulla. Eppure sapevo che qualcosa doveva dirmi, a nche se non riuscivo a capire il perché. Così rimasi a guardarla e mi accorsi che qualcosa non andava. Era un particolare minimo, ma vitale. La posizione delle mani dell'uomo appoggiate contro il riquadro della finestra. Le mani non stringevano nulla, non toccavano nulla. Erano i polsi che sfioravano gli spigoli dei mattoni, le mani erano sospese nell'aria. L'uomo non si sporgeva, stava cadend.>> Chandler, Raymond, *The High Window*, cit. p. 138.

³¹⁵ <<Questa è un'istantanea della signora Elizabeth Bright Murdock che sta dando uno spinta al suo primo marito, per mandarlo fuori dalla finestra del suo ufficio. Lui sta cadendo, osserva la posizione delle mani. Urla di paura. La signora è dietro di lui e ha il viso impietrito dall'ira o da qualcos'altro. Ma proprio non capisci? Questa è la prova che Vannier aveva tenuta nascosta per tutti questi anni. I Murdock non l'hanno mai vista, non hanno mai creduto che esistesse. Ma esisteva. L'ho trovata ieri notte, un colpo di fortuna simile a quello che ebbe Vannier quando scattò la fotografia. È una specie di giustizia. Adesso incominci a capire?>> Ibidem., p. 149.

Per Howard Horwitz il realismo americano dell'hard-boiled non è *reproduction*, rappresenta invece le relazioni tra cose e persone, non si tratta di un problema formale, ma è piuttosto un problema spaziale³¹⁶. Invece di descrivere il mondo come sfondo e altro rispetto alle interazioni sociali del detective, l'hard-boiled dichiara che non esiste natura senza l'intervento umano. E fa questo rappresentando le relazioni di oggetti che riguardano i californiani e la loro natura situando la figura umana come ponte tra i due, l'uomo diventa in un certo senso una risorsa naturale.

In *The Lady in the Lake* le persone diventano cose³¹⁷, il tempo e il paesaggio diventano correlativi oggettivi per la corruzione e la disonestà, L'uomo è più oggetto che soggetto.³¹⁸ Carmen Sternwood è descritta <<walking as if she were floating>>³¹⁹ con <<little sharp predatory teeth, as white as fresh orange pith and as shiny as porcelain>>³²⁰. Insieme alla sorella la protagonista viene in seguito anche rappresentata come una bambola controllata da artifici meccanici. La giustapposizione tra figura umana e artefatto non umano rivela l'ossessione di Chandler con l'idea di metamorfosi che proietta sui suoi personaggi. L'identità dei suoi protagonisti risulta spesso incostante e inscrutabile.

Tutti questi temi confluiscono nel ritratto di Terry Lennox ne *The Long Goodbye*, la cui caratteristica principale è la tendenza a sradicare il proprio passato e assumere in successione identità fittizie per fuggire da situazioni critiche che spesso è lui stesso a creare. La parata di alter ego inizia con Paul Marston, soldato britannico nella seconda guerra mondiale, a cui la chirurgia plastica ha dato un nuovo volto per eliminare i segni delle torture naziste consentendogli di assumere la nuova identità di Terry Lennox in California, di risposarsi e di sfuggire al proprio passato.

Ma questo sarà solo l'inizio di una tendenza che lo porta a diventare prima Rodriguez poi de Cerva e in fine Cisco Maioranos e ogni passaggio di identità è segnato immancabilmente da un delitto che Marlowe scopre, ma non rivela fino alla scena finale.

³¹⁶ Horwitz, Howard, *By the Law of Nature: Form and Value in Nineteenth-Century America*. Oxford University Press, New York, 1991, p. 152.

³¹⁷ Wyatt, David. *The Fall into Eden: Landscape and Imagination in California*. Cambridge University Press, 1986, p. 170.

³¹⁸ Witschi, Nicolas S., *Traces of Gold*, cit., p. 148.

³¹⁹ <<camminava come se stesse fluttuando>> Chandler, Raymond, *The Big Sleep*, cit., p. 65.

³²⁰ <<denti aguzzi come quelli dei piccoli predatori, e bianchi come l'albedo di un'arancia fresca e scintillante come la porcellana>> *Ibidem*.

<<"I'm not judging you. I never did. It's just that you're not here anymore. You're long gone. You've got nice clothes and perfume and you're as elegant as a fifty-dollar whore." "That's just an act," he said almost desperately. . . . "An act is all there is. There isn't anything else in here" he tapped his chest with the lighter "there isn't anything."³²¹

Marlowe non giudica Lennox, per lui è un prodotto del suo tempo. Un'era di inganni che contamina tutti. Lo stesso Marlowe si un considera un rappresentante della falsità e della corruzione della forma poichè sono tutti elementi che stanno alla base della sua detection <<The game I play is not spillikins. There's always a large element of bluff connected with it. >>³²²

Nel regno di Marlowe la falsità soggiace alle tradizioni culturali, determina lo sviluppo e dà forma alle interrelazioni sociali. Per sopravvivere bisogna adattarsi e di racconto in racconto i protagonisti tentano di fare questo: modellare i propri comportamenti per non soccombere. Non è un gioco per cavalieri, come lo stesso detective dice a se stesso davanti alla scacchiera, Marlowe lotta "to separate reality from delusion", dall'illusione del mondo che lo circonda.

Nell'immagine finale de *The Long Goodbye* che rivela ancora una volta la delusione e il disincanto – la radice della malinconia noir – Marlowe rimane impassibile davanti all'ennesima fuga del suo vecchio amico, omicida e truffatore, Terry Lennox, di lui non rimane che il suono dei passi su "down the imitation marble corridor" alla cui fine c'è una città falsa pronto ad accoglierlo. E a Marlowe non rimane che accettare tutto questo: "So long, Señor Maioranos."

³²¹ <<non ti sto giudicando, non l'ho mai fatto. È solo che tu non sei più qui. Tu sei lontano. Indossi bei vestiti e profumi, e sei elegante come una puttana da cinquanta dollari... " E questo è un fatto" disse quasi disperato... " Un fatto è tutto quello che rimane. Non c'è nient'altro qui". Copri la sua bocca con l'accendino "Non c'è nient'altro>>. Chandler, Raymond, *The Long Goodbye*, cit., p. 230.

³²² <<il gioco che io interpreto non è come lo sciangaì, c'è sempre una porzione vasta di bluff a lui connesso.>> Chandler, Raymond, *The Big Sleep*, cit., p. 70.

L'hard-boiled secondo Woolrich

Il paradigma di filmabilità è come si è visto strettamente collegato ai problemi della visione, in particolare alla difficoltà di rappresentazione dell'immagine. L'hard-boiled americano, partendo dagli stilemi già obsoleti degli autori inglesi della *Golden Age*, ha attualizzato una rifunzionalizzazione traducendo quei temi, motivi e pattern in un contesto prettamente realista. Il modello descrittivo di Hammett si basa sulla focalizzazione dello sguardo narrativo sul dettaglio mettendo in atto quello che è stato definito come "renunciation plot". Chandler invece modella il suoi racconti, -ma anche le sceneggiature, su tutte quella di *Double Indemnity* di Billy Wilder, sull'*Umwelt* cittadino, creando una connessione tra le forme spaziali e visuali e i personaggi. Il realismo hard-boiled perde il suo paradigma realista davanti alla vastissima opera letteraria di Cornell Woolrich, perdita dovuta soprattutto alle radici letterarie cui fa continuamente riferimento l'autore, Poe, ma anche gli autori tedesco romantici e dello *Sturm und Drang* come Hoffmann e lo Schiller de *Der Visionär*. Alla base dei romanzi di Woolrich vi è sempre un'attenzione estrema nei confronti delle modalità dello sguardo. Il cinema, a partire dal primo film tratto da un testo di Woolrich, utilizza la sua opera letteraria come base per le sceneggiature. Innumerevoli risultano gli adattamenti cinematografici, Thomas C. Renzi nel libro *Cornell Woolrich: from pulp fiction to film noir* ne conta almeno quaranta, tralasciando i debiti e le sceneggiature spesso non accreditate.³²³ Il successo di *Rear Window* di Hitchcock lo consacrò al grande pubblico e diede inizio ad una forte collaborazione col cinema d'autore come quello di Truffault de *La Mariée était en noir* o *Martha* di Fassbinder basato sulla novella *For the Rest of Her Life*.

L'aspetto visuale dei suoi romanzi interessa soprattutto quegli elementi connessi alla duplicità della visione, spesso infatti i plot si giocano su due livelli, uno reale legato alla possibilità scopica naturale e quello irreale ovvero alla distorsione percettiva dei protagonisti dovuta alla *Überreizung* metropolitana causata dal flusso continuo di immagini.

³²³ Renzi, Thomas C., *Cornell Woolrich: from pulp fiction to film noir*, McFarland & Co., Jefferson, N.C., 2006, p. 24.

<<He was leaning slightly out, maybe an inch past the window frame, carefully scanning the back faces of all the houses abutting on the hollow square that lay before him. You can tell, even at a distance, when a person is looking fixedly. There's something about the way the head is held. And yet his scrutiny wasn't held fixedly to any one point, it was a slow, sweeping one, moving along the houses on the opposite side from me first. When it got to the end of them, I knew it would cross over to my side and come back along there. Before it did, I withdrew several yards inside my room, to let it go safely by. I didn't want him to think I was sitting there prying into his affairs. There was still enough blue night-shade in my room to keep my slight withdrawal from catching his eye.>>³²⁴

L'inizio di *It Had to Be Murder*, base per la sceneggiatura di *Rear Window*, contiene molti dei motivi tipicamente woolrichiani. Il voyeurismo, il *Rahmenschau* della finestra, lo sguardo tecnicizzato dall'obiettivo fotografico, il sospetto del delitto e l'ansia che ne scaturisce. La novella inizia con un uomo, un reporter, costretto sulla sedia a rotelle da un incidente, che guarda dalla sua finestra le case dei vicini, alcuni inconsueti movimenti che attraggono la sua attenzione lo portano a sospettare che il suo vicino abbia ucciso la moglie. Nonostante la polizia ritenga infondate le sue accuse, queste si riveleranno corrette e sarà l'incontro tra il protagonista infermo e l'assassino a svelare e mascherare l'uxoricidio.

Lo sguardo tecnicizzato del protagonista trasforma gli oggetti osservati, i vicini, in oggetti narrativi, partendo da una visione panottica, il protagonista si sofferma sui dettagli proiettando sull'esterno la propria condizione alienata di infermo. Il rapporto con *Das Vettereckfenster* di Hoffmann e quindi con le categorie dello sguardo è strettissimo. Lo

³²⁴ << Si stava appena sporgendo, forse pochi centimetri dalla cornice della finestra, guardando tutte le facce delle case che davano sulla piazza vuota che stava dietro di lui. Si dire anche a distanza se una persona fissa qualcosa. C'è qualcosa nel modo in cui si tiene ferma la testa. E il suo sguardo non era tenuto fisso su un punto preciso, era un lento avanzare, muovendo lungo le case sul lato opposto al mio. Quando finì, sapevo che avrebbe attraversato la strada verso il mio lato per tornare lì. Prima che accadesse mi ritirai indietro di qualche metro dentro la mia stanza, per farglielo fare tranquillamente. Non volevo che pensasse che stavo lì seduto a ficcare il naso nei suoi affari. C'era abbastanza ombra nella mia stanza da permettermi di indietreggiare senza farmi notare dai suoi occhi>> Woolrich, Cornell, *It had to be Murder*, in: *The Cornell Woolrich Omnibus: Rear Window and Other Stories*, New Ballantine, York, 1984 p. 13.

sguardo sul *Gendarmenmarkt* di Berlino si trasforma nello sguardo del voyeur sull'*interieur* borghese di una metropoli statunitense.

Il tema principale dello sguardo nascosto sull'altro viene riproposto da Woolrich in altri testi. Il plot di *The Corpse next door* può essere paragonato a *The Tell Tale Heart* di Poe³²⁵. In entrambi infatti il senso di colpa di un omicida infetta gradualmente la sua immaginazione fino a soffrire uno stato di ansia tale da culminare con la proprio confessione. Il romanzo si apre con la morte accidentale di un ladro per mano del protagonista Ed Harlan. Invece di denunciare la morte, il protagonista decide di nascondere il crimine. In un clima di sospetti e presunte supposizioni sul delitto da parte dei vicini Harlan commette un altro delitto. All'arrivo della polizia confessa entrambi i crimini, ma le indagini rivelano infine solo l'ultimo omicidio, mentre del primo avvenuto di notte non rimane traccia. *The Corpse Next Door* rappresenta l'inversione di *The Rear Window*: quest'ultimo è raccontato infatti dal punto di vista del voyeur che sospetta delle azioni di un vicino, l'osserva attentamente provando a scoprire se il vicino abbia ucciso la moglie e di come si sia sbarazzato del cadavere. Ne *The Corpse* invece la storia è vista dalla prospettiva dell'omicida che vive nella paura che i vicini, i voyeur, scoprano il delitto e il luogo dove ha nascosto il cadavere. Il ruolo centrale del romanzo è paradossalmente affidato all'immagine del cadavere che non viene descritto fisicamente perché visto dall'omicida, ma mentalmente perché presente nell'immaginazione del protagonista, nella sua proiezione mentale. In questo Woolrich ottiene un altro effetto alla Poe, quello dell'immagine del cadavere che distorce lo sguardo e quindi l'immaginazione stessa del protagonista.³²⁶

In *Night Has a Thousand Eyes* l'influenza di Poe è visibile nel tentativo di ottenere l'unità di effetto emozionale creando una corrispondenza, una correlazione oggettiva, tra gli stati psicologici dei protagonisti e gli oggetti che li circondano.

Come in *Three O'Clock* il plot ruota attorno alla scoperta da parte di un personaggio dell'ora e del modo della propria morte. Il sottomotivo è sicuramente quello della lotta contro il tempo e dell'ansia e della nevrosi da ciò scaturita. Ogni sviluppo narrativo è

³²⁵ Renzi, T. C., *Cornell Woolrich: from pulp fiction to film noir*, cit., p. 80.

³²⁶ Herbert, R., *Whodunit: a who's who in crime & mystery writing*, Oxford University Press, New York, 2003 p. 63.

segnato da un'immagine, razionale o irrazionale, fisica o mentale dei protagonisti. La prima immagine del testo, la descrizione di una ragazza che sta per tentare il suicidio è paradigmatica:

<<Her head was tilted slightly upward, not downward. She was covering her eyes, as if the stars blinded her. It was against them her hand was backed in shelter, and not against the water below...“You should have let me get away from them. I wanted to go down deep, where I can't see them shining, and they can't see me”>>³²⁷ (12).

La ragazza viene salvata da un poliziotto che la vede. Una volta ripresa la protagonista inizia un lungo flashback in cui racconta la sua vicenda e il motivo del tentato suicidio. L'evento iniziale, la cornice/frame in cui si inserisce la vicenda, assume il ruolo di chiave interpretativa del romanzo, segna l'inizio dell'artefatto temporale che traccia il limite tra il mondo infinito della narrazione e il mondo finito del frame che rappresenta invece il modello descrittivo del narrato.³²⁸

<<God put it into our hearts that we should love our fathers, and God put it stronger into the hearts of daughters than of sons. But then God forgot to give us anything that would take away the pain that love can sometimes bring. Above all, God permits us to look backward but God has forbidden us to look forward. And if we do, we do so at our own risk. There is no opiate that can precede the pain; only one that can follow, called time.>>³²⁹

³²⁷ <<Teneva la testa leggermente inclinata verso l'alto, non verso il basso. Si copriva gli occhi con una mano, come se le stelle potessero accecarla. Quell'estremo gesto di protezione era rivolto contro le stelle, non contro l'acqua. Avrebbe dovuto lasciarmi fare. Volevo sprofondare nel nulla, andare a fondo, in qualsiasi posto dove non potessi vedere il loro scintillio né loro potessero vedere me.>> Woolrich C., *Night has thousand eyes*, in *The Cornell Woolrich Omnibus: Rear Window and Other Stories*, cit., p. 540.

³²⁸ Lotman, J., *The Structure of the Artistic*, Univ. of Michigan Press, 1977, p. 32.

³²⁹ <<Dio ha inscritto nei nostri cuori il principio che dobbiamo amare i padri, ma forse l'ha instillato in maniera più forte nelle figlie che non nei figli. Poi, però, Dio si è dimenticato di darci una medicina per combattere il dolore che quell'amore può talvolta portare con sé. Soprattutto, Dio permette che noi ci guardiamo indietro, ma ci ha proibito di guardare avanti. E se nonostante tutto lo facciamo, questo è a nostro rischio e pericolo. Non esiste alcun narcotico che possa precedere il dolore, ma solo uno che lo segue. E questo si chiama tempo.>> Woolrich C., *Night has thousand eyes*, cit., p. 545.

Nei due precedenti passaggi, il problema della visione supera i confini del razionale. Nel primo la protagonista vuole morire per sfuggire lo sguardo delle stelle, nel secondo il problema dello sguardo è intrecciato allo scorrere del tempo: lo sguardo permette il ricordo, la memoria usa le immagini per rivedere il passato, ma allo stesso modo, nonostante il divieto divino, lo sguardo può proiettarsi nel futuro fino al limite cronologico individuale, la morte. La distorsione del *gaze* dovuto alla visione del futuro funge da modello per lo sguardo dei protagonisti. L'effetto visuale che il racconto costruisce è quello del buio appena spezzato dalla luce fioca della candela, il racconto della protagonista sulla previsione della morte del padre inizia proprio con queste parole: <<Death has begun. Darkness has begun, there in the full jonquil-blaze of the dinner-table candles. Darkness...Growing, steadily growing, by the days, by the weeks, by the months, until it has blotted out everything else. Until all is darkness. Until there is nothing but darkness.>>³³⁰

Sono gli occhi il vero leitmotiv dell'opera, l'immagine del titolo, la notte dai mille occhi, ritorna costantemente creando da una lato una connessione tra stelle e fato, alla cui base vi è l'idea che il destino di un uomo sia determinato dall'esatta posizione di stelle e pianeti al momento della nascita, dall'altro però le stelle rappresentano degli osservatori indifferenti alle sofferenze umane, persecutori di una costante sorveglianza che conduce gli uomini, gli osservati, verso una paranoia dovuta alla continua sensazione di vivere sotto uno sguardo giudicante, ma inerte. L'immagine della notte dai mille occhi può essere considerata come un sviluppo della famosa descrizione degli occhi del Dottor. T. J. Eckleburg ne *The Great Gatsby*:

<<But above the grey land and the spasms of bleak dust which drift endlessly over it, you perceive, after a moment, the eyes of Doctor T. J. Eckleburg. Is The eyes of Doctor T. J. Eckleburg are blue and gigantic - their retinas are one yard high. They look out of no face, but, instead, from a pair of

³³⁰ <<È cominciata la morte. È cominciata l'oscurità, e proprio là, nei riflessi luminosi color giunchiglia diffusi dai candelabri sulla tavola... si allarga e cresce inesorabilmente col trascorrere dei giorni, delle settimane e dei mesi, fino a invadere e coprire ogni cosa. Infine, tutto è tenebra. C'è *solo* buio, nient'altro.>> Woolrich, C., *Night has thousand eyes*, cit., p. 545.

enormous yellow spectacles which pass over a nonexistent nose... "he was looking at the eyes of Doctor T. J. Eckleburg, which had just emerged, pale and enormous, from the dissolving night.>>³³¹

Gli occhi di Eckleburg rappresentano l'idea della visione come mezzo per giungere a nuovi modi di osservazione e alla creazione di nuove forme narrative. La vita di Gatsby scorre <<under Doctor Eckleburg's persistent stare>>³³² dall'arrivo nella Valle delle Ceneri fino al suo ultimo sguardo che si posa proprio sugli occhi del cartellone pubblicitario.

Ma Woolrich usa il simbolo per creare una fusione di oggettivo e soggettivo, permettendo di vedere sia come i personaggi si muovono sul piano reale sia come questi percepiscano il mondo e le proprie azioni. I mille occhi della notte creano infinite traiettorie di sguardi che si intersecano con gli sguardi dei personaggi, riunendo narrativamente proiezioni mentali e immagini reali sotto un unico piano descrittivo. Il personaggio cui è stata predetta la propria morte non asserisce nulla sul proprio stato, ma affida ad un oggetto reale, la ruota della roulette, le sue speranze:

<<I want my sign. . . . This wheel can give it to me. This wheel can save me. There's still time. If I win, I've saved it. If I lose—" "And what do I bet against it? This?" Shawn swept the accumulated winnings off the table edge onto the floor. "Haven't you anything that you value? There must be something. Every man has something. Something that you want to lose as little as I want to lose—what I am staking.>>³³³

³³¹ <<Sopra la terra grigia e sugli spasimi di polvere smorta che incessantemente vi viene sospinta, dopo un po' si scorgono gli occhi del dottor T. J. Eckleburg. Gli occhi del dottor T. J. Eckleburg sono azzurri, giganteschi e hanno una retina larga quasi un metro. Non guardano da un volto ma da un paio di enormi occhiali gialli, appoggiati su un naso inesistente... stava guardando gli occhi del dottor T. J. Eckleburg che emergeva, sbiadito ed enorme, dal dissolversi della notte>> Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby*, Wordsworth Editions Limited, London, 1983, p. 102.

³³² << sotto lo sguardo insistente del dottor Eckleburg>> Ibidem., p. 17.

³³³ <<Voglio un segno... E questa ruota può darmelo, può salvarmi. C'è ancora tempo. Se vinco, sono salvo. Se perdo... «E che cosa posso puntare contro una posta del genere? Questo?» Shawn fece volare a terra con una manata le vincite accumulate sul tavolo. «Non c'è niente a cui attribuisce un grande valore? Ma ci dev'essere per forza qualcosa! Tutti ce l'hanno. Qualcosa che vorresti perdere così poco come io vorrei perdere... ciò che sto puntando adesso.>> Woolrich, C., *Night has thousand eyes*, cit., p. 580.

La ruota è il mezzo irrazionale con cui il personaggio di Reid risponde alla previsione, anch'esso elemento irrazionale, della propria morte, ma è anche un oggetto reale che viene visto dai personaggi. In questo modo l'immaginario soggettivo si mischia a quello oggettivo e collettivo esprimendo il culmine dell'effetto dello sguardo preveggenente che supera i confini del reale e del tempo.

Conclusione

Sebbene esistano diverse controversie circa alcuni aspetti del cinema noir, il punto su cui difficilmente la critica si è mostrata in disaccordo è stato ed è il riconoscere che la popolarità della letteratura hard-boiled degli anni '30 e '40 abbia creato un pubblico letterario pronto a recepire i temi, i motivi e l'estetica tipici del noir. Il pubblico era infatti incline al nuovo tipo di narrativa poliziesca, al suo tono fatalistico, scettico e cinico, attento alla descrizione spaziale e visuale di luoghi e oggetti a loro comuni. Gli innumerevoli adattamenti dei romanzi resero più immediato il passaggio dal medium letterario a quello cinematografico.

<<When the movies of the forties turned to the American 'tough' moral understrata, the hard-boiled school was waiting with preset conventions of heroes, minor characters, plots, dialogue, and themes. Like the German expatriates, the hard-boiled writers had a style made to order for film noir; and, in turn, they influenced noir screenwriting as much as the Germans influenced noir cinematography.>>³³⁴

Per Robert Porfirio la scuola hard-boiled rappresentò la fonte infinita senza la quale difficilmente si sarebbe giunti al cinema noir³³⁵. Infatti come sostiene gran parte della critica i critici francesi che inventarono il termine noir per un certo tipo di film statunitensi, lo coniarono attraverso un'analogia con la celebre *Série Noire* edita da Marcel Duhamel per Gallimard che tradusse diversi testi hard-boiled in francese.

³³⁴ <<Quando i film degli anni 40 si dedicarono alla dura morale americana da strada, la scuola hard-boiled stava aspettando con le sue convenzioni già pronte di eroi, personaggi minori, plot, dialoghi e temi. Come i tedeschi emigrati gli scrittori hard-bolied avevano uno stile adatto a dare un ordine al film noir; e a turno influenzarono le sceneggiature noir quanto i tedeschi influenzarono la cinematografia noir.>> Schrader, P.I, *Notes on Film Noir*, In: Silver Alain e Ursini James, *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York, 1996, p. 54.

³³⁵ Porfirio, R. G., *No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir*, In: *Sight and Sound* 45.4, Autumn 1976, p. 212.

I tre novellisti americani, Chandler, Hammett e Woolrich, lavorarono a Hollywood come sceneggiatori, anche se di fatto Woolrich non venne mai accreditato³³⁶, ottenendo un successo tale da oscurare in alcuni casi la loro fama letteraria, o addirittura come nel caso di Woolrich il loro successo come fonte letteraria per il cinema lo fece conoscere al pubblico anche come scrittore. Ciò che accomuna i tre scrittori è senza dubbio la descrizione del crimine e del luogo in cui questo avviene attraverso una vastissima varietà di prospettive in un'atmosfera di dislocazione e desolazione ottenuta creando nuovi stili visuali e narrativi. L'hard-boiled racconta storie attraverso <<the repeated use of narrative and visual structures>>³³⁷, aderendo a quel paradigma di filmabilità che lo farà convogliare *in toto* nel cinema *noir*.

³³⁶ Irwin, J. T., *Unless the threat of death is behind them : hard-boiled fiction and film noir*, cit., p. 209.

³³⁷ <<l'uso ripetuto di strutture narrative e visuali.>> Conard, M. T., *The philosophy of film noir*, The University Press of Kentucky, 2006, p. 10.

Ekfrasis e cinema

I.

La figura classica dell'ekfrasis si è mostrata concetto di grandissimo interesse nel campo degli studi artistici, letterari ed estetici degli ultimi anni. Se fino a qualche decennio prima il concetto che ne stava alla base era confinato alla letteratura, o meglio a quella letteratura che descriveva e analizzava opere d'arte, informandola anche come tessuto narrativo e campo di ricerca, adesso risulta accettato e usato come termine estendibile e applicabile a tutti i generi letterari, dal romanzo, alla drammaturgia fino alla letteratura saggistica. Il concetto nella sua espansione difficilmente però è stato applicato anche al genere cinematografico. Difatti in quanto modello teorico e vivo tessuto intermediale l'ekfrasis si mostra strumento capace di esplorare il cuore della relazione tra parola e immagine, centrale nel discorso filmico per la sua natura ibrida condivisa proprio dal modello ekfrastico. Le varie definizioni classiche dell'ekfrasis sono legate ad una modalità precipua, ovvero quella che riguarda determinati testi che verbalizzano una o più immagini, spesso inquadrare in termini di contrasto tra l'autore letterario del testo descrittivo e l'autore visuale dell'immagine descritta. La relazione tra testo filmico e pittura sebbene letta raramente come ekfrasis porta con sé lo stesso tipo di tensione. La critica spesso ha rifiutato la possibilità da parte del medium cinematografico di rendere giustizia alle opere artistiche rimproverando ai film di non essere fedeli alla pittura e di frammentarla³³⁸. Rileggere tale relazione sotto il segno dell'ekfrasis estendendola anche alla triade immagine/testo letterario/film permette di riformulare e analizzare la natura verbale e visuale di quei film informati da una *ekphrastic ambition*³³⁹, in modo da reinterpretare i legami che soggiacciono al testo filmico. Per Claus Clüver le pratiche ekfrastiche contemporanee hanno sovvertito la tradizionale relazione che intercorre tra i testi visuali descrittivi e le loro rappresentazioni verbali fino a creare punti di

³³⁸ Bazin, A., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973, p. 32.

³³⁹ Krieger, M., *Illusion of the Natural Sign*, The Johns Hopkins UP, Baltimore and London, 1992, p. 14.

discontinuità³⁴⁰. A questa idea fa da eco l'impianto concettuale del libro di Margaret Persin dedicato alla poesia spagnola del ventesimo secolo, *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, che espande la categoria degli oggetti ekfrastici discutendo non solo la pittura, ma anche «uncanonical art forms such as television, photography, comics, and cinematography.»³⁴¹

Nello stesso anno Claus Clüver propose una revisione ancora più radicale conducendo a un'estensione più ampia del concetto. Clüver estende la definizione includendo come oggetto di ekfrasis ogni discorso composto in un sistema di segni non verbale, inoltre la sua proposta implica che l'ekfrasis includerebbe anche *tableau vivant* e *theatricalization*³⁴², due termini che si impongono come rilevanti per la nozione di ekfrasis filmica. L'equazione classica "rappresentazione verbale di un'opera visuale" è in questo modo espansa nel suo secondo termine. Clüver però più tardi si dedicherà anche all'ampliamento del primo termine dell'equazione: al posto di "rappresentazione verbale" suggerisce il termine «verbalization»³⁴³, meno legato al concetto di mimesis del termine tradizionale. Sottotesto di questa ridefinizione del concetto di ekfrasis è l'*enargeia*, lo strumento retorico classico che consisteva nell'usare parole per creare, attraverso una descrizione, un modo vivido in cui l'occhio interno del lettore o dell'ascoltatore poteva immergersi. L'ekfrasis assume quindi il valore di un «verbalization of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system»³⁴⁴. È facile in quest'ultimo enunciato riconoscere il modello ekfrastico del *wirchliches Schauen* suggerito da Cometa e presente nelle opere letterarie di E.T.A. Hoffman.

Quest'ultima revisione del dibattito apre a nuovi campi di studio incorporando in sé la possibilità di applicare, o meglio di riconoscere, il modello ekfrastico in altre diverse discipline. Il contributo di Siglind Bruhn in *Musical Ekphrasis* stressa la definizione di

³⁴⁰ Clüver, C., *Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts*, in: Lagerroth, Ulla-Britta; Lund, Hans; Hedling, Erik, *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Rodopi, Amsterdam and Atlanta, 1997, p. 30.

³⁴¹ «forme non canoniche di arte come televisione, fotografia, fumetto, cinematografia» Persin, M., *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, Bucknell UP, Lewisburg, Associated UP, Londra, 1997, p. 19.

³⁴² Clüver, C., *Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts*, cit., p. 23.

³⁴³ Clüver, C., *Quotation, Enargeia, and the Function of Ekphrasis*, in: Robillard, Valerie; Jongeneel, Els, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998, p. 45.

³⁴⁴ «verbalizzazione di testi fittizi o reali composti in un sistema segnico non verbale» Ibidem., p. 46.

Clüver fino a considerare il modello come <<representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium>>³⁴⁵.

L'ekfrasis musicale può in questo modo trasporre sia un dipinto che un testo letterario - come dimostra il libro di Bruhn dedicato proprio agli esempi di questo nuovo modello - mettendo in evidenza l'idea della ri-creazione in un medium che non deve necessariamente essere verbale, ma può essere una qualsiasi forma d'arte, da quella letteraria classica a quella musicale fino a quella cinematografica.

I contributi di Clüver e Bruhn includono in questo modo la citazione e la drammatizzazione di testi in altri medium ammettendo la possibilità che l'ekfrasis non sia puramente verbale. Già Lessing nel suo *Laokoon* (1766) aveva riconosciuto nella poesia la possibilità di creare immagini mentali in successione in contrasto con la natura statica della pittura.

Se infatti il fine ultimo dell'ekfrasis è quello di rendere visibile, di far vedere, allora il suo modello cinematografico può essere discusso seguendo gli effetti che la sua declinazione ha sull'audience. Essa infatti permette al fruitore di comparare la rappresentazione cinematografica con il referente a cui tale rappresentazione fa riferimento - nel caso in cui l'ekfrasis invochi un'immagine precisa piuttosto che un modello pittorico/spaziale che invece produce nel fruitore *multiple interconnections and cross-references*³⁴⁶. Ma il modello cinematografico non si basa solo sugli effetti visuali, bensì indica anche l'interpretazione che lo sceneggiatore o il regista dà di un dato modello visuale³⁴⁷ o di un'immagine, permettendo anche di svelare le tracce delle fonti visuali e letterarie che ispirano tale interpretazione.

Come Gisbert Kranz ha notato l'ekfrasis letteraria denota un *Konkretisieren des Kunstwerks*³⁴⁸ che comprime in sé sia l'effetto prodotto dall'opera d'arte visuale o dal modello visuale, sia la ricezione veicolata dalla nuova forma in cui l'opera/modello visuale è riproposta. Analizzare la ricezione letteraria e filmica e la concretizzazione del visuale

³⁴⁵ <<rapresentazione in un medium di un testo reale o fittizio composto in un altro medium>> Bruhn, S., *A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the 20th Century*, in: *Poetics Today* 22:3, 2001, p. 551.

³⁴⁶ << multiple interconnessioni e referenze incrociate.>>, ibidem., p.562.

³⁴⁷ Ibidem., p. 563.

³⁴⁸ <<Concretizzarsi dell'opera d'arte>> Kranz, G., *Das Bildgedicht. Theorie - Lexikon - Bibliographie*, Vol. 1, Böhlau Verlag, Köln und Wien, 1981, p. 34.

attraverso l'ekfrasis permette di osservare le similarità e le differenze tra i media. L'ekfrasis assume quindi la forma e la denotazione di un processo di *Transmedialization*³⁴⁹ che si declina in varie forme e con differenti risultati, in quanto trasferimento di un segno da un medium a un altro, trasferimento che può portare con sé singoli significati, motivi, scene o intere atmosfere³⁵⁰, come nel caso dell'ekfrasis letteraria e *mood-oriented* ne *The Oval Portrait* di Poe.

La transmedializzazione include inoltre sempre un approccio di analisi intertestuale con cui è possibile coprire tanto gli aspetti narrativi quanto i dettagli stilistici, attraverso l'osservazione del passaggio dell'immagine da un medium ad un altro, e di come questo passaggio influenzi il significato di un testo, l'interstestualità infatti *enables thematic contrasts, iconographic similarities, and historiographic commentaries*³⁵¹.

Nel saggio *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film* di Laura M. Sager Eidt vengono analizzati e riconosciuti diversi tipi di ekfrasis. I tipi selezionati risultano applicabili tanto al genere letterario quanto a quello cinematografico. Il fine di questa tipizzazione è <<to account for different types of ekphrasis, or different uses of visual images all of which are equally valid ekphrases but can be rather different in their form, function and effect on the viewer>>³⁵². Questo studio dimostra ancora una volta come l'ekfrasis non sia un genere letterario né tanto meno filmico, ma che sia un modello e una chiave interpretativa che può informare un testo in quelle sue parti o scene che privilegiano un utilizzo quantitativo e qualitativo del *Visuelle*.

La prima categoria è quella definita come *attributive ekphrasis* e si riferisce al più piccolo grado di connessione tra un testo e un'immagine proveniente da un altro medium senza che questa caratterizzazione si riferisca alla complessità con cui un'immagine interviene in un testo, come Yacobi ha dimostrato nella differenziazione tra modello e

³⁴⁹ Ibidem., p. 36.

³⁵⁰ Plett, H. F., *Intertextuality*, Walter de Gruyter, Berlin and New York, 1991, p.9.

³⁵¹ <<Attua contrasti tematici, somiglianze iconografiche e commentari storiografici>> Dalle Vacche, A., *Cinema and Painting, How Art is Used in Film*, University of Texas Press, 1996, p. 3.

³⁵² di determinare i differenti tipi di ekfrasis, o I differenti usi di immagini visuali che sono allo stesso modo valide ekfrasis, ma possono essere differenti nella loro forma, funzione, ed effetto sullo spettatore.>> Sager Eidt, L. M., *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2008, p. 23.

simbolo, *simile*, ekfrastico³⁵³. Questa categoria include le allusioni verbali ad un'immagine attraverso descrizioni o dialoghi in un testo, ovvero scene in cui le immagini – legate per esempio a opere visuali o plastiche – vengono mostrate o menzionate, ma non eccessivamente discusse. Ciononostante le ekfrasis appartenenti a questa categoria contribuiscono alla significazione del testo o del film caratterizzando per esempio i personaggi nel corso del plot. Le immagini vengono utilizzate in questo modo come background o strumento narrativo e persino come commentari il cui scopo è quello di aggiungere tensione ai dialoghi enfatizzando le diverse sensibilità dei protagonisti.

La seconda categoria è quella della *depictive ekphrasis*, le immagini di questa categoria vengono discusse, descritte e considerate in modo più esteso nel testo o nella scena, e molti dettagli o aspetti vengono nominati, in particolare nei film la volontà di riflettere e far riflettere sull'immagine si esprime attraverso movimenti della telecamera quali close-up e zoom. Questa categoria si avvicina alla definizione classica in quanto anche nei film l'utilizzo è prima di tutto verbale anche se coadiuvato dai movimenti della telecamera o da elementi sonori. In questa categoria il dettaglio dell'immagine assume un valore assoluto. Questo risulta qualitativamente rilevante al di là della sua maggiore o minore occorrenza nel film poiché questo tipo di ekfrasis gioca un ruolo centrale per il plot o per la caratterizzazione, costituendo il soggetto principale del testo. Nell'ekfrasis *deceptive* elementi dell'immagini sono menzionati o descritti in relazione a come si rapportano l'un con l'altro, su come essi appaiono o sulle impressioni che ne ricevono i protagonisti. Un protagonista o lo stesso narratore può ricostruire verbalmente un'immagine attraverso una descrizione dettagliata da cui spesso ne segue un'interpretazione dell'immagine rappresentata. La terza categoria introdotta da Sager Eidt si riferisce direttamente proprio alle interpretazioni sulle immagini descritte, la *interpretive ekphrasis*. Tale tipizzazione può assumere due forme diverse, la prima come riflessione verbale sull'immagine, la seconda come drammatizzazione visuale-verbale in

³⁵³ Yacobi, T., *The Ekphrastic Model: Forms and Functions*, in: Robillard. Valerie e Jongeneel Els, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998, p. 31.

un *mise-en-scène tableau vivant*³⁵⁴. Come nella categoria *deceptive* molti dettagli dell'immagine vengono menzionati, ma in questa il grado di trasformazione del significato è più alto, lo spazio tra le due categorie è quindi qualitativo. L'immagine in questo modo può fungere da leva per una riflessione che anche se prende avvio dall'immagine rappresentata può superarne i temi in essa racchiusi. Nel caso dell'ekfrasis interpretativa quindi l'autore può emulare la costruzione formale dell'immagine o lo stile visuale dell'artista nel caso di un'opera d'arte riconoscibile nella struttura narrativa. Questa categoria possiede un forte taglio evocativo, può snodarsi attraverso ricordi di immagini in cui la contemplazione non è diretta, ma avviene da una distanza spaziale e temporale. In questo modo anche semplici dettagli dell'immagine riflettono la loro presenza immateriale e indiretta nella mente del protagonista o del narratore stimolando considerazioni sul plot che conducono a nuove riflessioni sulla memoria, visione e rappresentazione verbale di queste. Questo tipo di ekfrasis è connessa al potere narrativo del testo, dalla narrazione verbale nasce una rappresentazione visuale in modo che il narrativo diventa l'ekfrasis verbale dell'ekfrasis visuale, poiché viene narrato e verbalizzato ciò che viene rappresentato visualmente nella scena.

L'ekfrasis interpretativa come si è detto può anche assumere la forma di *tableau vivant* di un'immagine, in letteratura un esempio già citato è quello di Hoffman³⁵⁵. Nel *tableau vivant* l'immagine viene citata attraverso una ri-creazione verbale e visuale in una messa in scena che può allontanarsi dall'immagine originaria o aggiungerne dettagli. Non si tratta di mere citazioni, ma le immagini vengono reinserite in un processo performativo generato nel nuovo medium che conduce ad un ampliamento di significati. Nel cinema tale processo viene mostrato attraverso l'utilizzo di movimenti lenti della telecamera o di grandangoli in modo da permettere una giustapposizione di immagini, quella originaria – per esempio un'immagine pittorica riconoscibile – e quella nuova ri-creata nel nuovo medium. Questa categoria declinata attraverso il *tableau vivant* appare come quella più visuale poiché attinge da una iconografia condivisa o riconoscibile, condivisa se il

³⁵⁴ Sager Eidt, L. M., *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*, cit. p. 50

³⁵⁵ Cometa, M., *Descrizione e desiderio, i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Meltemi, Roma, 2005.

riferimento all'immagine è ampiamente rintracciabile, riconoscibile se il *tableau vivant* si riferisce ad un'immagine mostrata o citata nel plot. Anche in questo caso il testo, se filmico, può essere coadiuvato da elementi verbali e sonori in modo da aggiungere dettagli all'interpretazione dell'immagine.

Il potere evocativo dell'ekfrasis è la base sui cui poggia la quarta categoria, ovvero quella drammatica. In questa le immagini vengono drammatizzate e teatralizzate estendendone i significati. Questa categoria possiede dunque un fortissimo rimando al concetto di *enargeia*, in quanto testi e film evocano e producono immagini *visibili* stimolando la mente del fruitore e allo stesso tempo animano queste immagini e le mutano producendo spesso contrasti. La drammatizzazione può utilizzare spesso solo frammenti dell'immagine, considerare solo alcune caratteristiche e muoversi in direzioni che vanno aldilà dell'immagine, oltre i bordi. A livello qualitativo si assiste ad un'ampia trasformazione dell'immagine originaria dando luogo a interferenze date dal fatto che l'ekfrasis drammatica implica un conflitto tra l'originale contesto dell'immagine citata e il nuovo contesto in cui è calata. Tale drammatizzazione può assumere forme diverse presentate attraverso montaggi estesi di *tableau vivant*. Drammatizzando un'immagine testi o film usano l'immagine come commento all'episodio o sequenza presentata riflettendo allo stesso tempo sull'immagine originaria. Nelle pellicole filmiche questo può avvenire attraverso un uso lento o rapido del montaggio muovendo la camera sui dettagli commentati verbalmente. Data la natura estremamente visuale di questa categoria lo stesso commentario verbale alle immagini può essere sostituito da sequenze che modificano e trasformano l'immagine originaria. Nella varia forme di ekfrasis drammatica si assiste ad una competizione tra medium ekfrastico, ovvero il medium che utilizza la categoria ekfrastica come modello, e la fonte visuale, poiché la drammatizzazione, l'animazione o il montaggio visuale di immagini svela la capacità di transmedializzare l'immagine originaria ricreandola o re-inventandola.

Le categorie presentate se applicate ad esempi cinematografici svelano la relazione triadica insita del cinema tra elementi verbali, visuali e filmici. Il cinema usa l'ekfrasis per definire

se stesso, spiegando e distinguendo la propria natura da quella esclusivamente letteraria e da quella puramente visuale.

<<When a film undertakes the representation of art as a theme or engages an artwork as motif, it is, whatever else it is doing, also more or less openly and more or less knowingly, entering into a contemplation of its own nature and at some level positing its own unwritten theory of cinema as art.>>³⁵⁶

La categoria ekfrastica in cui un'immagine viene transmedializzata ha così un effetto sull'interpretazione dell'immagine stessa: differenti categorie conducono a differenti interpretazione e a differenti processi di significazione, delimitando, ampliando e offrendo risultati ed esiti diversi.

³⁵⁶ <<Quando un film utilizza la rappresentazione artistica come tema o assorbe un'opera artistica come motivo, questo, qualsiasi cosa stia facendo più o meno apertamente, e più o meno consciamente, sta entrando nel piano della contemplazione della sua propria natura e ad un certo livello sta stabilendo una propria teoria non scritta di cinema come arte.>> Felleman, S., *Art in the Cinematic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 2006, p. 2.

II.

Studi recenti hanno mostrato la possibilità dell'uso dell'ekfrasis come modello di analisi cinematografica. Sager Eidt, a cui si deve uno dei primi studi sulle categorie applicate al cinema, individua diversi esempi facendo dialogare principalmente alcuni film con le fonti letterarie che manifestano un forte legame con opere visuali. Il caso del film *Girl with a Pearl Earring* è sicuramente uno dei più noti. Attraverso l'analisi della fonti letterarie, su tutte quella del libro omonimo di Tracy Chevalier del 1999, che trattano il tema della creazione del celebre dipinto di Vermeer, Sager Eidt individua diverse occorrenze ekfrastiche in accordo con le categorie precedentemente selezionate³⁵⁷. I film di Peter Greenaway appaiono ancora più paradigmatici e offrono l'occasione di osservare la fitta rete di scambi tra arti visuali, su tutte la pittura, e il cinema. *The Belly of an Architect* (1987) e *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* (1989) rappresentano casi precisi di ekfrasis drammatica come la critica ha varie volte notato³⁵⁸. Mentre alcuni film sicuramente non mostrano di appartenere alla storia dell'arte, è palese il fatto che molti filmmaker spesso usino le arti visuali per dare forma o arricchire i significati delle proprie opere³⁵⁹. Così la sensibilità del cinema nei confronti del *Visuelle* fa sì che l'arte e l'immagine – preesistente, immaginata, evocata – ne costituisca l'oggetto nascosto di desiderio. Questa relazione è resa ancora più complessa dal fatto che spesso questa sensibilità non venga manifestata direttamente, ma che si celi dietro i legami tra testo, opera visuale ed espressione cinematografica. E' proprio a partire dallo studio delle fonti di un film che è possibile rivelare il fascino e la bellezza dell'incontro tra cinema e immagine, a questo scopo è necessario <<imagine all the possible elements of visual culture that a film, just by virtue of its circulation, has the power to attract into the textual orbit>>³⁶⁰.

³⁵⁷ Sager Eidt, L. M., *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*, cit. p. 185.

³⁵⁸ Dalle Vacche, A., *Cinema and Painting, How Art is Used in Film*, cit. p. 5.

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ <<immaginare tutti i possibili elementi della cultura visuale che un film, solo per virtù della sua circolazione, ha il potere di attrarre nella sua orbita testuale.>> Ibidem., p. 10.

Un'opera filmica che risponde alle tematiche del dibattito è sicuramente quella del *Portrait of Jennie* di William Dieterle del 1949. Il film narra le vicissitudini del protagonista, il pittore Eben Adams (Joseph Cotten), che vive a New York, in condizioni economiche disagiate, appesantito da un profondo senso di disillusione artistica. Si reca nella galleria d'arte curata da Miss Spinney (Ethel Barrymore) che subito si mostra interessata alla condizione emozionale e creativa dell'artista. In Central Park il protagonista incontra una giovane ragazza, Jennie (Jennifer Jones) che gli lascia una sciarpa avvolta in un giornale. Prima che lei si allontani chiede a Eben di tenerle la sciarpa fino a quando non sarà grande abbastanza per poter stare insieme a lui. Giorni dopo il pittore rincontra la ragazza che sembra essere cresciuta di alcuni anni e da alcuni dettagli, i vestiti di Jennie, le informazioni sui suoi genitori, i riferimenti storici, sembra anche appartenere ad un tempo passato. Jennie inizia a rappresentare quell'ispirazione artistica che mancava al pittore che tenta di non riflettere sui dettagli poco chiari della ragazza, ma decide di eseguirne. Ormai Eben è conscio che Jennie non appartiene al suo mondo, è una sorta di fantasma che rimarrà con lui fino a quando il ritratto non sarà terminato. Una volta concluso l'ultimo dettaglio, il braccio della ragazza, Jennie va via. Il finale mostra il pittore nuovamente recettivo verso il mondo che lo circonda, ispirato e pronto a vivere la vita.

Tematicamente il film è scandito dalla presenza di quadri, i primi mostrati dal pittore ai responsabili della galleria, lo studio sul volto di Jennie, primo passo verso la riscoperta della pittura, l'affresco che ritrae Collins nella birreria irlandese e le ultime scene che descrivono il ritratto di Jennie. Le immagini nel film sono da correlare ad un'attenzione per il visuale che non si limita all'ekfrasis filmica. E' palese infatti l'influenza del *pinnacle of visual style* di *Citizen Kane* di Orson Welles e di otto anni precedente, ma soprattutto, sia attraverso l'opera di Welles che per le esperienze precedenti del regista, lo stile visuale della stagione dell'espressionismo tedesco. William Dieterle, al secolo Wilhelm, nacque in Germania e fin da giovanissimo lavorò in teatro prima come attore e poi come regista al fianco di Max Reinhardt, maestro di molti cineasti dell'espressionismo e del cinema hollywoodiano, a Berlino. Partecipò attivamente all'espressionismo e alla *Neue Sachlichkeit*

e con l'avvento del nazismo e delle leggi razziali emigrò negli Stati Uniti³⁶¹. L'eredità delle correnti cinematografiche europee nel film si notano nel rapporto con la stessa presa della scene, la mobilità della telecamera, uno dei primi insegnamenti dell'espressionismo tedesco³⁶², oltre all'unità narrativa data dal perfetto integrarsi di luci, setting (lo spazio esterno newyorkese così come quello degli interni) e performance attoriale. Un altro aspetto che denota il rapporto diacronico con il cinema tedesco è sicuramente la scelta dei motivi e temi narrativi. La sceneggiatura del *Portrait of Jennie* è basata su un romanzo di uno scrittore americano di origine tedesca, Robert Nathan, che contribuì, non accreditato, alla sua stesura. I temi attingono da un bagaglio culturale di chiara matrice romantica - dell'Hoffman di *Elixir des Teufels* e del Poe di *The Oval Portrait* oltre al più tardo *Portrait of Dorian Gray* di Oscar Wilde-, il tema della genesi di un'opera d'arte che si lega indissolubilmente alla vita/morte di un protagonista avvolto da una dose di *uncanny* nel suo essere *belonged to another world*, la cui presenza nelle scene è sempre preceduta da un effetto visivo di stampo pittorico: alla telecamera è infatti applicata come filtro un *canvas*, come se le scene fossero girate all'interno di una tela, in modo da rappresentare delle vere e proprie drammatizzazioni di *tableau vivant* quasi sempre ambientali o espressi attraverso lenti movimenti stringenti della macchina da presa (m. d. p.) sui due protagonisti principali. L'arte e l'ispirazione artistica ricercata dal protagonista Eben Adams vengono incarnate da Jennie, musa destinata a scomparire una volta concluso il suo ritratto. Il leitmotiv dell'ispirazione artistica si pone quindi come tessuto narrativo su cui si innestano le diverse descrizioni di immagini artistiche.

Le ekfrasis si pongono in una sorta di climax ascendente che corrispondono alle capacità artistiche del personaggio di Eben che con lo scorrere della trama e con l'intensificarsi del suo rapporto con Jennie aumentano e si affermano.

La prima ekfrasis è presente in una delle scene iniziali quando il pittore si reca alla galleria d'arte gestita da Miss Spinney e mostra alcuni sui quadri. Il quadro che verrà acquistato è un semplice vaso di fiori, Miss Spinney non descrive direttamente il quadro, e il regista in

³⁶¹ Brook, V., *Driven to darkness : Jewish émigré directors and the rise of film noir*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2009, p. 18.

³⁶² Kracauer, S., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton UP, 1947, p. 3.

accordo con il dialogo non si sofferma sull'immagine, ma la mostra come un oggetto di mobilia, poggiato su un tavolo. Miss Spinney descrive il quadro di Eben e attraverso questo la sua arte paragonata alla pittura di un artista rinascimentale, Andrea Del Sarto, citando un testo di Robert Browning che interpola le considerazioni del Vasari sul pittore definito "pittore senza difetti", perfetto nei dettagli. Ma ad Andrea Del Sarto come allo stesso Eben manca l'amore per il proprio lavoro. Il mediocre quadro di Eben apre quindi ad una ekfrasis attributiva: il quadro non viene discusso né mostrato nella sua totalità, ma diviene uno strumento narrativo attraverso cui prende avvio la descrizione della condizione artistica del pittore.

La seconda ekfrasis rilevante è quella dello studio del volto di Jennie, ancora ragazza, dipinto su carta dallo stesso Eben. Il pittore mostra l'opera ai gestori della galleria che entusiasti lo comprano. Il volto raffigurato viene ripreso interamente dalla macchina da presa attraverso primi piani che ne svelano il tratto deciso. Anche qui l'ekfrasis è utilizzato come strumento narrativo, ma la descrizione è direttamente collegata al quadro e ne rivela il forte potere evocativo, il *something past* riconosciuto nel quadro che si ricollega direttamente alla caratteristica fondamentale del personaggio di Jennie, il suo essere appunto appartenente ad un tempo passato. Questa sequenza rappresenta quindi un'ekfrasis *deceptive* in quanto l'immagine assume un valore assoluto poiché è attorno a questa che si estendono i dialoghi dei personaggi oltre a fungere da leva che innesca considerazioni sulle qualità ritrovate dello stesso pittore.

La terza opera citata nel film è il quadro raffigurante il faro Punta Lunga. La sequenza è preceduta da una delle scene pittorico che richiamano la materialità della tela e del quadro drammatizzando l'incontro tra i due protagonisti, Eben mostra alcuni sui quadri, ma la telecamera anticipando la narrazione si stringe sul quadro che raffigura il faro.. Questa visione genera nella protagonista una sorta di trance in cui ricordi si mischiano a sensazioni oscure, macabre accompagnate anche dai toni del sonoro che si fanno più cupi. Il quadro proietta gli eventi passati e futuri della protagonista avvolti dal mistero che si cela dietro la vera natura della ragazza. Jennie non osserva più il quadro, ma osserva il luogo che il quadro raffigura, il luogo in cui Jennie ha trovato la propria morte in

vita e in cui la ritroverà anche come presenza passata in un tempo a lei alieno. Il significato del quadro viene a scemare per dare luogo ad un ekphrasis *interpretive* attraverso un dialogo altamente evocativo, non è il quadro in sé a suscitare le sensazioni *uncanny*, ma il referente assolutamente personale per Jennie che il quadro possiede, l'interpretazione individuale che da esso deriva.

Nel finale è il ritratto ad assumere il ruolo di protagonista. Prima con la sequenza in cui il ritratto è quasi concluso, privo del braccio sinistro. Eben lo mostra ai curatori della galleria sempre più interessati all'acquisto. Anche qui il quadro descritto dai dialoghi e dalla telecamera attraverso un sapiente uso di restringimenti, primi piani e zoom, funge da simbolo per tutta la narrazione, il mistero è quasi risolto ed Eben ha riacquistato le sue capacità artistiche. Ma la mancanza del braccio è anche simbolo negativo in quanto quid mancante alla conclusione della storia, è il dettaglio assente su cui la macchina da presa indugia e su cui poggia l'attesa tanto dei curatori della galleria quanto degli spettatori. È lo stesso Eben a sedare gli entusiasmi degli altri protagonisti affermando appunto l'incompletezza del quadro come della relazione tra lui e Jennie. I momenti finale che ritraggono il ritratto ormai concluso ed esposto nella galleria sono a colori, dal bianco e nero poco saturato al Technicolor finale, lo specifico uso del colore da parte di Dieterle sembra rimandare al tema della bellezza dell'arte e della possibilità che nasce da essa di trascendere il tempo e lo spazio. Un gruppo di ragazze osserva il ritratto di Jennie ammaliata dalla bellezza del dipinto, la macchina da presa rimane ferma sull'immagine a colori messi in risalto dal contrasto con il bianco e nero che il film aveva mantenuto sino a quel momento, il dialogo è il sonoro che ci svela i colori del ritratto, le ragazze si chiedono se la donna del quadro sia veramente esistita, ignorando che la domanda da loro posta sia la questione centrale del narrato. Jennie è esistita veramente, ma non è stata lei a ispirare il quadro, bensì la memoria che il pittore aveva di lei. L'arte secondo Dieterle quindi non è altro che la memoria di una memoria, il ricordo che viene proiettato attraverso le immagini descritte verbalmente dalla voce dei protagonisti e visivamente dai colori, dai movimenti della macchina da presa.

Le ekfrasis presenti nel film di Dieterle riescono a inserirsi in una struttura armonica, in cui le immagini presentate hanno sia una funzione narrante in quanto protagonisti del plot, sia una funzione evocativa perché non si riferiscono solo a ciò che viene rappresentato dall'immagine, ma proiettano e si uniscono agli stati emozionali, ai pensieri e alle paure dei protagonisti, assumono una funzione quindi attiva, tralasciando la mera funzione di immagine ferma, descritta in quello che appare. L'immagine in *Portrait of Jennie* spinge ad una riflessione che va al di là di essa, oltre il presente di chi la sta osservando.

Espressionismo e noir

*A space that has become active,
that blossoms, ripens and decays.
Contrasting with "space as limit."
Notions of space are generally
associated with passivity...
In contrast to this an active space,
in which volumes would merely be trajectories.
Gone all talk of objects in space.
The object itself becomes space.
Space — if properly understood — comprises
an enormous play of opening up, of circulation,
reciprocal relationships and penetration.*

André Masson, *Digressions about Space*

Il cinema appartiene al gruppo delle visual art e le sue leggi sono strettamente connesse alle leggi della pittura³⁶³. Usa diversi mezzi di espressione: forme, superfici, chiaro e scuro e i mood a loro collegati, ma in particolare usa i movimenti di questi fenomeni ottici e gli sviluppi temporali di una di queste forme sulle altre. Il cinema è un'arte visuale che ha la sua caratteristica precipua nel fatto che le radici del suo manifestarsi come arte non sono visibili esclusivamente nel risultato finale, ma nella temporale crescita di uno degli elementi che gli appartengono sugli altri. Uno dei ruoli principali del creatore di film giace quindi nella composizione ottica dell'opera che richiede necessariamente un impegno specifico nella cura delle sue singole parti.

Portrait of Jennie rappresenta, come si è visto, uno degli esempi di combinazione ottica che un film può proporre, il legame con l'espressionismo, con il gruppo di

³⁶³ Dalle Vacche, A., *Cinema and Painting, How Art is Used in Film*, cit. p. 12.

drammaturghi, attori e registi che gravitava attorno al Deutsches Theater di Max Reinhardt a Berlino svela però una sensibilità che il cinema ha mostrato sin dagli inizi del suo lungo percorso. Nel cinema tedesco i movimenti che si svilupparono a partire dagli anni venti del secolo scorso mostrarono appunto la tendenza all'utilizzo dei sistemi e della tecnica artistica pittorica e grafica, ma anche architettonica. Tale tendenza oltre ad essere palese nelle sue espressioni risulta ancora più importante negli esiti. Il cinema noir americano ha incorporato tale tendenza diventata scuola cinematografica nel corso degli anni e soprattutto nel passaggio dall'Europa agli Stati Uniti. William Dieterle appartiene infatti ad un gruppo di artisti, registi, direttori della fotografia, attori che dalla Germania, e da altre nazioni europee, emigrarono negli U. S. A. prima in seguito ad un accordo con la U. F. A.³⁶⁴ poi a causa dell'avvento nel Nazismo. Le competenze che tali cineasti portarono con loro affonda le radici nelle esperienze cinematografiche tedesche, in particolare l'Espressionismo e i "Kammerspiel".

L'Espressionismo diede al cinema l'attenzione verso lo sviluppo temporale e il costante evolversi fisiognomico della *curva*³⁶⁵ piuttosto che verso la rigida serie di punti individuali. Il cambiamento è dovuto ad una ricerca iniziata precedentemente, proprio nel campo delle arti visuali, non solo dell'avanguardia artistica sorta attorno a *Der Blaue Reiter*, ma anche al precedente dibattito sull'immagine che aveva caratterizzato il Romanticismo tedesco. L'espressionismo diede nuovi metodi espressivi differenti nella composizione dall'arte pittorica e da quella grafica in quanto afferenti un mezzo espressivo legato in modo preponderante al tempo. Il cinema diventa *zeitliches Rhythmus des Visuelles*³⁶⁶. Il modo in cui si realizza tale ritmo temporale è nella lotta e nel contrasto tra luci e ombre. Il colore quindi è la linea su cui tutti gli elementi compositivi devono convergere e su cui a livello narrativo, performativo e visuale devono coesistere.

³⁶⁴ Parkinson, D., *History of Film*, London, Thames and Hudson, 1995, p. 63.

³⁶⁵ Guerin, F., *A Culture of Light Cinema and Technology in 1920s Germany*, Minneapolis, London University of Minnesota Press, 2005, p. 28.

³⁶⁶ ritmo temporale di eventi visuali>> Schobert, Walter. *Der deutsche Avant-Garde Film der zwanziger Jahre/ The German Avant-Garde Film of the 1920s*, Goethe-Institut, Munich, 1989, p. 45.

In letteratura e in pittura parole e colori che descrivono o *figurano* la luce sono utilizzate per presentare il contrasto tra vita e morte, il contesto teologico tra il male e il bene, la tensione tra immaginario e reale. Il Romanticismo tedesco pose centrale il conflitto tra gli opposti attraverso l'interpretazione della luce e del buio, sia a livello figurato che simbolico e metaforico. Gli *Hymnen an die Nacht* di Novalis affrontano il tema della notte in cui l'autore ricerca un comunione spirituale con il non-diurno con ciò che è a lui lontano³⁶⁷. Nella profondità del buio della notte l'occhio di Novalis è condotto da una luce non terrena verso l'unione con l'amore perduto. La luce della notte assume il valore di vita eterna, leva che dalla realtà conduce all'immaginazione. Il crepuscolo come sospensione della luce e del buio viene inoltre scelto come tema da molti autori, pittori e scrittori, come Carl Gustav Carus o Ludwig Tieck. Il momento della sospensione temporale dà sfogo all'immaginazione creativa per l'uomo che isolato dal mondo ne attraversa la natura spirituale. La luce quindi nella sua distinzione dal buio, e nel momento interstiziale del passaggio dalla notte al giorno, rappresenta il punto, materia intangibile e soglia, in cui convergono l'immaginazione e la realtà umana. I pittori romantici usarono la luce per affermare le forme, per negarle o per differenziarle nel significato. Karl Friedrich Schinkel manifesta nelle sue pitture un utilizzo della luce che va considerato proprio in questo senso. Le sue opere raffiguranti cattedrali e chiese fatiscanti, circondate dal mare colte e rappresentate come figure tombali che sorgono dal mare sconfinato e tendono verso il cielo all'alba, sono rese in modo da bloccare la luce nel primo piano dell'immagine. Gli oggetti, le cattedrali, si manifestano come immagini passate che irrompono nella natura, nel mondo, proprio attraverso un differente contrasto della luce, mentre il mondo, l'immagine presente e viva, è reso solo per contrasto, in opposizione a ciò che richiama l'immaginazione. Nelle sue opere il contrasto è utilizzato quindi per rendere presenti oggetti che evocano una lontananza diacronica e che hanno funzione di leva, di spinta immaginifica. Uno degli esempi letterari più celebri del contrasto tra luce e buio utilizzato come simbolo del contrasto tra bene e male, tra giustizia divina e giustizia demoniaca, è sicuramente il *Faust* di Goethe. Nella versione goethiana della leggenda di Faust la luce, è

³⁶⁷ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, in: *Novalis Werke in Einem Band*, Munich, 1995, 147–77.

lo strumento di identificazione simbolica e semantica dei personaggi chiave³⁶⁸. Faust è quasi sempre descritto irradiato da una luce naturale mentre Mefistofele che è avvolto dal buio, oscurando l'intera *mise en scene* con la sua presenza. Così Margherita subisce l'influenza di Mefistofele che tentandola la costringe al suo buio. Ed è secondo questa opposizione che Murnau transmedializzerà il mito di Faust nel film omonimo del 1929.

Il Romanticismo rappresenta per i cineasti dell'espressionismo l'antecedente fondamentale nel dibattito sulla luce e sul suo utilizzo tecnico, simbolico e formale, oltre a essere una riserva di temi e motivi letterari che vengono transmedializzati e sviluppati nel nuovo medium. L'esempio più noto del cinema espressionista è sicuramente *Das Cabinet des Doctor Caligari* di Robert Wiene, considerato l'archetipo del movimento e soprattutto il film che ne descrive le caratteristiche principali. Nel film di Wiene gli oggetti, tutto il rappresentato sono portati antropologicamente assumendo una funzione attoriale e performativa. La sceneggiatura di Jannowitz e Mayer rimanda a temi quali il mesmerismo, la follia, il *Doppelgänger*, cari alla letteratura hoffmanniana³⁶⁹. Questi temi sono sviluppati in modo che non si svelino solamente a livello narrativo, quindi narrandoli, ma soprattutto che sia possibile *vederli*, di assumerne il punto di vista, o meglio la visione, e quindi raffigurandoli. Il film è composto da *quadri portati in vita*, secondo la definizione di uno degli scenografi. La drammatizzazione di quadri, quindi, mostra il rapporto diretto che intercorre tra questo film, e gli altri del genere, e la pittura, svelandone il ruolo che essa assume. La scenografia fu affidata a tre artisti - Hermann Warm, Walter Röhring, Walter Reinmann³⁷⁰- appartenenti al gruppo che gravitava intorno alla rivista *Der Sturm* il cui compito era quello di «wollen sie nicht unterhalten. Wir wollen ihr bequemes ernst-erhabenes Weltbild tückisch demolieren.»³⁷¹ I pittori espressionisti non volevano rappresentare la realtà quotidiana oggettivamente, ma volevano attingere dal modo in cui la realtà viene vista soggettivamente. Al tentativo mimetico di riprodurre la realtà

³⁶⁸ von Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Eine Tragödie*, in: von Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke*, vol. 7, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1994, 23-464.

³⁶⁹ Kracauer, S., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton UP, 1947 p. 23.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 25.

³⁷¹ «non volere intrattenerli. Vogliamo demolire malignamente la loro comoda, seria e nobile visione del mondo» Kurtz, R., *Programmatisches, Der Sturm* 1 (3 March 1910), 2-3. Rpt. *Manifeste und Dokumente*, p. 515.

contrapponevano un mondo presentato e filtrato dalla visione assolutamente soggettiva e individuale.

<<Wir gehen zu den elastischen Systemen über. Die klassischen starren Systeme sind Grenzfall und befriedigen nur fallweise... Das Bild des neuen Malers ist unabhängig von jenen Starrheitsmomenten, auf die hin wir unsere täglichen optischen Eindrücke versteifen... Das Bild des Malers schaukelt. Schaukeln Sie mit, geben Sie Ihre eigene Starre auf – das ist Expressionismus.“³⁷²

Gli espressionisti cercavano di astrarre, distorcere e trascendere una presentazione coerente con la realtà, il discorso espressionista è caratterizzato dall'instabilità, che si pone come punto in cui far convergere la *Tendenza* dei contenuti con la *Technik* dell'espressione. Il movimento quindi si mostra come movimento artistico d'opposizione a più livelli. Da un lato decostruiscono la dimensione ideologica del sistema convenzionale di rappresentazione del realismo, dei suoi principi razionali e delle forme conoscibili di verità, producendo una logica alternativa di rappresentazione attraverso una composizione narrativa e un modo di costruzione della realtà in cui lo spazio, il tempo, la causalità, l'identità e la differenza vengono destabilizzati. Piuttosto che rappresentare una realtà instabile costruiscono una nuova struttura percettiva come esperienza del disgiunto, dell'ambiguo: non si tratta di una mera descrizione dell'impossibilità a riconoscere i fenomeni e gli oggetti nella loro integrità, ma riguarda più da vicino la descrizione di una realtà nuova del disgiunto, dell'ambiguo. In diretto contrasto con il sistema classico del realismo, alla base vi è una mancanza di autorità nel registrare i fenomeni e distinguere le identità. Nel *Cabinet* tali basi vengono transmedializzate ed espresse in maniera organica e composita nella struttura narrativa e nell'impianto scenografico. Quest'ultimo fu costruito

³⁷²<<Noi superiamo i sistemi elastici. I classici sistemi rigidi sono limitati e soddisfano solo in parte... L'immagine del nuovo pittore è indipendente da quei momenti di rigidità su cui si irrigidiscono le nostre impressioni ottiche quotidiane... L'immagine del pittore scuote. Scuotono, mettendo fine alle loro rigidità. - Questo è Espressionismo.>> Müller, R., *Die Zeitrasse*, in: *Der Anbruch*, 1, 1917/18., Rpt. *Manifeste und Dokumente*, p. 137.

con l'intento di fargli assumere un pattern emozionale. Tele, drappi raffiguranti paesaggi e gli interni, così come gli esterni urbani, vennero dipinti secondo lo stile tardo-romantico e gotico in accordo con la trama hoffmaniana. Le finestre assumono forme antropomorfe, i camini diventano obliqui e gli alberi arabeschi. Il sistema di oggetti ornamentali si espande nello spazio annullandone i tratti convenzionali attraverso le ombre dipinte in contrasto rispetto agli effetti di illuminazione³⁷³ e ignorando le linee rette continuum e quindi tutte le regole prospettiche, per disorientare l'osservatore.

<<In the foreground and background of the shots of Caligari's tent, there are short trees or bushes; similar ones appear in the graveyard, around the bridge in the chase after Cesare, and about the path where Cesare finally collapses. They are recognizable representations of nature, but they have become unnatural. They violate principles of growth; on the hillside, they do not grow in the position in which trees usually grow. Most are denuded of leaves, and where they have leaves, the leaves look like spears. They threaten, they point, they seem to cut even as they themselves are cut ... Something has also happened to the architectural world. Buildings lean, bend, or rear themselves straight up (against the usual lines). Everywhere the right angle is rejected, the very angle that, in the simplest structures, makes for stability, balance, soundness. Everyday artifacts, the world we make to shelter and comfort us, have been transformed into the unstable, unbalanced, unsound.>>³⁷⁴

Attraverso il movimento delle immagini accompagnate da un uso della luce per contrasto la scenografia prolunga lo sguardo dello spettatore generando una drammatizzazione delle azioni. La luce è utilizzata per allungare o accorciare l'immagine, per rappresentare i movimenti degli attori nell'ombra, mettendo in scena in negativo

³⁷³Kracauer, S., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, cit., p. 23.

³⁷⁴<<nel primo piano e negli sfondi delle riprese nella tenda di Caligari, ci sono piccoli alberi o cespugli, alcuni simili appaiono nel cimitero, intorno al ponte dietro Cesare durante l'inseguimento, e sulla via dove Cesare infine collassa. Sono riconoscibili rappresentazioni della natura, ma esse diventano innaturali. Violano i principi di crescita, sul lato della collina, non risultano nella posizione in cui gli alberi di solito crescono. La maggior parte sono prive di foglie e quando le posseggono queste appaiono come spears. Queste minacciano, indicano, sembrano tagliare come se esse stesse fossero tagliate... Qualcosa succede anche al mondo architettonico. I palazzi sono inclinati, piegati, o si sollevano (diversi dalle loro solite linee). L'angolo retto è nettamente rifiutato, proprio quel tipo di angolo che nelle strutture più semplici, rende stabile, bilancia, dà sonorità. Gli oggetti quotidiani, il mondo che noi costruiamo per la nostra comodità, viene trasformato nell'instabile, del non-bilanciato, nella dissonanza.>> Nestrick, W., *Film Study Extract: The Cabinet of Dr. Caligari*, Macmillan Films, Mount Vernon, N.Y., 1975, pp. 9-10.

quello che l'occhio della cinepresa non riesce a cogliere. Con *Caligari* si esplorano le possibilità compositive della luce e dell'illuminazione come veicoli per dare movimento alle cose, per animarle. Nel film l'opposizione romantica tra luce e ombra viene riproposta nella luce che illumina i personaggi nei loro dettagli enfatizzandoli secondo i tempi della narrazione. La luce diviene quindi un *structuring device*³⁷⁵ usato per astrarre la superficie del film nel <<kaleidoscopic array of patterns>>³⁷⁶. Allo stesso modo, lo stesso processo astrattivo porta le luci inesprese a formare motivi grafici sulle pareti, sui pavimenti, o nell'atmosfera notturna di oscurità per rendere *unheimlich* lo spazio descritto. Il *Cabinet* è stato sicuramente il primo film espressionista per quanto riguarda il setting architettonico costruito secondo il modello pittorico descritto e a cui erano connesse le pose degli attori, mentre l'uso espressionista delle luci si trova già in film precedenti. Un forte contrasto tra luci e ombre è già presente infatti in *Homunculus* (1916) di Otto Rippert soprattutto nelle rappresentazioni delle scene di massa, in *Von morgens bis mitternachts* di Karl Heinz Martin e nell'episodio dedicato a Jack the Ripper ne *Das Wachsfigurenkabinett* (1919) di Paul Leni. Dal 1920 si assiste in Germania al proliferare di film coerenti con le innovazioni tecniche e narrative fissate dal *Cabinet*. *Der müde Tod* di Fritz Lang, *Orlacs Hände* di Wiene tra gli altri continuano a utilizzare scenografie pittoriali per gli esterni e per gli interiori distorti su cui proiettavano luci ora tenue ora più forti con cui *bucavano* la scena per mettere in risalto alcuni dettagli su altri.

Con *Der letzte Mann* (1923) di Murnau le distorsioni espressionistiche non vengono raggiunte attraverso la messa in scena di set dipinti, ma capitalizzando le capacità espressive dell'apparato cinematografico, ovvero effettuando riprese da angoli, dal basso verso l'alto, close up, attraverso particolari effetti ottici – l'uso di lenti distorte, di immagini *enframed* - e soprattutto attraverso un continuo movimento della telecamera che rendono il film estremamente emozionale, orientato e sensibile al percorso del protagonista impersonato dall'attore Emil Jannings. Il film narra le vicende di un anziano portiere di un albergo degradato a custode dei gabinetti, da questo passaggio segnato dalla perdita della

³⁷⁵ Guerin, F., *A Culture of Light Cinema and Technology in 1920s Germany*, cit., p. 157.

³⁷⁶ <<ordine caleidoscopico dei pattern>> Ibidem, p. 158.

livrea, seguiranno umiliazioni da parte dei suoi parenti, superiori e vicini. Il film basa tutto sugli effetti visivi rinunciando alle didascalie per tutto il film fino all'happy ending finale, per esprimere e descrivere gli stati d'animo del protagonista. L'ambientazione e i motivi del film si distanziano da quelli precedenti del movimento espressionista mettendo in scena un contesto reale, la città, in accordo con i *Kammerspiel* e precedendo le ambientazioni oggettive della *Neue Sachlichkeit*.

I *Kammerspiel* sono film ibridi³⁷⁷, combinano elementi dei movimenti artistici e cinematografici precedenti, ma con una tendenza verso la realtà, in particolare verso il tessuto urbano. Nonostante la critica spesso li abbia accostati e letti secondo i principi estetici della *Neue Sachlichkeit*, i *Kammerspiel* trasferiscono motivi e tecniche espressionisti in setting realistici³⁷⁸, seguendo le idee applicate al teatro da Max Reinhardt, creando piuttosto un'estetica ibrida. Nel cinema quindi si assiste ad un cambiamento su una linea di continuità tecnica rispetto all'Espressionismo, cercando di esprimere non un'impressione dall'esterno, il *decòr* connesso alla performance attoriale come nel *Cabinet*, ma cercando di esprimere un'emozione, una *Stimmung*, dall'interno, attraverso mezzi formali. La linea di continuità tra i due film è data inoltre dall'autore delle sceneggiature, Carl Mayer, per cui <<a motion picture was a pictorial form of expression. A poet of the silent screen, he wrote in purely visual images>>³⁷⁹. A Carl Mayer si deve l'innovazione inaugurata da *Der Letzte Mann*, ovvero la trasformazione delle possibilità registiche liberando la macchina da presa dall'inquadratura fissa e stabile al *dolly*³⁸⁰ e aprendo in questo modo a infinite variazioni.

I "Kammerspiel", e questa sarà la linea che confluirà in modo più fecondo nel noir americano, riescono a unire nella messa in scena il fantasmatico e il quotidiano. In particolare l'enfasi posta sugli eventi imprevedibili della vita, la trasformazione degli oggetti materiali in ornamenti emozionali, le attenzioni verso il paesaggio dell'interieur³⁸¹

³⁷⁷ Brook, V., *Driven to darkness : Jewish émigré directors and the rise of film noir*, cit., p. 18.

³⁷⁸ Scheuermann, D., *Expressionist film — New perspectives*, Camden House, Rochester, NY, 2003, p. 16.

³⁷⁹ <<un film era una forma pittorica di espressione. Un poeta dello schermo muto, scriveva in pure immagini visuali.>> Luft, H. G., *Carl Mayer, Screen Author*, in: *Cinema Journal*, Volume VIII, Number 1, Fall, 1968, p. 29.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 33.

³⁸¹ Elger, D., *Expressionism: A Revolution in German Art*, Taschen, Cologne, 1988, p.181.

sono raggiunte senza ricorrere all'artificiosità palese, ma ricorrendo ad un formato rappresentazionale realistico.

In *Der Letzte Mann* la telecamera è in continuo movimento, personaggio narrante che racconta non solo gli avvenimenti attraverso il suo punto di vista, ma approfondisce la stessa dimensione psicologica degli attori³⁸² attraverso la <<fluidity with which the camera follows the progress of action, capturing every fleeting thought, reflects the flow of life itself>>³⁸³. Lo stile del film impone un nuovo registro nel panorama cinematografico sia per l'uso dell'illuminazione, anche qui non naturale e dotata di Stimmung, che per il design. In particolare il design dell'hotel in cui lavora il protagonista che Murnau rende immenso per contrasto rispetto alla condizione fisica e mentale del portiere. Il design dell'hotel e il setting architettonico della città furono costruiti in studio, in modo che l'organizzazione spaziale risultasse nell'opposizione tra il piccolo appartamento poco illuminato e le lussuose illuminazioni dell'hotel. La macchina da presa libera condotta da Karl Freund in un costante movimento, spesso ascendente, dal basso verso l'alto, e le rapide serie di posizioni soggettive che assume rendono possibile a Murnau di raccontare la storia da prospettive multiple. La luce artificiale viene manipolata per creare gli spazi e le immagini sullo schermo e allo stesso modo la luce rappresenta e riferisce di un mondo e di uno spazio appartenente al mondo reale. In *Der Letzte Mann* di Murnau si raggiunge una delle caratteristiche uniche del cinema ovvero l'unione tra lo spazio illusorio dello schermo e la rappresentazione tridimensionale degli spazi del mondo reale che esso rappresenta. Attraverso la funzione fotografica delle immagini riprodotte il cinema cattura la luce e allo stesso tempo la manipola nell'intensità, nella direzione e nella durata creandone altre effimere, proiettandole sulla superficie dello schermo. Così <<in any representational cinematic image there exist two created spaces: that of the represented pro- filmic, and that of the immaterial projected image.>>³⁸⁴

³⁸² <<la fluidità con cui la telecamera segue il progresso dell'azione, catturando ogni pensiero, riflette lo scorrere della vita stessa.>> Eisner, L., *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, University of California Press, Berkeley, 1969, p. 35.

³⁸³ Luft, H. G., *Carl Mayer, Screen Author*, cit. p.33.

³⁸⁴ in ogni immagine rappresentazionale cinematografica si creano due spazi: quello del rappresentato filmico e quello dell'immagine immateriale proiettata.>>Guerin, Frances, *A Culture of Light Cinema and Technology in 1920s*

Le innovazioni tecniche e narrative di Max Reinhardt e Carl Meyer del *Kammerspiel* influenzano il lavoro di un altro regista, Fritz Lang, destinato ad attraversare e interpretare le diverse epoche che contraddistinguono il primo cinema tedesco fino al passaggio nel noir americano. La lunghissima filmografia di Lang è segnata sicuramente dalla sensibilità verso le innovazioni tecniche³⁸⁵, e allo stesso modo dalla varietà di temi cui il regista lungo tutta la sua carriera attinge. Alcuni temi sviluppati nel primo periodo di attività si devono sicuramente alla collaborazione con Thea von Arbour, moglie del regista e sceneggiatrice di pellicole archetipiche tra le quali *Die Nibelungen* (1924) e *Metropolis* (1927) che per le scelte tecniche e narrative si impongono nel panorama cinematografico internazionale. I due film citati non vanno però iscritti semplicisticamente al coevo Espressionismo:

<<Lang certainly was too much of an eclectic to be subsumed under any common label. Thus, the symmetry of the *Nibelungen* settings, for instance, in no way conforms with the Expressionist will-to-style, and the skyscraper façades of *Metropolis*, surrounded by an aura of light, are not Expressionistically conceived.>>³⁸⁶

La città immaginaria di *Metropolis* è organizzata verticalmente laddove lo spazio urbano espressionista si perdeva nella profondità di campo anche se fittizia poiché costituita da drappi e dipinti. L'apertura del film descrive un design astratto, riflettendo una visione moderna e futurista, privo di decòr. La maggior parte degli attori risulta anonima e assolutamente inespressiva nella patognomica facciale che capovolgono i dettami dell'Espressionismo verso un'assoluta incapacità comunicativa. Il film propone una visione del futuro, l'anno 2026, presentando, stavolta in accordo con le fonti letteraria e

Germany, cit., p. 155.

³⁸⁵ Eisner L., *Fritz Lang*, Secker, London and Warburg, 1976, pp. 57–58.

³⁸⁶ <<Lang certamente era troppo eclettico per sottomettersi a un tipo comune di . Così, la simmetria del setting dei *Nibelungen* non è in nessun modo conforme alla volontà stilistica dell'Espressionismo e i prospetti dei grattacieli di *Metropolis*, circondati da un'aura di luce non sono pensati in modo espressionistico.>> Eisner, Lotte, *A contribution to the definition of the Expressionistic film*, in Weinstein, U., *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia, 1972, p. 162.

culturali tipiche dell'Espressionismo, il mito proiettato in avanti dell'Homunculus, del Golem³⁸⁷e del Doppelgänger.

La sequenza in cui si assiste alla creazione del doppio robotico della protagonista Maria rappresenta una delle più alte sintesi tra i movimenti tecnici peculiari del cinema della Repubblica di Weimar, il rapporto tra luce e ombre, che assume il valore di tecnema e il processo di illuminazione. Le immagini delle sequenza mostrano il corpo meccanico avvolto da cerchi di luci e collegato a macchinari, anch'essi produttori di luce, che lo trasformano in campo elettrico. La scena seguente rivela attraverso un gioco di sovrapposizioni un'immagine delle due Maria nello stesso frame. Le due identiche presenze risultano unite dalla luce che copia l'aspetto esteriore della protagonista reale per dare forma a quella meccanica³⁸⁸. La luce in questa sequenza rappresenta un mezzo attraverso cui dare forma e vita alle cose, simbolo stesso della proiezione cinematografica che dà vita/movimento alle immagini, nella trasformazione della macchina in umano movimento, luce e illuminazione collaborano a creare *magicamente*, transmedializzano l'immagine statica del corpo di metallo in un'immagine cinetica antropomorfizzata.

<<A partially transparent mirror reflected the real Maria whose image was simultaneously superimposed (via a mirror) in the camera over the image of the robot. The effect is that of a phantom or ghost image... it is identical in appearance to the effect which is produced through double exposure or double printing. In addition, The actress was surrounded by three different sized gas filled circulating tubes which, charged with electrical wires, were raised and lowered around her face, the movement of these mechanical bands further masking the spectacle of transformation.>>³⁸⁹

³⁸⁷ Ibidem, p. 65

³⁸⁸ Schönemann, H., *Berlin und die Avantgarde*, in: Fritz Lang. *Filmbilder Vorbilder Filmmuseum*, Edition Hentrich, Potsdam, 1992, p. 56.

³⁸⁹ <<Uno specchio parzialmente trasparente rifletteva la reale Maria, la cui immagine era simultaneamente sovrainposta (attraverso uno specchio) nella telecamera sopra l'immagine del robot. L'effetto è quello di uno spettro o quello di un'immagine fantasma... E' identico in apparenza a quell'effetto prodotto dalla doppia esposizione o dalla doppia stampa. Inoltre l'attrice era circondata da tre differenti tubi pieni di gas che caricati da cavi elettrici si alzavano e abbassavano attorno al suo viso, il movimento di questi nastri meccanici mascherava ancora di più lo spettacolo della trasformazione.>> Mellencamp, Pat, *Oedipus and the Robot in Metropolis*, Enclitic, vol. 5, no. 1, 1981, p. 39.

In *Theory of Film*³⁹⁰ Siegrid Kracauer riconosce due tendenze fondamentali del cinema che si manifestano sin dalle prime espressioni dei fratelli Lumiere e di Georg Melies. La tendenza realistica è propria di quel cinema che in una stretta connessione al medium fotografico rende la realtà sullo schermo registrandola. I primi esempi pionieristici si devono propri ai fratelli Lumiere con *Sortie des usines Lumiere* (1895). La seconda tendenza è invece quella formativa che supera i limiti di registrazione del medium fotografico, estendendosi in dimensioni che la fotografia non può coprire. Come nei film di Melies è il fantastico³⁹¹, l'irrazionale, a essere l'oggetto del rappresentato. Il setting è sicuramente l'elemento che discrimina le due tendenze, se i Lumiere riprendevano gli esterni cittadini, la stazione ferroviaria, il prospetto di una fabbrica, per Melies le riprese andavano effettuate in studio, su scenografie altamente teatrali e pittoriche. La storia del cinema, riconosce ancora Kracauer, ha mostrato come quest'arte sia strettamente collegata a queste due tendenze, al loro *clash*, opposizione, così come al tentativo ibridante e conciliante che conduce a collegare esteticamente tale opposizione. Se *Metropolis* può essere facilmente iscritto nella tendenza formativa, altri film di Fritz Lang mostrano invece un perfetto amalgamarsi delle due tendenze, su tutti il celebre *M, eine Stadt sucht einen Mörder* del 1931. Il film segna il passaggio dal cinema muto al sonoro nella filmografia del regista. Nonostante tale passaggio il film risente ed esalta il linguaggio estremamente visuale del cinema muto³⁹² a partire proprio dall'immagine espressionista che precede l'inizio del film, la lettera M incisa sul palmo di una mano. Nella rappresentazione psicologica risiede il carattere realista del film, che Lang raggiunge attraverso diversi processi, come correlando alla percezione individuale dei protagonisti delle scene l'impostazione musicale. Un esempio di questa correlazione è la scena in cui la musica svanisce nello stesso istante in cui viene mostrato un uomo che si copre le orecchie. La musica, il *Ton*, diviene un elemento drammaturgico centrale allo svolgimento della trama.

³⁹⁰ Kracauer, S., *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960, pp. 24-35

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² Bleicher, J. K., *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, in: Koebner, Thomas *Fimngenres, Kriminalfilm*, Reclam, Stuttgart, 2005, p. 57.

Narrativamente *M* appartiene al genere poliziesco, lo stesso Lang, già cimentatosi col genere in *Spione, Mabuse*, ne vedeva la grande capacità di criticare «an bestimmten Aspekten des Lebens, die es wirklich gibt.»³⁹³ Lang mette in scena uno psicodramma ambientato in una metropoli sconvolta da una serie di infanticidi dove regnano la paura e la paranoia. All'interno di questa cornice il regista sperimenta nel campo del rumore urbano montando il piano delle immagini e la variegata configurazione tonale secondo un ritmo musicale. Il montaggio è declinato per raggiungere la contemporaneità del raccontato e del mostrato. Il linguaggio simbolico del cinema muto esalta, fungendo quasi da collagene, tutti questi elementi. In una sequenza il volto dell'assassino, interpretato magistralmente da Peter Lorre – in seguito interprete di alcuni grandi classici hollywoodiani – viene mostrato riflesso su una vetrina incorniciata da un quadrato composto da coltelli esposti. L'immagine allo specchio rivela la vera natura dell'uomo, mentre lo spettatore osserva il volto, l'assassino osserva una bambina, il volto e il corpo vengono scossi da fremiti e lentamente ricompare un motivo che l'assassino fischia quando viene colto dalla mania omicida. Il simbolismo dell'immagine allo specchio e quello della melodia in questo modo si completano. La struttura narrativa è incentrata sulla ricerca da parte della città tutta, Berlino anche se il titolo italiano fa riferimento a fatti simili realmente accaduti nella città di Dusseldorf, dell'infanticida. La macchina da presa svela le ricerche ufficiali della polizia e le ricerche non ufficiali del milieu criminale e dei clochard. L'individuazione del *Mörder* avviene su due livelli, il primo è quello sonoro grazie a un venditore cieco che riconoscendo il fischio per averlo sentito in occasione del primo omicidio descritto nel film passa l'informazione ad un clochard che *marchia* con un gesso l'assassino. Il secondo livello è così delineato in maniera grafica con una M di gesso, da qui segue la caccia all'assassino fino al nascondiglio nell'edificio in cui lo sguardo della macchina da presa anticipa quasi con una sorta di funzione soggettiva le possibili vie di fuga dell'assassino. La macchina da presa infatti doveva fungere secondo Lang come

³⁹³ «determinati aspetti della vita che esistono veramente.» Kellner, H.; Meinholf, J. M. Thie , *Zurhorst: Der Gangster-Film*, München 1977, p. 43.

<<ein wandernder Scheinwerfer>>³⁹⁴. Tale funzione risalta subito agli occhi dello spettatore nella prima scena, l'incontro tra l'assassino e una delle sue vittime. Qui la m.d.p., grazie ad una specifica configurazione della luce in netto accordo con i dettami dell'Espressionismo, non inquadra l'attore, ma proietta la sua ombra su un manifesto che annuncia la taglia per l'assassino. La scelta di rappresentare l'assassino per negazione si potrae fino alla scena finale del processo preparato dagli stessi cittadini, il Mörder è citato continuamente, ma difficilmente la m.d.p. lo coglie, e la sua ombra e la melodia che fischia sono gli unici dettagli e indizi della sua presenza. Lang astrae il personaggio principale creando un vuoto visuale e consegnandolo direttamente all'immaginario della città, come dimostra *der schwarze Mann* della filastrocca cantata da alcune bambine all'inizio del film. L'assassino assume così caratteristiche non umane e sembra collegarsi ad altri personaggi non umani del cinema tedesco espressionista rappresentandone una sorta di esito urbano e reale. Proprio la città infatti non è semplicemente il setting del film, ma ne è forse il protagonista principale, con una funzione di soggetto attivo e pro-attivo come suggerisce lo stesso titolo del film. La città parla attraverso le voci degli ambulanti, scrive e si lascia leggere attraverso i manifesti, e si muove tutta alla ricerca dell'elemento più in disaccordo con essa, l'assassino.

Il ruolo principale che la critica cinematografica attribuisce al film è quello di precursore del cinema noir americano³⁹⁵. Ma il ruolo assunto passa inevitabilmente attraverso un percorso narrativo e visuale consolidante e programmatico. Dal punto di vista narrativo *M* trasforma l'oggetto di studio della *Neue Sachlichkeit* e il setting dei *Kammerspiel*, ovvero la città e lo spazio urbano, in una componente essenziale cui spetta una funzione attiva e caratterizzante. Inoltre le dinamiche sociali cittadine diventano il tessuto cui si intreccia e sviluppa il plot e da cui si attinge nella scelta dei personaggi principali spesso in accordo con fonti letterarie. A livello visuale invece è il <<transmutation of Expressionism into expressionism as a visual style>>³⁹⁶ che segna il

³⁹⁴ <<un proiettore vagante>> Ibidem.

³⁹⁵ Venturelli, R., *L'età del noir, Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940 -1960*, Einaudi, Torino, p. 45.

³⁹⁶ <<transmutazione dell'Espressionismo nell'espressionismo come stile visuale>> Gunning, Tom, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, British Film Institute, London, 2006, p. 52.

film nel contrasto, anch'esso fortemente narrativo, tra luci e ombre che esaltano la necessità del bianco e nero, oltre all'attenzione per il *Visuelle* inteso come sensibilità nei riguardi dell'immagine, sia essa descritta, riflessa come in uno specchio, o dipinta per necessità di sceneggiatura, proiettata o semplicemente evocata.

Il cinema tedesco nei suoi esponenti dovrà fare i conti con le vicende storiche e politiche che sconvolsero la Germania nel 1933. L'avvento del Nazismo infatti costrinse un grandissimo numero di cineasti, sceneggiatori, registi, attori e direttori della fotografia, a emigrare negli Stati Uniti, ma anche in Francia e in Sud America. L'origine ebraica della maggior parte di questi e il non riconoscersi nella Germania che stava nascendo in quegli anni li trasformarono in esuli. Gli Stati Uniti furono la meta più importante grazie anche alle precedenti esperienze di altri cineasti come Lubitsch e von Stroheim. Le vicende biografiche di Fritz Lang che lo portarono a Hollywood sono forse quelle più paradigmatiche in questo scenario. La mancata adesione al nazionalsocialismo significò la separazione dalla moglie Thea von Harbou che invece scelse di rimanere e cooperare con l'industria cinematografica nazista, una separazione intellettuale³⁹⁷ dato il vasto contributo della stessa moglie come sceneggiatrice delle sue opere cinematografiche. Lo studio system americano però aveva delle regole costrittive e limitanti con cui dovettero fare i conti Lang e gli altri cineasti *émigré*. A dispetto delle costrizioni del sistema di produzione americano Lang riuscì a esercitare un minimo di controllo sulla stesura delle sceneggiature e sulla scelta dei setting nei suoi film americani, fino a fondare una propria compagnia di produzione³⁹⁸. Inoltre l'emancipazione dalla moglie e collaboratrice gli procurò una serie di vantaggi, soprattutto per quanto riguarda il filone noir della sua cinematografia americana, liberandolo dalle tendenze mistiche, epiche e magniloquenti della moglie e in particolare consentendogli di esprimersi liberamente sulla scelta dei soggetti narrativi e sulla trattazione dei loro impulsi³⁹⁹. Lang, già noto in America per la sua produzione tedesca, continuò il suo percorso eclettico, una sorta di percorso visuale espresso attraverso testi filmici che spesso si impongono per linee di continuità e rottura

³⁹⁷ Brook, V., *Driven to darkness : Jewish émigré directors and the rise of film noir*, cit., p. 80.

³⁹⁸ Gunning, T., *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, cit., p. 205

³⁹⁹ Brook, V., *Driven to darkness : Jewish émigré directors and the rise of film noir*, cit., p. 85.

rispetto ai temi e ai motivi narrativi e alla scelta iconografica e visuale attraverso cui questi temi vengono descritti.

Il film del 1948, *Secret Beyond the Door*, si apre con la voce di una donna che parla di un libro che interpreta i sogni e in cui vi è scritto che se una donna sogna una barca o una nave significa che questa arriverà in un porto sicuro, se invece la donna sogna narcisi allora è in grave pericolo. L'apertura del film descrive verbalmente e visivamente alcuni dei temi tipici della filmografia di Lang. La voce fuori campo, una voce *dreamy* sia per il tono che per le parole, evoca da subito uno stato alterato di coscienza creando un'atmosfera mood-oriented, la m.d.p. indugia con movimenti lenti su uno stagno soffermandosi sugli elementi citati verbalmente, una barchetta di carta e dei narcisi, ma soprattutto li rende attraverso il loro riflesso sull'acqua, introducendoci il tema dei narcisi e quindi il mito di Narciso e del suo doppio, l'immagine riflessa. Il film può essere letto come un'indagine nella coscienza del riflesso e del Doppelgänger, effettuata dalla protagonista sul marito incontrato e sposato frettolosamente durante una vacanza in Messico. Quello che potrebbe sembrare un amore idilliaco inizia a turbarsi in occasione della festa di nozze quando Mark, il marito, mostra agli ospiti le sue stanze *felicitous*. La prima impressione è che le stanze siano setting di eventi felici per poi scoprire che non erano altro che costruzioni fedeli alla realtà di stanze in cui erano avvenuti degli omicididi donne che Mark descrive attraverso dettagli macabri. Quando gli viene chiesto di mostrare la stanza numero sette il protagonista risponde che si tratta di un segreto e che non può essere mostrata. Da qui in poi tutta la narrazione è incentrata sulla volontà della protagonista di scoprire il segreto dietro la stanza numero sette che pensa essere collegata in qualche modo ai repentini cambiamenti di umore di Mark. Così fa una copia della chiave con un pezzo di una delle candele della sua stanza. Entrando nella stanza segreta scopre che questa è una copia perfetta della loro stanza da letto. Gettando lo sguardo sulle candele e notandone il pezzo mancante, lo stesso che aveva usato per copiare la chiave, capisce che in quella stanza verrà messa in scena realmente la sua morte. Convinta di poter salvare il marito e il matrimonio affronta la messa in scena della sua morte e una volta sopraggiunto Mark per ucciderla lo spinge a raccontargli la verità e il trauma che ha

subito, origine delle sue turbe. Il confronto svela un trauma rimosso subito da Mark da parte della madre e il desiderio matricida come conseguenza della rimozione. L'happy ending finale li rivede in Messico convinti però che la strada verso il completo risanamento sia lunga. Il plot attinge dal repertorio favolistico di Perrault e per citazione, la stessa Celia viene paragonata a, e per narrazione, Barbablu, ma viene sviluppato attraverso una serie di leitmotiv iconici, raccontati dai protagonisti o colti dalla telecamera, che assumono forti tratti simbolici.

L'uso del voice-over, la voce fuori campo, di Celia crea l'effetto di sdoppiare la protagonista e all'inizio del film suggerisce che la narrazione vada letta come un lungo flashback, allo stesso tempo però la voice-over di Celia presenta le sue paure e pensieri rendendo lo spettatore al corrente di questi. In questo modo esistono due Celia, una è l'autrice del flashback, che si allinea allo sguardo onnisciente della telecamera descrivendo l'intérieur di ciò che essa mostra, l'altra è il personaggio stesso del film⁴⁰⁰. Lo sdoppiamento di Celia non è solo verbale, ma è palese nella sua presentazione visuale. Lo spettatore infatti vede spesso il riflesso della protagonista sugli specchi e allo stesso tempo anche Mark agisce da specchio per Celia. Mark ammette infatti di vedere oltre l'aspetto esteriore della donna, di vedere al di là dell'immagine di lei che tutti possono osservare. Lo sguardo di Celia è quindi il protagonista del film, prima sguardo narcisista che si riflette nello specchio e nello sguardo del marito e poi lo sguardo che osserva quello che si nasconde dietro la stanza numero sette simbolo delle turbe psichiche del marito.

Secret beyond the Door chiede allo spettatore di seguire la protagonista nel tentativo di interpretare ciò che lei osserva come simboli di un trauma/desiderio inconscio. Sin dalla prima sequenza Celia spiega con il racconto del sogno come gli oggetti possano possedere due significati, la barca e i narcisi oltre a essere riconosciuti nel loro referente più prossimo, trasporto e bellezza, significano anche sicurezza e pericolo. Le stanze collezionate da Mark sono forse l'apice di questo simbolismo definite attraverso l'aggettivo *felicitous*, felice, che porta l'ambiguità semantica relativa sia al significato di contento, gioioso sia nel significato di adatto, comodo come spiega lo stesso protagonista

⁴⁰⁰Cowie, E., *Film Noir and Women*, in: Copjec, J., *Shades of Noir*, Verso, New York, 1998, p.155.

in una scena. La stanza sette in particolare è in primo luogo simbolo chiarissimo del segreto fisico nel setting della messa in scena della morte di Celia e simbolo del ricordo rimosso, causa del desiderio matricida e uxoricida di Mark. Ma nella stanza di Celia il doppio si moltiplica nel dettaglio *uncanny*. Celia realizza di trovarsi non in una semplice replica della stanza, ma nella replica della sua stanza da letto, setting della sua morte, attraverso il focalizzarsi dello sguardo sul dettaglio della candela spezzata.

<<Lang esibisce spesso l'atto del vedere sia in funzione straniante, come strumento di distacco critico nei confronti della vicenda raccontata sia come parte integrante nel processo di introduzione a una realtà sepolta, quella del subconscio e del desiderio: un procedimento che finisce per alludere al cinema stesso come viaggio nelle zone più oscure dell'io.>>⁴⁰¹

Lo sguardo della protagonista viene in questo modo categorizzato in livelli diversi accompagnati dalla funzione soggettiva della telecamera. Il primo nel riconoscere la stanza come replica, il secondo nell'osservazione del dettaglio e il terzo che prende avvio proprio dal particolare della candela, anche qui riflessa nello specchio e quindi doppia, che ripercorre tutta la stanza che adesso non è soltanto una replica, ma è il setting della messa in scena della sua stessa morte.

Mark stesso spiega quale sia la funzione delle stanze, per lui esiste qualcosa nella struttura o nel materiale di composizione del luogo che determina effetti e induce gli uomini a produrre determinate azioni. Il destino è dunque fissato dalla presenza fisica di ciò che ci circonda. Mark sembra teorizzare quindi <<l'influsso delle case sul comportamento delle persone>>⁴⁰², una eco dei temi poeschiani e hoffmaniani, che lo induce a creare degli spazi in un procedimento meta-scenografico di ripetizione che come per l'atto del vedere allude alla stessa idea cinematografica di riproduzione della realtà fisica.

⁴⁰¹Venturelli, R., *L'età del noir; Ombre, incubi e delitti nel cinema noir americano*, cit., p. 140.

⁴⁰²Ibidem., p. 54.

Ma il film si impone anche per l'aspetto tetto ed espressionista della *mise en scene* con delle citazioni nascoste, su tutte, il gioco di luci e ombre nella scena del matrimonio che avvolge Mark rivelandone visivamente la doppia natura e nella scena del bosco in cui dei passi inquietanti irrompono nella scena richiamando la figura di Cesare nel *Cabinet*.

Hard-boiled e noir

I.

Nel 1946 il cineasta e critico cinematografico Nino Frank coniò l'espressione "film noir"⁴⁰³ per descrivere quella che percepiva come una nuova tendenza nel cinema hollywoodiano. I film americani erano stati assenti dalle sale francesi durante la seconda guerra mondiale, Frank reagì alla visione di cinque film proiettati da poco a Parigi che si imponevano per novità narrativa, visuale e tematica rispetto al cinema hollywoodiano prebellico. I film che inauguravano il nuovo trend erano *The Maltese Falcon* (1941) di John Huston, *Murder, my sweet* (1944) di Edward Dmytryk, *Double Indemnity* (1944) di Billy Wilder, *Laura* (1944) di Otto Preminger e *The Woman in the Window* (1944) di Fritz Lang. Il termine "film noir" servì per stabilire il collegamento immediato tra i film e l'Hard-boiled letterario che in Francia veniva edito da Marcel Duhamel sotto la collana "série noir". Quello che accomuna i cinque film e che divenne la discriminante attraverso cui attribuire l'appartenenza o meno a tale tendenza e gruppo risiede in alcune caratteristiche fondamentali. La prima e più immediata è la fonte letteraria da cui sono tratte le sceneggiature, ovvero l'hard-boiled americano di Dashiell Hammett, James M. Cain e Raymond Chandler. L'altra caratteristica è data dai cineasti emigrati dall'Europa, tutti i registi dei cinque film posseggono infatti una matrice europea diretta o indiretta come nel caso di John Huston. Ma nel caso specifico non si è mai giunti con sicurezza a parlare di genere cinematografico, a causa della varietà di esiti che queste caratteristiche filologiche implicano. Sotto l'etichettatura *noir* è possibile trovare film diversissimi tra loro, si pensi al già citato *Portrait of Jenny* o a *The Killers* (1946) di Robert Siodmak. Ma ciò che caratterizza il cinema *noir*, oltre al minimo comune denominatore letterario e biografico, è il fatto che nel periodo che va dal 1941, anno dell'uscita de *The Maltese Falcon*, ma anche di *Citizen*

⁴⁰³Frank, N., *Un nouveau genre "policier"*, in: *L'ecran Français*, n. 61, 1946, p. 9.

Cane di Orson Welles, al 1958 anno in cui il colore divenne norma nei film hollywoodiani e soprattutto anno che attestò la morte dell'hard-boiled letterario⁴⁰⁴, un ciclo di film hollywoodiani <<share a similar iconography, visual style, narrative strategies, subject and characterisation>>⁴⁰⁵. In questo modo l'eterogeneità dei plot viene messa in secondo piano rispetto all'unità visuale che invece caratterizza il corpus dei film noir. Dal punto di vista narrativo i film noir ereditano il dibattito che già aveva caratterizzato la letteratura hard-boiled, sotto la cui definizione rientrano oltre ai citati Hammett e Chandler autori come Woolrich che esprimono temi meno polizieschi e più neri rispetto ai primi. In fine, ciò che segna un film noir è la convergenza di due fattori fondamentali, il primo visuale nell'evolversi dei temi stilistici della stagione cinematografica tedesca della Repubblica di Weimar attraverso la migrazione di un grandissimo numero di cineasti che furono attivissimi nel corpus definito a posteriori "noir", il secondo, narrativo, proprio nelle fonti americane più recenti dell'hard-boiled, ma anche nelle fonti più lontane da cui già si era attinto per le sceneggiature dei film tedeschi prebellici. Un elemento di questo corpus che la critica ha spesso ignorato è l'aspetto diacronico che ha fatto in modo che i cineasti si influenzassero tra di loro nell'impostazione visuale e nella scelta narrativa. In questo senso *Citizen Kane* rappresenta un archetipo del corpus per le innumerevoli novità che inserisce nella cinematografia americana e mondiale. Per prima cosa il grandangolo, la profondità di campo che diventa un tratto distintivo del corpus, oltre al principio di esagerazione prospettica e alla creazione di effetti allucinatori nella rappresentazione dello spazio, mentre a livello narrativo è l'uso del flashback come modalità frammentaria di indagine⁴⁰⁶. Una delle sequenze in cui si notano maggiormente queste innovazioni stilistiche è sicuramente quella che ritrae il protagonista, Kane, da bambino nella pensione dei genitori. La scena si apre con la macchina da presa che scorre lungo un rigo delle memorie di Thatcher, <<I first encountered Charles Foster Kane in 1871>>, per poi dissolversi dal margine bianco della pagina in un paesaggio irreale innevato in cui il Kane bambino

⁴⁰⁴ Venturelli, R., *L'età del noir, Ombre, incubi e delitti nel cinema noir americano*, cit., p. 420.

⁴⁰⁵ <<condividono iconografia, stile visuale, strategie narrative, soggetto e caratterizzazione.>> Spicer, A., *Film Noir*, Longman, Harlow, 2002, p. 25.

⁴⁰⁶ Conard, M. T., *The philosophy of film noir*, University Press of Kentucky, Lexington, 2006, p. 110.

gioca con uno slittino. Il deciso passaggio dalla sala delle memorie di Thatcher -in cui la luce che scende da un vertice della stanza illumina solo una parte del tavolo, lasciando nell'ombra le figure umane - al bianco della pagina e della neve introduce e suggerisce il contrasto tra Kane e lo stesso Thatcher già accennato dal cinegiornale. L'obiettivo della m.d.p. si avvicina al bambino per interrompersi e seguire la palla di neve che si infrange sull'insegna della pensione della madre. La m.d.p. riprende il bambino e lentamente si ritira e si muove indietro attraverso la finestra e, entrando nella stanza appaiono nella scena prima la signora Kane alla finestra poi il signor Thatcher e infine il signor Kane, finché la m.d.p., sempre muovendosi indietro, non inquadra l'intera stanza. La madre di Kane e Thatcher siedono al tavolo nel primo piano e la telecamera perde la sua dinamicità per fermarsi e seguire la scena. Attraverso questi mezzi Welles evita una ripresa convenzionale e lascia che ogni elemento – gli attori e il décor della casa – si riveli successivamente in una composizione simbolica. La profondità di campo rende lo spettatore capace di vedere tutto nella stessa scena e nello stesso momento e le lenti per grandangolo allargano il primo piano dandogli un impatto drammatico. Come spesso occorre in *Kane*, e per influenza occorre in altri film noir, la messa in scena si compone di tre livelli di interesse⁴⁰⁷: il primo piano in basso a destra in cui la signora Kane e Thatcher discutono il futuro del bambino, il piano medio in cui il signor Kane cammina su e giù per la stanza cercando di far cambiare idea alla moglie e sullo sfondo attraverso la finestra illuminato dal bianco della neve il piccolo Kane gioca con lo slittino. Il cinema hollywoodiano fino ad allora, un cinema fondato e letto attraverso il divismo degli interpreti, aveva enfatizzato i volti degli attori, in *Kane* Welles evita i primi piani riempiendo la scena di informazioni visive e creando così un forte conflitto visuale. Lo spettatore vede tutto quello che si svolge sulla scena, i vari elementi conflittuali presentati non in maniera sequenziale, ma simultaneamente, come se la m.d.p. stesse inquadrando tre scene diverse attraverso un corridoio di immagini, sovrapponendo gli eventi. Welles configura la scena nella pensione in modo che lo spettatore percepisca gli eventi che

⁴⁰⁷ Naremore, J., *Style and Meaning in Citizen Kane*, in *The Magic World of Orson Welles*, Oxford University Press, 1978, p. 56.

riguardano il protagonista osservandolo in lontananza, o meglio lontano, come il futuro che lo attende, ma presente verbalmente nel primo piano e nel piano medio, intrappolato in un futuro pianificato da altri nel momento in cui gioca libero in un setting composto solamente dal bianco della neve. Le facce, i vestiti e la postura degli attori contrastano l'un con l'altro, la stessa stanza angusta cozza con il mondo senza limiti in cui gioca il bambino. Gli attori assumono pose innaturali, le loro figure si mostrano oblique rispetto all'obiettivo della telecamera esponendosi al commento visuale del regista. Inoltre gli attori nella scena e nel resto del film difficilmente si confrontano e parlano l'uno di fronte all'altro. Le figure appaiono quindi socio-fugali, non inclini all'interazione diretta; questa soluzione fisica rivela quello che nel film si nota anche verbalmente, ovvero l'incapacità a comunicare in accordo col tema dell'alienazione implicito nel film. Questo uso di Welles della focalizzazione profonda e del piano sequenza è stato letto come una tendenza al realismo, influenzata dall'analisi di André Bazin nel saggio *Cos'è il cinema?*. Bazin riconosce nel cinema degli anni 20-40 due tipi di registi, quelli che pongono la propria fede sull'immagine e quelli che la pongono sulla realtà⁴⁰⁸. Per immagine il critico francese intende ogni cosa che la rappresentazione sullo schermo aggiunge all'oggetto rappresentato e per realtà il mondo fenomenico non manipolato che rimane inalterato nella proiezione filmica. Esistono inoltre due modi per aggiungere oggetti al mondo reali, attraverso mezzi plastici (illuminazione, setting, make-up, framing) o attraverso mezzi di editing e montaggio che creano significati non agendo sulle immagini, ma piuttosto attraverso la loro giustapposizione. Welles cambia tale pratica grazie all'uso della profondità di campo con cui riesce a ottenere effetti drammatici attraverso il solo movimento degli attori in un'unica inquadratura fissa, rispettando la continuità dello spazio drammatico e della sua durata. Inoltre, l'uso continuo delle profondità di campo elimina il bisogno di interventi registici e di montaggio all'interno di una scena, la profondità di campo infatti agisce prospetticamente come una finestra sulla totalità del mondo fenomenico dando allo spettatore la possibilità di scegliere cosa osservare. Ma come nell'Espressionismo tedesco anche in *Kane* lo spazio è demoniaco, oppressivo, i

⁴⁰⁸ Bazin, A., *Cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973, p. 53.

soffitti sono estremamente bassi, come se stessero per cadere sui personaggi o viceversa: nel castello di Xanadu le stanze sono larghissime e le figure ne risultano rimpicciolite. L'alternanza di sequenze montate e di profondità di campo in *Kane* rappresenta un muoversi avanti e indietro tra due tempi e quindi tra due modi di narrare una storia. L'uso della fotografia di Gregg Toland in contrasto con l'uso realistico del piano lungo è configurata in modo da suggerire conflitti tra i bisogni dei personaggi e il mondo materiale che ne determina il destino. Attraverso la breve distanza focale delle lenti viene espressa la psicologia delle figure⁴⁰⁹ commentando la relazione tra i personaggi e lo spazio intorno a loro. Le tensioni e contraddizioni che questa relazione implica possono essere colte nella scena iniziale che, per paradosso, imitato da molti film noir, mostra la morte del personaggio principale. La prima inquadratura è su un cartello con la scritta <<No Trespassing” che la m. d. p. puntualmente ignora per passare oltre il recinto e con una serie di dissolvenze introdursi nel mondo privato di Kane. Il montaggio che porta al castello è composto nel rappresentato in maniera quasi surreale, scorre progressivamente dalla lettera K sopra il recinto alle scimmie nella gabbia, alle gondole in un fiume artificiale sino alla finestra illuminata del castello stereotipico del protagonista. In questa sequenza la telecamera si muove entomologicamente in direzione della luce, ma nell'istante in cui la raggiunge questa si spegne. Entrando nel castello si assiste alla morte di Kane messa in scena in modo assolutamente espressionista, un dettaglio gigante inquadra le labbra del moribondo e quando queste si muovono per pronunciare la battuta cruciale, “Rosebud”, l'effetto che si crea è sinistro. Un dettaglio di un campo innevato infatti si giustappone all'immagine delle labbra, attraverso una sovrapposizione di frame, per inquadrare il fermacarte, raffigurante proprio il campo innevato, che Kane tiene in mano. Pronunciata la parola fatidica il fermacarte rotola e si frantuma mentre tutto rimane coperto dalla neve che cade. L'immagine seguente, distorta dal vetro convesso del fermacarte in funzione di fish-eye, inquadra la porta della stanza aperta da un'infermiera. In questa prima scena Welles descrive e presenta visualmente il *Wendepunkt* narrativo attraverso livelli diversi. Le immagini creano un composito altamente articolato, il piano verbale, la parola

⁴⁰⁹ Naremore, J., *Style and Meaning in Citizen Kane*, cit., p. 57.

“Rosebud”, viene introdotta da alcune drammatizzazioni racchiuse in interpolazioni di frame, come quello del campo innevato, che riescono a rimanere presenti nonostante la macchina da presa inquadri altri oggetti. In particolare, la rappresentazione del fermacarte, simbolo dell'infanzia perduta del protagonista, assume una funzione narrativa fondamentale, poiché mentre viene descritta dallo sguardo della m.d.p. è essa stessa elemento descrittore dell'intera scena e fonte del mistero dell'intera trama, il significato della parola pronunciata in punto di morte dal magnate Kane. In *Kane* si assiste dunque ad una rappresentazione sensibile ad entrambe le tendenze cinematografiche selezionate da Kracauer e da Bazin, quella formativa o dell'immagine e quella realistica. Il modo in cui queste tendenze emergono nella messa in scena è dovuto alla loro continua interazione. L'espressionismo, il *Kammerspiel* – l'influenza tedesca si deve alla presenza di Hermann Manckiewicz, sceneggiatore del film e già corrispondente per il New York Times a Berlino negli anni '20 - così come le scene di massa di stampo griffithiano vengono sintetizzate in un apparato iconografico composito in cui l'impianto narrativo fondato sul flashback si rispecchia costantemente, ponendo <<il linguaggio, e il cinema stesso, come nucleo problematico in sé>>⁴¹⁰. Per i film noir che seguiranno *Kane* rappresenterà una fonte illimitata di suggestione visuale così come di meccanismi narrativi. A livello narrativo in particolare è la morte, presentata ad inizio film come prologo e cornice dell'intera trama, ad essere un modello di riferimento continuo su cui innestare la grammatica del flashback, si pensi a film come *Sunset Boulevard* di Billy Wilder o a *The Killers* di Robert Siodmak.

⁴¹⁰Venturelli, R., *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema noir americano*, cit., p.87.

II.

Se quindi lo stile visuale del corpus è tracciato da film come *Citizen Kane*, la struttura narrativa è debitrice della letteratura hard-boiled di autori come Hammett, Chandler e Woolrich, ma anche di quegli autori che misurandosi con questo tipo di letteratura andarono a infoltire la lista di fonti letterarie per le sceneggiature – si stimano intorno alla quarantina i film tratti da opere hard-boiled⁴¹¹ – su tutti autori come Ernst Hemingway o a Vera Caspary e J. H. Wallis. La ragione di tale cooperazione si deve ad una <<close affinity between the hard-boiled thriller and Hollywood's mode of narration>>⁴¹², entrambi infatti si basano su una guida narrativa che spinge lo spettatore attraverso una serie di episodi connessi tra di loro. Andando oltre si può affermare che la fiction hard-boiled sia stata in qualche modo influenzata dai metodi descrittivo-visuale del cinema, come il paradigma di filmabilità afferma, e dalle versioni cinematografiche della stessa letteratura hard-boiled. Per esempio la caratterizzazione tende a essere estremamente economica, il dialogo è chiaro e veloce da leggere e ogni capitolo termina con un *hook*, gancio, che apre al capitolo successivo aumentando l'interesse e l'attenzione del lettore. Lo stile di Hammett in particolare <<is sparse and austere, thanks a precisely objectivity with which events are presented. It does not record anything but what we might have seen or heard ourselves if we had been present at the scene – as is the 'cameraman' who has been placed there for our benefit.>>⁴¹³

Hammett quindi descrive e guarda agli eventi come una macchina da presa, focalizzandosi su quei dettagli fondamentali allo svolgimento della trama e alla comprensione di essa. Non tutti gli autori hard-boiled però tendono verso uno stile oggettivo, Chandler e Woolrich, come si è visto, hanno elaborato strategie narrative

⁴¹¹ <<una forte affinità tra i thriller hard-boiled e la moda narrativa hollywoodiana>> Krutnik, Frank, *In a lonely street, film noir, genre and masculinity*, Routledge, London, 1991, p. 77.

⁴¹² *Ibidem* p.55

⁴¹³ <<è rado e austero, grazie a una precisa oggettività con cui vengono presentati gli eventi. Registra solo quello che avremmo potuto vedere o sentire noi stessi se fossimo stati presenti personalmente – come un cameraman che è stato posto lì per il nostro beneficio.>> Rubin, M., *Thriller*, Cambridge University Press, 1999, p. 75,

diverse, con il primo che concentra il rappresentato nell'uso estremo di metafore e con il secondo che invece adotta modelli visuali mood-oriented rispetto alle descrizioni, più vicini al modello cinematografico espressionista e formativo. Il corpus dei film noir si basa quindi su due assi fondamentali che si incrociano dando vita a esiti diversi, l'asse visuale e tecnico, risultato di quel percorso nato in Germania durante la Repubblica di Weimar e l'asse narrativo di stampo hard-boiled. La Germania tra gli anni '20 e '40 rappresenta infatti la scuola cinematografica da cui provengono molti dei cineasti che si cimentarono con il noir, per quanto riguarda i registi su tutti spiccano i nomi di Billy Wilder, Robert Siodmak, G. Ulmer, ma anche il già citato William Dieterle. Uno dei film più emblematici sotto questo aspetto è *Double Indemnity* (1944) del viennese Billy Wilder, basato sul racconto omonimo di Cain e sceneggiato dallo stesso regista e da Raymond Chandler. Il film si apre con l'inquadratura di una macchina che attraversa lo spazio notturno di Los Angeles. Un uomo entra in un ufficio e siede davanti a un dittafono per registrare una storia che viene così raccontata attraverso la voce fuori campo del protagonista che accompagna il lungo flashback. Walter Neff (Fred McMurray), agente assicurativo, visita la signora Dietrichson, Phyllis, (Barbara Stanwick) per rinnovare l'assicurazione del marito. Walter viene convinto a tornare quando in casa non ci saranno né il marito né la figlia di questo. Attraverso una comunicazione per cenni, più fisica e visuale che verbale, l'assicuratore e la signora pianificano l'uccisione del signor Dietrichson e la frode ai danni dell'assicurazione - per cui lavora lo stesso Neff - che pagherebbe una doppia indennità nel caso di morte accidentale. Messo in atto il piano e morto il marito, scatta l'indagine dell'assicurazione non intenzionata a pagare l'indennità senza i dovuti accertamenti. Tutto sembra scorrere per il meglio, ma un collega di Neff, Keyes, interpretato da un altro emigré, Edward G. Robinson, pensa che vi sia qualcosa di sbagliato nella morte del signor Dietrichson e indaga, ignaro, insieme al suo collega omicida. L'intuizione di Keyes conduce lo stesso Neff in un crescendo di ansia e paranoia fino al fatidico incontro con la signora Dietrichson che in uno scontro a fuoco con Neff viene uccisa e lo ferisce a morte. La scena finale del film riporta lo spettatore nel luogo iniziale, l'ufficio di Keyes, dove un Neff in fin di vita registra al dittafono la confessione per il collega e amico che lo

raggiunge per un ultimo confronto. *Double Indemnity* si impone come il primo film di successo della lunga carriera di Billy Wilder che era iniziata a Berlino negli anni trenta del secolo scorso. A differenza di Fritz Lang e William Dieterle la cinematografia tedesca di Wilder non è caratterizzata dalla partecipazione all'Espressionismo, né all'ibrido *Kammerspiel*. Wilder infatti era più vicino alla corrente artistica *Neue Sachlichkeit*, Nuova Oggettività, che nel cinema produsse opere documentaristiche alla ricerca di una descrizione o enumerazione di uomini e oggetti in modo realistico. Alla produzione di *Menschen am Sonntag* (1929), documentario che raffigurava la domenica di un gruppo di amici a Berlino, parteciparono dei giovani cineasti, tutti di origine ebraica, che si ritrovarono a Hollywood dieci anni dopo. Billy Wilder ne curò la sceneggiatura da un'idea di altro regista *noir*, Robert Siodmak, mentre alla regia e alla fotografia vi sono Zinneman e Ulmer⁴¹⁴. *Double indemnity* presenta una sorta di catalogo dei personaggi tipici del *noir*. La signora Dietrichson è l'archetipo della femme fatale⁴¹⁵ che seduce e porta alla rovina o alla morte i propri uomini, nel film le vengono attribuite due morti, quella della prima moglie del signor Dietrichson, cui faceva da infermiera, quella del signor Diertichson stesso con l'aiuto di Neff e fuori frame la morte dello stesso assicuratore. Necessaria alla rappresentazione della femme fatale è la figura *fatalizzata* dalla sua presenza. Wilder presenta la scena d'esordio nel film di Phyllis mostrandola allo spettatore attraverso gli occhi di Neff. Phyllis si trova infatti in cima alle scale avvolta da un accappatoio, la figura è parzialmente coperta dalla ringhiera di ferro e dallo stesso Neff che si trova nel piano medio, di spalle, lo spettatore così non guarda la scena come la sta osservando Neff, non si impersonifica nel personaggio, ma vede la scena percependo quello che Neff prova, verbalmente attraverso la voice-over dello stesso protagonista e visivamente nell'inquadratura che raffigura Neff sorridere alla donna e poi aspettarla nervosamente nel salotto impolverato. Neff invece rappresenta l'uomo passivo, incapace di resistere alla femme fatale. Il personaggio interpretato da Robinson è invece il detective amorale, da cui dipende il destino degli altri protagonisti, irrazionale nel suo celeberrimo ascoltare *the little*

⁴¹⁴ Brook, V., *Driven to darkness : Jewish émigré directors and the rise of film noir*, cit., p. 176.

⁴¹⁵ Naremore, J., *More than night : Film noir in its contexts*, University of California Press, 1998, p. 178.

man nella sua pancia che gli suggerisce la presenza dell'errore, del delitto e della mistificazione nelle sue indagini. Neff è un personaggio alienato che pronuncia la sua confessione a un dittafono, ma l'alienazione è espressa anche dai vari setting, un drive-in, un emporio, un bowling alley, l'esterno della casa dei Dietrichson. Ognuno di questi posti richiama all'idea di isolato, di scomodo. Tutte le riprese esterne, il film è ambientato a Los Angeles, sono estremamente oggettive, Wilder sembra voler corroborare il suo realismo urbano anche attraverso il continuo riferimento a luoghi reali, una toponomastica proletaria e operaia di Los Angeles. La fotografia affidata a John Seitz crea il contrasto di luce e ombra che dà al film l'oscurità della notte già dalla prima inquadratura e la vividezza della verità. L'illuminazione segue infatti l'idea di verosimiglianza, nelle riprese diurne la luce è quella naturale, mentre negli interni è quella tipica delle abitazioni. *Double Indemnity* dimostra come l'illuminazione è nel noir paradigma della scelta narrativa e di quella visuale. Il film non propone come altri del corpus l'artificialità dell'illuminazione espressionista, ma allo stesso tempo in alcune scene Wilder la usa in modo assolutamente narrativo. Nella scena del primo incontro tra Neff e Phyllis la luce che filtra dalla veneziane socchiuse colora Neff di strisce nere, simbolo della sua annunciata condanna. La casa dei Dietrichson diventa sempre più buia con lo scorrere della trama fino all'omicidio finale in cui la luce si fa fioca e torbida, illumina il corpo della signora Dietrichson, ma lo rende già distante e irrimediabile. Anche quando questa annuncia a Neff le sue reali intenzioni l'attrice si muove e con piccoli movimenti lascia che il suo volto venga avvolto dall'oscurità, prima mettendosi fuori fuoco e poi uscendo dal fascio di luce della lampada. All'inizio del flashback, quando Neff siede alla scrivania del capo e accende il dittafono, l'illuminazione gli fa chiudere gli occhi, l'impressione è quella di un interrogatorio, anche se la prima battuta rivelatrice, <<It was me to kill Mr. Dietrichson>>⁴¹⁶, rende vana la presenza di inquisitori. Anche il design segue il criterio di verosimiglianza cercando però allo stesso tempo di enfatizzare determinati aspetti narrativi attraverso l'uso di dettagli: la polvere nella casa di stile spagnolo dei Dietrichson nonostante la presenza della domestica, i due livelli dell'ufficio assicurativo quasi privo di mura e con i manager che

⁴¹⁶<< Sono stato io a uccidere il Signor Dietrichson>>

dal piano rialzato controllano il lavoro degli impiegati messi in guardia da qualsiasi tentativo di truffa. Wilder giustappone due piani della narrazione, il primo è quello della cornice costituito dal flashback e dal *voice-over* narrante del protagonista, il secondo è la narrazione visuale della cinepresa che vede e quindi fa vedere allo spettatore quello che conosce e che sa Neff, ma allo stesso tempo se ne distanzia cercando appunto un'oggettività fotografica. Wilder infatti rinuncia alla modalità soggettiva, se non in brevi primi piani, a vantaggio di una ripresa centrata, che spesso riprende il protagonista dalle spalle suggerendo allo spettatore che quello che sta guardando non coincide con quello che Neff vede, ma rappresenta il luogo in cui il protagonista compie le azioni. *Double indemnity* è la <<cinematic representation of an America that has lost its way. Optimism has been replaced with cynicism and despair>>⁴¹⁷, il tempo della narrazione dato dal flashback è quello di un uomo che sta morendo, ferito a morte dalla donna che ama, il protagonista si trova bloccato nell'ufficio del suo capo, solo quando Keyes entra nell'ufficio si alza tentando la fuga con un ultimo vano sforzo e il tempo della narrazione può andare avanti rompendo il suo schema retrospettico, anche se per brevi passi. La sceneggiatura di Chandler e Wilder tralascia la malinconia di Marlowe e non permette allo spettatore di impersonificarsi con Neff. Cerca piuttosto di avvicinarsi alla capacità descrittiva hammettiana puntando verso un realismo urbano che fa della messinscena il luogo di un racconto fotografico, non ammiccante, che aumenta la crudezza e la spietatezza nel suo scorrere. *Double Indemnity* è una crime story che mette l'indagine in un secondo piano rispetto alla narrazione degli eventi preceduta da un finale, la confessione, e dalla condanna già sicura del colpevole.

Il contributo di Huston al corpus è invece caratterizzato da altre esiti, *The Maltese Falcon*, il suo primo film è tratto dal libro omonimo di Hammett che era stato ridotto al cinema da Dieterle nel 1931 col titolo di Huston decide di seguire la novella nel costante "awareness of its characters" sia nella pre-produzione che nelle riprese. In *The Maltese Falcon* i set sono costruiti per enfatizzare il crudo realismo verbale del protagonista Sam

⁴¹⁷<<rapresentazione cinematografica di un America che ha perso la sua via. L'ottimismo è stato rimpiazzato dal cinismo e dalla disperazione>> Lo Brutto, V., *Becoming film literate The Art and Craft of Motion Pictures*, Praeger, Westport, Connecticut, 2005, p. 125.

Spade, interpretato dall'icona noir Humphrey Bogart in cui come riportato dalle parole usate dalla pubblicità della Warner sono presenti <<real rooms and offices with real ceilings ... no familiar catwalks, blazing lights overhead>>⁴¹⁸. L'uso naturale dell'illuminazione, le stanze reali con tetti reali danno al film il tipo di sensazione claustrofobica e chiusa che ricercava Huston, ma allo stesso tempo i set sono costruiti in questo modo per raggiungere altri obiettivi registici. Le stanze con tetti reali sono elementi necessari alle moltissime inquadrature angolari dal basso che comprendono il tetto come elemento visivo finale. Questo tipo di inquadratura è l'equivalente di una modalità narrativa letteraria che Chandler nel suo *The Simple Art of Murder* attribuisce ad Hammett, ovvero l'<<up-from-under look>>⁴¹⁹ che i personaggi utilizzano per evitare lo sguardo dell'altro mentre mentono o per osservare senza essere osservati. Ma i tetti reali rendono possibile, nella messa in scena, la violazione e lo spostamento dell'invisibile quarta parete dello spazio drammatico, e attestano l'idea che i setting anche se *reali* si mostrino come spazio teatrale⁴²⁰. All'inizio del film dopo che Brigid ha raccontato la storia, falsa, della scomparsa della sorella ai due detective privati Spade e Archer e ha lasciato l'ufficio, la macchina da presa torna indietro dall'inquadratura della porta e mostra i due soci seduti alle loro scrivanie sui lati opposti del frame, un'inquadratura che mostra parte del tetto dell'ufficio. Lo spettatore intuisce subito che per rendere l'inquadratura abbastanza grande la m.d.p. deve essere necessariamente posta al di qua della parete dell'ufficio e rompere l'idea di una scenografia reale verso invece un'idea di spazio teatrale in cui la quarta parete corrisponde alla fonte visuale dello spettatore. La teatralità della messa in scena è enfatizzata anche dalla ripresa, alla fine della sequenza, dell'ombra della scritta "Spade and Archer" che si proietta sul pavimento. Lo spettatore conosce la scritta perché posta su entrambe le finestre dell'ufficio, ma questa posizione rende impossibile la proiezione sul pavimento a meno che non sia realizzata attraverso un'altra finestra con la scritta posta ipoteticamente sul tetto. In un'altra scena viene confermata la modalità teatrale della

⁴¹⁸ <<stanze e uffici reali con tetti reali... nessun balcone familiare, né luci fiammanti dall'alto>> Naremore, James, *More than night : Film noir in its contexts*, cit., p. 154.

⁴¹⁹ Chandler R., *The Simple Art of Murder*, cit., p. 43.

⁴²⁰ Carrol, N., *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, 1996, p. 176.

messa in scena quando il Capitano Jacobi, interpretato dal padre dello stesso regista, ferito a morte porta il falco maltese nell'ufficio di Spade. Spade lo fa stendere sul divano e il regista riprende la scena da dietro il divano ponendo la macchina da presa tanto indietro da poter riprendere tutto il divano e le figure di Spade e della sua segretaria che dialogano. Precedentemente nella scena della colluttazione tra il detective e Joel Cairo, interpretato da Peter Lorre il "mostro" di *M*, Cairo tramortito viene disteso sullo stesso divano mentre la m.d.p. riprende da un angolo basso permettendo di vedere la collocazione del divano esattamente accostato alla parete, la stessa parete che nella scena del Capitano Jacobi si dissolve per drammatizzare l'azione. Huston trasforma il film in un incastro di sequenze teatrali mutando il realismo descrittivo del testo di Hammett e creando l'idea che *The Maltese Falcon* altro non sia che il susseguirsi di messe in scene teatrali come di fatto dimostra la stessa narrazione basata su' continui tentativi da parte dei vari personaggi di imbrogliare e nascondere la verità. Questo codice narrativo e registico è ancora più esplicito nella scena in cui Spade e Brigid incontrano per la prima volta Cairo e la polizia bussa inaspettatamente alla porta. Spade nasconde gli altri due personaggi e risponde alla polizia rifiutandosi più di una volta di farli entrare. Un urlo proveniente da dentro la casa costringe Spade a far entrare la polizia che trova Cairo ferito al volto e Brigid che tenta ancora di picchiarlo. Spade racconta alla polizia due storie per spiegare gli eventi. La prima non viene creduta, la seconda invece convince la polizia ad andarsene. La scena risulta paradossale perché la seconda versione di Spade spiega che si sia trattato di uno scherzo, di una "messinscena", quindi di una performance drammatica, ai danni dei poliziotti, preparata al solo scopo di prenderli in giro. Quando la polizia e Cairo lasciano la casa di Spade il dialogo che segue svela il codice verbale del film.

<<Spade: You *are* a liar.

Brigid: I've always been a liar.

Spade: Was there any truth at all in that yarn?

Brigid: Some. Not very, much.>>⁴²¹

⁴²¹<<Spade: Sei una bugiarda. / Brigid: Io mento sempre / Spade: C'è stato qualcosa di vero in questa faccenda? / Brigid: Qualcosa. Ma non molto.>>

La tematizzazione filmica della teatralità pervade il film in altri suoi aspetti rappresentando una sorta di filo conduttore nascosto, ma coglibile anche visualmente nei dettagli. Anche il tempo della narrazione sembra scandito dalla presenza fisica o solo verbale del teatro. Quando Spade controlla il contenuto del portafoglio di Cario trova due biglietti per il Geary Theatre, poco dopo telefona alla biglietteria dello stesso teatro per lasciare un messaggio. Nelle poche scene esterne Spade viene prima ripreso davanti il Bailey Theatre poi al Palladium Theatre dove l'attende Wilmer Cook (Elisha Cook Jr.) con alle sue spalle il poster de *The Girl from Albany*. Anche la celeberrima battuta finale del film - in cui Spade risponde ad un poliziotto che gli chiedeva di cosa fosse fatto il falcone citando il Prospero de *The Tempest* "stuff that dreams are made of" - mostra un riferimento diretto al teatro e alla modalità teatralizzante che pervade tutto il film. La citazione è solo la parte finale di un abilissimo gioco di falsa presentazione relativo alla statua del falco. Huston usa l'abilità ekfrastica *deceptive*⁴²², già presente nel testo hammettiano, grazie alla quale la rappresentazione verbale del falco annunciata da Gutman crea un'aspettativa e un desiderio tali da portare la morte di diversi personaggi prima di materializzarsi in presenza dei protagonisti. Un materializzarsi di un oggetto che distrugge l'immagine mentale creata dalla descrizione per imporsi come un falso, una proiezione dei desideri che la realtà dei fatti riporta alla sua verità materiale. Huston legge l'opposizione tra il desiderio e la realtà come un'altra opportunità per costruire il film come una lunga messa in scena composta da performance attoriali calati in set teatrali per composizione e narrazione. L'allusione shakespeariana rimanda alla scena da cui è tratta che Prospero dopo aver evocato gli spiriti per la messinscena di un matrimonio in onore di Ferdinando e Miranda conclude con queste parole:

⁴²²Sager Eidt, L. M., *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*, cit. p. 50.

<<Our revels now are ended. These our actors, / As I foretold you, were all spirits, and
 Are melted into air, into thin air. / And, like the baseless fabric of this vision,
 The cloud-capped towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself—
 Yea, all which it inherit—shall dissolve / And, like this insubstantial pageant faded,
 Leave not a rack behind. We are such stuff / As dreams are made on, and our little life
 Is rounded with a sleep.>>⁴²³

La scena meta-teatrale trasmette l'idea che la vita stessa sia un dramma, che sia immersa nel sonno, e che le speranze, le paure e i desideri sono semplicemente “baseless” e “insubstantial” come la visione di un sogno, un'immagine che richiama altre immagini shakespeariane come <<All the world's a stage>> in *As You Like It* o il *Macbeth* che afferma che la vita sia come <<a poor player / That struts and frets his hour upon the stage.>>⁴²⁴ L'allusione di Spade come chiusura del film lascia intuire che i vari personaggi del film non abbiano fatto altro che interpretare ruoli in piccoli drammi all'interno del più grande rappresentato dal film stesso, giunto ormai al termine. Inoltre, rispondendo alla domanda sul materiale della statuetta con il riferimento alla non sostanzialità simile al sogno della vita e del mondo, Spade suggerisce che il fine che animava i ruoli dei vari personaggi, la sostanza di cui sono fatti i sogni, era stato il loro credere nel peso pregiato della statua. L'ultima inquadratura del film con Brigid in lacrime dentro l'ascensore, con le porte che si chiudono e l'immagine che si oscura richiama fortemente il calare del sipario a teatro. L'idea che fosse semplicemente un'opera teatrale al cinema è confermata anche dai credit con la scritta “Players”, termine che si confà più agli attori di teatro che a quelli del cinema, seguita dal nome dell'attore accanto a quello del personaggio che interpreta nel film.

⁴²³<<I giochi di magia sono terminati. Come t'avevo detto, quegli attori/ erano solo spiriti, ed in aria si sono dissolti, in un'aria sottile/ E come l'edificio senza fondamenta di questa visione le torri ammantate di nubi, i ricchi palazzi / I sacri templi, l'immenso globo della terra - con tutto quello che contiene - è destinato a dissolversi / Al pari di quell'incorporea scena dissolta non lascerà nessuna traccia. Siamo fatti della stessa materia/ Di cui sono fatti i sogni; e la nostra breve vita è racchiusa nello spazio d'un sogno>> Shakespeare, William, *The Tempest*, Penguin, London, 1984, p. 65.

⁴²⁴<< un attore. Che corre e affligge il suo tempo su un palco>> Shakespeare, William, *Macbeth*, Penguin, London, 1984, p. 54.

I.

<<Uno dei motivi centrali dell'età del noir è costituito dal problema dello sguardo e della visione che può assumere diversi aspetti e provenire dalle più diverse matrici.>>⁴²⁵

Il corpus noir lega il problema dello sguardo a più livelli. Il livello narrativo ovvero dei contenuti del narrato che, come si è visto, il più delle volte i testi filmici ereditano dalle fonti letterarie delle sceneggiature. Il livello prettamente visuale che, se da un lato mette in scena il problema dello sguardo già narrativo, dall'altro tematizza modalità ed esiti che si possono manifestare solo nel momento della rappresentazione per immagini propria del cinema che affonda le radici nello statuto stesso dell'immagine.

André Bazin sostiene che una delle caratteristiche peculiari del cinema è la relazione speciale che si crea tra il campo, che è lo spazio visibile inquadrato dalla macchina da presa, e il fuori campo ovvero quello che risiede fuori l'inquadratura⁴²⁶. Un'immagine filmica, come un quadro o il proscenio di un teatro, delimita il mondo che rappresenta ponendo dei bordi attorno alla parte mostrata. Ma in modo diverso dal dipinto e dal teatro, lo spazio fuori dallo schermo, il fuori campo, nel cinema è sempre accessibile, sempre imminente, anche quando questo non viene mostrato, perché il campo può espandersi repentinamente e quasi all'infinito includendo quello che è fuori campo. Se un personaggio si trova fuori campo questo può essere incluso nell'inquadratura attraverso un semplice movimento della m.d.p. che superi i bordi, i confini del campo. Il cinema in

⁴²⁵Venturelli, R., *L'età del noir*, cit. p. 73.

⁴²⁶Bazin, A., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973, p. 65.

questo senso si basa sull'azione del campo e del fuori campo, tra mantenere e rivelare, tra restringimento ed espansione della visione. Il cinema crea vicoli ciechi, passando repentinamente dal mostrare all'oscurare. Queste caratteristiche sono connesse ai principi basilari della suspense e del labirinto, che si basano allo stesso modo sul mantenere e sul rivelare, su un mostrare che nello stesso tempo blocca la visione per intensificare l'attenzione dello spettatore riferendosi a ciò che non appare sullo schermo. Il labirinto è uno spazio contraddittorio perché connota confini e spazi infiniti. Il confine è dato dallo spazio circoscritto del labirinto, l'infinito risiede invece nelle vie che possono essere percorse all'interno dello spazio circoscritto. Nel film noir l'idea del labirinto viene a intensificarsi. A livello narrativo le sceneggiature tratte da fonti hard-boiled descrivono in maniera digressiva, spesso confusa, le diverse vie, ipotesi, e i diversi tentativi del detective per risolvere i casi, come i piani irreali costruiti da Sam Spade ne *The Maltese Falcon*. Un'altro livello labirintico è quello descritto fisicamente dalla m.d.p. nella rappresentazione della città. La città labirintica, New York, di *The Night has Thousand eyes* i cui personaggi sembrano costretti da una forza esterna, tirannica e minacciosa a <<wandering about the city>>⁴²⁷, o Los Angeles in *Double Indemnity*.

Fritz Lang contribuisce ad espandere il problema della visione attraverso un percorso filmico che si articola su tipi diversi di immagine e sul ruolo che essa assume nel rappresentato. In *The Woman in the Window* (1944) e *Scarlet Street* (1955) i plot si evolvono a partire da immagini artistiche. In *The Woman in the Window* il professore Richard Wanley interpretato da Edward G. Robinson, rimane impressionato da un ritratto di donna esposto nella vetrina di una galleria. La donna ritratta appare improvvisamente accanto a lui. I due si dirigono nell'appartamento di lei e vengono sorpresi dal fidanzato della donna che attacca Wanley che nello scontro lo uccide con un paio di forbici. Wanley nasconde il corpo, ma viene ricattato dalla guardia del corpo del fidanzato. Il professore pressato dalle ricerche della polizia e dal ricatto decide di uccidersi prendendo delle pillole. Mentre compie l'atto la donna lo chiama per dirgli che il ricattatore è morto in una spataria, ma

⁴²⁷Irwin, J. T., *Unless the Threat of Death Is Behind Them. Hard-Boiled Fiction and Film Noir*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, p. 134,

ormai non può rispondere. Un uomo lo scuote e il professore si ritrova in un bar, vittima di un sogno.

Lang analizza l'idea di un desiderio ossessivo e narra delle conseguenze che derivano dall'esaudirlo. L'idea del desiderio nel film coincide con un ritratto. La m.d.p. descrive l'immagine in un movimento già onirico, la mostra chiara e visibile in ogni suo dettaglio, ma già posseduta da lui grazie all'inquadratura che mostra lo stesso protagonista riflesso nella vetrina accanto al ritratto. Ma al *drammatic ekfrasis*⁴²⁸ del ritratto non segue semplicemente un'immagine filmica e quindi drammatizzata della donna, l'ekfrasis attiva un processo di intrusione nel mondo onirico del desiderio trasformando la vita del professore in un lungo sogno/incubo⁴²⁹ che si svilupperà sino alla fine della narrazione. Lo svelamento della cornice onirica si incastra tra altri due ritratti, il primo è il centro della scena del tentato suicidio, il volto di Wanley viene mostrato dalla m.d.p. che ne segue il mutamento dalla vita verso il sonno e la morte fino al risveglio che viene ripreso dal regista in un'unica sequenza continua in cui, mentre l'immagine rimane fissa sul volto di Wanley, il setting cambia repentinamente. Al risveglio, stordito, si ritrova di nuovo davanti la vetrina a fissare lo stesso ritratto iniziale, ma all'arrivo di una donna fuggerà evitando così la tentazione di reificare nuovamente il desiderio che gli viene dall'osservazione dell'immagine.

In *Scarlet Street* Christopher Cross, ancora una volta interpretato da Edward G. Robinson, cassiere in un negozio e pittore dilettante salva una giovane donna, Kitty, da una lite violenta con il suo ragazzo, Johnny. Kitty in realtà una prostituta si finge giovane attrice e in accordo con il suo ragazzo inizia a estorcere denaro a Cross che per soddisfare le richieste della donna inizia a rubare dal negozio per cui lavora. Kitty che nel frattempo era andata ad abitare nello studio di Cross inizia a vendere, sempre in accordo con il suo ragazzo, i quadri del cassiere spacciandoli per suoi ottenendo ottime critiche. Cross scopre la truffa, ma continua ad aiutare la ragazza dipingendole anche un ritratto. Travolto dall'ira dopo aver sorpreso la coppia nel suo studio uccide la ragazza. Per l'omicidio verrà

⁴²⁸Sager Eidt, L. M., *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*, cit. p. 53.

⁴²⁹Brook, V., *Driven to darkness : Jewish émigré directors and the rise of film noir*, cit.,p. 83.

incolpato e giustiziato Johnny. Cross viene licenziato e tenta invano di suicidarsi. Finisce così per diventare un clochard. Anni dopo Cross vagabondando si sofferma davanti ad una galleria e osserva l'"autoritratto" di Kitty che aveva dipinto lui stesso. *Scarlet Street* si lega indissolubilmente al film precedente innanzitutto per la presenza degli stessi attori, entrambe le femmè fatale sono interpretate da Joan Bennett, e per la presenza diegetica di immagini artistiche. *Scarlet Street* però utilizza le immagini pittoriche rapportandole alla figura d'artista di Christopher Cross. Nel corso del film i quadri di Cross sono rappresentati come oggetti il cui valore è dato non dalle qualità artistiche dei dipinti, ma dal contesto in cui questi vengono valutati. La moglie bigotta di Cross li considera solo un "waste of time". Il primo cambiamento di valutazione si ha solo quando vengono attribuiti a Kitty. Perdendo l'autorità sugli oggetti Cross inizia a perdere anche le sue peculiarità. Da uomo onesto che gode della fiducia dei propri datori di lavoro si tramuterà in ladro e mentitore. L'apice di questo cambiamento del pittore viene espresso nella sequenza in cui Cross accetta di dipingere il ritratto di Kitty sapendo che non verrà mai attribuito a lui. In questo modo la sua pittura diventa un semplice mezzo per ottenere la riconoscenza della donna, la sua sensibilità d'artista viene vinta e superata dalla sua lussuria. Il ritratto è l'ultimo dipinto di Cross, ma è anche quello che lo perseguita sino alla scena finale. Il ritratto, - dipinto per il film da John Decker, ritrattista di attori hollywoodiani - rappresenta Kitty a mezzo busto, con un tratto che ricorda le decorazioni art nouveau, che guarda di fronte a sé con le mani giunte, uno sguardo assente e non curante dell'osservatore. I quadri di Cross non replicano la realtà, non sono in nessun modo mimetici, ma sono schematici, geometrici e insensibili come i protagonisti del film⁴³⁰. L'ultima scena riafferma però le capacità immaginifiche di Cross, questi si trova in un hotel, disturbato dalla luce intermittente di un'insegna a neon che giunge da una finestra. La luce funge da leva per la produzione di immagini ipotetiche che solo il pittore riesce a vedere e che lo spettatore può solo a sentire. Cross immagina le urla di Johnny prima della morte e Kitty che sussurra a Johnny parole d'amore. Queste visioni, questo continuare a vedere Kitty e Johnny ormai morti, lo spingono a suicidarsi, ma invano. Cross da clochard

⁴³⁰Dixon, W. W., *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh University Press, 2009, p. 65.

è ormai condannato a un rimorso continuo che l'ultima visione dell'autoritratto suggella lasciandolo solo e vagante per le strade deserte.

In *Beyond a Reasonable Doubt* (1956), ultimo film americano di Lang che a causa dei tagli imposti dal produttore decise di tornare in Europa, il ruolo centrale della vicenda è affidato invece all'immagine fotografica. Il film racconta il tentativo machiavellico di un editore di un giornale, Austin Spencer, di far abolire la pena di morte. Allo scopo chiede al compagno della figlia, Tom Garrett, di addossarsi la colpa dell'omicidio insoluto di una ballerina di un night per poi intervenire a scagionarlo una volta condannato. La trama si infittisce quando muore l'editore in un incidente d'auto e non può più scagionare il fidanzato della figlia. La condanna paradossalmente si manifesta giusta dato che alla fine si scopre che il vero assassino della ballerina era proprio Garrett.

Beyond a reasonable doubt è la storia di fallimenti, il fallimento del piano dell'editore, il fallimento dell'assassino che si avvicina al delitto solo per farsi scagionare e soprattutto il fallimento dell'immagine come documento reale. L'emblema di questa considerazione langiana è la scena in cui la figlia dell'editore Spencer, Susan, e il tenente incaricato delle indagini esaminano i resti delle fotografie distrutte nell'incidente. Poiché le immagini erano state scattate con una Polaroid non esistono negativi, non sono riproducibili. In questo modo l'alibi di Garrett non può convincere Susan della sua innocenza, lo stesso tenente afferma che "they could be photos of anything". L'inclusione di immagini statiche all'interno del narrato filmico sottolinea il potenziale negativo della rappresentazione fotografica mettendo a rischio la stessa illusione del movimento del cinema e svelandone il suo stato stato composto appunto da frame, da immagini fisse⁴³¹. Le foto in *Beyond* non sono immagini fisse, esse ripetono l'azione narrativa in forma di immagini e come oggetti feticci devono ritornare e ripetersi per far assolvere Garrett, ma a causa dell'incidente avranno un altro ruolo. <<Both before and after the accident, they haunt the film, creating a sort of two-way mirror. The photo, shimmering in memory, plays with the truth of

⁴³¹Russell, C., *Narrative Mortality. Death, Closure, and New Wave Cinemas*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993, p. 24.

cinema.>>⁴³² Permettono allo spettatore una riflessione che la veloce successione di immagini filmiche normalmente nega, una riflessione che aggiunge una memoria e quindi un referente alle immagini. Il referente delle foto si mostra però doppiamente falso nel tentativo di affermare l'innocenza di Garrett. L'uomo nelle foto, nelle istantanee, è infatti Garrett, né colpevole né innocente, un uomo che posa per un fotografo. Le polaroid mancanti di negativo sono immagini senza profondità, <<they haunt the film as the elusory traces of the truth guaranteed by photography.>>⁴³³ Le uniche immagini che rimangono a Garrett, come allo spettatore, sono le immagini del film, immagini che lo condannano al di là di ogni ragionevole dubbio. L'assenza delle polaroid, assenza già costitutiva di questa tecnica di polarizzazione fotografica, infesta come un fantasma tutto il film, Garrett, come lo spettatore, ne conosce l'esistenza passata e la invoca come immagine comunicante. Le ekfrasis interpretative⁴³⁴ delle polaroid non possono quindi completamente servire la loro funzione, le descrizioni non possono coprire le immagini a cui fanno riferimento. In questo modo si afferma un'inconsistenza tra descrizione verbale e immagine che nasce dai complessi livelli di significato, - mancanza, evocazione, verità, falsità - che risultano dalla mancanza del referente iconico. Inoltre, la presenza di fotografie in *Beyond* crea una forma specifica di duplicazione. Nel processo di duplicazione la ripetizione delle immagini da filmiche a fotografiche configura un meccanismo a catena mancante dell'elemento originario, la cui perdita crea un effetto *unheimlich* in quanto descrive il momento in cui la rappresentazione cinematografica fallisce il tentativo di reprimere il ricordo dell'assenza. In tutto il film ogni immagine presentata richiama in modo sinistro l'immagine assente creando nello spettatore il dubbio sul credere o meno alla colpevolezza di Garrett. Lo scioglimento finale di questo dubbio duplica ancora una volta i significati della narrazione, infatti nessuna immagine attesta la verità, nessun personaggio la incarna, Garrett perchè colpevole e neanche i giudici poiché condannano sulla base di prove che erano state preparate solo per essere confutate. Alcuni film di Fritz Lang appartenenti alla stagione noir come si è visto affrontano il tema dello sguardo a

⁴³²Bellour, R., *The Pensive Spectator*, in: Lynne Kirby, *Wide Angle*, 9:1, 1987, p. 25

⁴³³Russell, C., *Narrative Mortality. Death, Closure, and New Wave Cinemas*, cit., p.26.

⁴³⁴Sager Eidt, L.M., *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*, cit. p. 55.

partire da immagini presenti come oggetti filmici, presentati con delle precise funzioni narrative che portano a considerazioni diverse sul loro stato e sul loro stesso statuto.

Nella loro eterogeneità i film noir informano il problema anche nella modalità stessa di rappresentazione cinematografica. Due esempi estremizzanti il tema sono *Dark Passage* (1947) e *The Lady in the Lake* (1947). I due film coevi attuano un utilizzo continuato della ripresa soggettiva. In *The Lady in the Lake* di Robert Montgomery, tratto dal romanzo omonimo di Raymond Chandler, l'uso della tecnica soggettiva trasforma la visione del film nello sguardo univoco del protagonista, Philip Marlowe, sugli eventi e tutti i movimenti della m.d.p. mettono in scena solo i suoi movimenti. In questo modo il film sembra creare un rapporto di giustapposizione tra gli occhi del protagonista e gli occhi dello spettatore. I personaggi guardano la m.d.p. quando parlano con Marlowe, nel film vengono riprese le braccia e le gambe di Marlowe ai bordi del frame; lo spettatore vede la sua ombra, il fumo delle sue sigarette e la sua immagine riflessa nello specchio. Solo in quattro scene, oltre l'inizio e il finale, è possibile vedere Marlowe, interpretato dallo stesso regista. In queste scene Marlowe siede alla scrivania e in modo opposto rispetto alla ripresa soggettiva sembra rivolgersi direttamente al pubblico, squarciando la quarta parete⁴³⁵:

<<Right now you're reading in your newspapers and hearing over your radios about a murder. They call it "The Case of the Lady in the Lake." It's a good title. It fits. What you've read and what you've heard is one thing. The real thing is something else. There's only one guy who knows that. I know it.>>⁴³⁶

Marlowe afferma la sua autorità di narratore e informa lo spettatore sul titolo del film. Più avanti, sempre dalla sua scrivania il protagonista ci svela cosa e come vedremo nel film:

⁴³⁵ Branigan, E., *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, New York, 1992, p. 144.

⁴³⁶ <<Adesso stai leggendo sul tuo giornale e stai ascoltando nella tua radio le notizie dell'assassinio. Lo chiamano 'Il caso della Donna nel Lago'. È un buon titolo. Gli calza a pennello. Quello che leggi e quello che senti è una cosa. La realtà è qualcos'altro. C'è solo una persona che la conosce. Io la conosco>>

<<You'll see it just as I saw it. You'll meet the people. You'll find the clues. And maybe you'll solve it quick . And maybe you won't. You think you will, eh? OK . You're smart. But let me give you a tip. You've got to watch them. You've got to watch them all the time. Because things happen when you least expect them.>>⁴³⁷

Sebbene Marlowe agisca come narratore diegetico quando la m.d.p. assume il suo personale punto di vista, la scena finale in cui Marlowe, dopo aver risolto il caso bacia la donna che precedentemente era stata accusata ingiustamente di omicidio, ha l'effetto di trasformare il Marlowe narratore diegetico in Marlowe personaggio. Il tempo e lo spazio del racconto di Marlowe collassano nella continuità narrativa⁴³⁸ senza lasciare tracce nel suo personaggio che ha risolto il caso, conquistato la donna, e non possiede ulteriori punti di vista da offrire. In questo modo l'uso soggettivo della m.d.p. non giustappone due sguardi, quello di Marlowe a quello dello spettatore, ma attua una tirannide visiva perché impone che la storia venga vista e vissuta attraverso un solo punto di vista privando lo spettatore del dubbio e della possibile riflessione sul narrato. *The Lady in the Lake* lascia lo spettatore consapevole della forza del protagonista che si impone sugli eventi, ma è una forza isolata, quasi astratta. Nel film *Dark Passage* di Delmer Daves interpretato dalla coppia Humphrey Bogart/Lauren Bacall la ripresa soggettiva è invece funzionale alla rappresentazione del personaggio principale, Vincent Parry. Questi, infatti condannato ingiustamente per uxoricidio, evade dal carcere. Braccato dalla polizia decide di sottoporsi a un intervento di chirurgia plastica facciale per non essere rintracciato e vendicarsi di chi lo ha incastrato. Daves applica la modalità soggettiva per la prima ora del film che coincide con i movimenti e lo sguardo del protagonista principale sino alla plastica facciale. Il cambiamento di volto è seguito dal cambiamento di modalità di presa e il

⁴³⁷ <<Tu lo vedrai come l'ho visto io. Incontrerai la gente. Troverai gli indizi. E forse lo risolverai velocemente. O forse no. Pensi di farcela, vero? OK, Sei in gamba. Ma lascia che ti dia un consiglio. Devi stare in guardia. Devi stare in guardia sempre. Perché le cose accadono quando meno te l'aspetti.>>

⁴³⁸ Ibidem, p. 145.

protagonista assume le fattezze, visibili, dell'attore Humphrey Bogart. Questi due casi, estremi nella loro durata, informano una possibilità del cinema "sperimentale" che rimanda alle tecniche attuali di interattività nei film, ma anche nel campo dei videogame.

La ricchissima produzione filmica di Robert Siodmak si impone nel noir già dal primo film *The Killers* (1941) tratto dal racconto omonimo di Ernst Hemingway. Il film si mostra da subito lontano dalla cinematografia langiana e da quella di Wilder di *Double indemnity* per la marcata interpretazione soggettiva degli eventi e dei setting⁴³⁹.

Il film segue la sua fonte letteraria solo per i primi venti minuti nella messa in scena della morte del protagonista Ole Swede, interpretato da Burt Lancaster. Questi attende nella sua stanza i due killer che lo uccideranno. Siodmak si interroga sull'antefatto mancante del testo di Hemingway, costruendo il passato di Swede attraverso l'indagine di un assicuratore. Come in *Citizen Kane* l'indagine retrospettiva non è lineare, ma è affidata ai ricordi dei conoscenti di Swede, narrati in forma di flashback, fino alla risoluzione finale di un furto e di alcuni omicidi legati in maniera più o meno diretta al personaggio interpretato da Burt Lancaster.

Sin dalla prima scena del film lo spettatore percepisce che il mondo rappresentato non è verosimile, ma che è distorto nella sua composizione dalle inquadrature, dalle illuminazioni e dalla struttura narrativa basata sul flashback. La fotografia di Woody Bredell realizza una complessa produzione di significazione nel contrasto tra luce e ombra e bianco e nero. L'immagine che ne risulta è compressa dallo squilibrio quasi materiale delle opposizioni cromatiche e della luce. I protagonisti e loro gesti sono dominati da uno schema di illuminazione che minimizza la loro presenza sullo schermo e crea significati indipendenti a loro. Una macchina corre nel cuore della notte, la m.d.p. riprende in posizione angolare dal sedile di dietro. I fari abbagliano la superficie dell'asfalto bucando il buio circostante. I killer entrano nel ristorante visibili solo come due forme nere che proiettano lunghe ombre davanti a loro. La luce, proveniente spesso da singole fonti, è utilizzata secondo un'elevata intensità, «as if to compensate by intensity for its meager

⁴³⁹Shadoian, J., *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*, Oxford University Press, 1977, p. 85.

allocation of space.>>⁴⁴⁰ Nick Adams, collega di Swede, corre nel buio della città per avvisare Ole dell'intenzione dei due sicari, gettando un rettangolo verticale di luce sulla strada. L'occhio dello spettatore condotto dalla luce si aspetta che venga illuminato solo quello che deve essere visto, che deve emergere dal buio della cittadina. Ma la manipolazione registica di Siodmak non segue questo principio. Aprendo la porta della stanza di Ole, Nick getta un luce violenta nell'ambiente, il suo volto rimane al buio, la sua espressione illeggibile. Anche Swede rimane disteso nel buio, la sua voce disperata quasi offscreen e il corpo difficilmente visibile lo descrivono già come un elemento mancante nella scena. All'obitorio, l'assicuratore Reardon, Nick e il coroner discutono davanti al cadavere in un primo piano poco illuminato, la parete dietro di loro è invece colta da una luce violenta. Il contrasto, qui come nel resto del film, sembra sovvertire i valori simbolici tradizionali della luce e del buio⁴⁴¹ che vedevano la prima come fonte positiva di sicurezza, di verità e il secondo come sua assenza e quindi suo opposto. In *The Killers* la luce colpisce, esprime terrore, l'occhio viene assalito e i personaggi percepiscono il pericolo nel momento in cui vengono illuminati. Nei film noir di Siodmak i personaggi sono sempre braccati, costretti a fuggire in climax di terrore e paranoia, gli unici posti sicuri sembrano essere proprio i momenti di buio in cui i braccati trovano rifugio, respirano, riflettono. La stessa indagine di Reardon, il suo far luce su alcuni personaggi porta alla loro stessa morte. Colfax, il capo della banda che Swede aveva tradito corrotto dall'immancabile *femme fatale*, Ava Gardner, riconosce il fuggitivo in pieno giorno. Quando Swede pulisce il parabrezza di Colfax lo scambio di sguardi esprime il loro reciproco riconoscimento che per Swede rappresenta una condanna a morte. Swede si ripara nel buio della sua stanza come se l'unico desiderio fosse quello di diventare egli stesso ombra. Rimane al buio a fissare la porta che separa la stanza da un corridoio illuminato. Quando entrano i due sicari il fuoco delle loro armi illumina i loro volti. Siodmak applica questa impostazione antitetica della luce in molte scene, evitandola però nelle scene ambientate nell'ufficio del capo di Reardon. Il regista considera l'ufficio come luogo neutrale, al di là delle dinamiche

⁴⁴⁰Koepnick, L., *The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood*, University of California Press, Berkeley, 2002, p. 178.

⁴⁴¹Shadoian, J., *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*, cit., p. 97.

del racconto. Qui la luce è naturale, tutto sembra uniforme e controllato, lontano dalle minacce della luce. Ciononostante ogni volta che l'assicuratore lascia l'ufficio e si ferma davanti la scrivania della segretaria le figure proiettano *espressionisticamente*⁴⁴² ombre grigie e oblique. Lo stile visuale di *The Killers* è caratterizzato dall'uso estensivo della camera fissa e dalle immagini composite manipolate spazialmente dal contrasto tra luce e ombra. La m.d.p. di Siodmak raramente si muove e mai in maniera marcata. Nella scena iniziale del ristorante, la camera dolly si muove lentamente da Nick verso i due killer che parlano minacciosi con il proprietario aumentando la tensione all'interno dello spazio chiuso del ristorante. Un altro movimento della m.d.p. occorre nel flashback di Lubinsky, l'amico poliziotto di Swede, quando racconta di come abbia trovato la refurtiva di un furto di gioielli. Kitty, Ava Gardner, non appena si rende conto della presenza del poliziotto getta uno dei gioielli rubati dentro una zuppa dandola ad un cameriere che la porta via tra la folla del ristorante. Lubinsky si alza e intercetta il cameriere attraversando tutta la lunghezza della sala mentre la m.d.p. lo segue appena dietro di lui. L'illusione è quella di un rapido movimento mentre in realtà la camera effettua prima uno zoom per poi seguire lo spazio vuoto lasciato dai passi di Lubinsky.

La scena del furto nella fabbrica di cappelli ha implicazioni tonali e tematiche pertinenti al problema dello sguardo che informa tutto il film. La scena è resa attraverso una sola ripresa lunga. L'inquadratura dall'alto della telecamera dona allo spettatore una visione da lontano. Siodmak decide di evitare la suspense, che verrebbe dal seguire il furto da vicino, e l'enfasi prodotta dalla tensione dell'atto criminoso. Il regista descrive la sequenza da una tripla prospettiva. Il furto viene mostrato in ogni suo aspetto. Gli uomini della banda mascherati da operai entrano dalla porta principale insieme agli lavoratori e salgono le scale degli uffici. La m.d.p. osserva la scena attraverso una finestra della stanza, ruota, li segue mentre scendono le scale e copre la loro fuga attraverso il cancello coperti da un autocarro. Una ripresa dall'alto riprende il setting intero, strada e fabbrica, per mostrare la sparatoria e la fuga in automobile. In tutto questo la telecamera non smette mai di girare e non commenta nessun particolare mentre lo spettatore partecipa come testimone lontano

⁴⁴² Koepnick, L, *The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood*, cit., p. 174.

dall'azione. Il flashback lo aveva avvicinato ai personaggi, aveva mostrato l'importanza che aveva questo furto per le loro vite attivando un crescendo di aspettative. La scelta registica però lo costringe nella più lontana delle posizioni. Il *Visuelle* è accompagnato dalla voce fuori campo del capo di Reardon che legge un giornale dell'epoca in cui viene descritta sommariamente la rapina. Le due narrazioni in questo modo contrastano nei limiti dei loro punti di vista. A questi due piani si interpone quello dello spettatore che osservando e ascoltando la scena crea un proprio punto di vista sull'evento. La complessità dei punti di vista si sovrappone e si bilancia in un'accettazione frustrante e intorpidita degli eventi, <<the whole episode seems evanescent, unreal, unimportant, a fragment of a dream.>>⁴⁴³Scrivendo sul cinema Walter Benjamin afferma:

<<Unsere Kneipe und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternahmen>>⁴⁴⁴

Con le sue tecniche, come il primo piano, l'ingrandimento, il montaggio, il cinema riconfigura il paesaggio urbano dando alla luce nuove strutture narrative e nuovi elementi. Questa rappresentazione dell'esperienza urbana è legata necessariamente ai cambiamenti dello stesso spazio urbano, fisico e sociale. Il cinema in questo modo non si limita alle immagini proiettate sugli schermi delle sale, ma contribuisce a generare nuovi apparati, nuovi meccanismi di interazione e immaginazione visive oltre che verbali. Film come *Berlin: Symphonie einer Großstadt* (1927) di Walter Ruttmann, *Menschen am Sonntag*

⁴⁴³ <<l'intero episodio sembra irreali, evanescente, secondario, un frammento di sogno>> Shadoian, J., *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*, cit., p. 98.

⁴⁴⁴ <<Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano chiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine.>> Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften*, Band VII, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, p. 377.

(1929) e *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga vertov (1929) sviluppano questi meccanismi declinando in maniera diversa, dagli altri mezzi espressivi, il senso e l'idea di città. L'ordine, la trasparenza, la tecnologia contengono già il seme della discontinuità, del disordine, del caos. L'Espressionismo aveva già rappresentato lo spazio urbano sotto questo aspetto, rendendo sullo schermo una città nera, labirintica e *unheimlich*. Nell'uso del contrasto tra luce e ombra, nel chiaroscuro, lo stile visuale noir, che passa propria per la stagione cinematografica tedesca della Repubblica di Weimar, offre l'anti-riflesso⁴⁴⁵ delle città statunitensi non rappresentandone semplice lo spazio, ma, e *The Killers* ne rappresenta uno degli esempi più alti, ridefinendolo attraverso atmosfere diverse, cupe, alienanti e labirintiche.

⁴⁴⁵ Koepnick, L., *The Dark Mirror, German Cinema between Hitler and Hollywood*, cit., p. 45.

Categorie dello sguardo e paradigma indiziario

I.

Here is a riddle for you unheimlicher bird.

What is so strange it feels like home?

Susan Mitchell, Poems

Nel 1968, un giovane studente di cinema, George A. Romero, realizzò come tesi un lungometraggio *low budget*. Il film inizia con una scena in un cimitero dove due fratelli visitano la tomba del padre. Improvvisamente vengono attaccati da una figura mostruosa nonostante i suoi connotati umani, che cerca di colpirli, di morderli. Uno dei due fratelli soccombe, l'altra sotto shock si dirige verso la casa più vicina in cerca di aiuto. Non è solo la violenza realistica resa dal makeup di Tom Savini e il bianco e nero crudo che non enfatizza il chiaroscuro a rendere il film shockante. Ciò che shocka la protagonista e allo stesso modo lo spettatore è la visione della morte, di una morte reificata, che dalla tomba riemerge e si presenta vivente davanti agli occhi degli altri personaggi e dello spettatore. Al di là della critica implicita ed esplicita alla società statunitense⁴⁴⁶, *Night of the Living Dead* tocca il cuore di una modalità narrativa letteraria quanto cinematografica. Lo sguardo della protagonista del film si categorizza, attraverso un percorso di interiorizzazione dell'oggetto osservato. Il percorso è quello fissato dall'Hoffmann delle tre categorie dello sguardo⁴⁴⁷. I tre momenti dell'osservazione. In *The Night of the Living Dead* la telecamera e la protagonista osservano da lontano avanzare una figura umana barcollante, avvicinandosi i connotati umani della figura cessano di essere considerati

⁴⁴⁶ Grant, B. K., *Film Genre from Iconography to Ideology*, Wallflower, London and New York, 2007, p. 54.

⁴⁴⁷ Hoffmann, E. T. A., *Sämtliche Werke*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M., 1985-2004, p. 569.

tali, ed è sul non-umano che gli sguardi si concentrano, su quegli elementi che hanno perso la loro riconoscibilità, i dettagli che hanno perso la loro familiarità e vengono colti come *unheimlich/uncanny*. La violenza esplose sconvolgendo la protagonista e lo spettatore attraverso la visione di un elemento che funge da dispositivo narrativo, ovvero la morte.

Le variazioni sul tema sono innumerevoli, come atto simbolico però la morte nel cinema si basa sulla credibilità dell'immagine. I film noir assicurano attraverso la loro stessa natura che la morte rappresentata sullo schermo sia reale, che ciò che lo spettatore vede è successo o sta per accadere. L'utilizzo della struttura narrativa del flashback rende inoltre possibile collocare la morte, e quindi la fine della storia biologica e diacronica del protagonista, paradossalmente all'inizio della rappresentazione filmica. Tutto quello che ne segue non è altro che un'indagine retrospettiva che porta il più delle volte alle cause che hanno prodotto la morte pre-rappresentata. *Sunset Boulevard* di Billy Wilder mette in scena questo paradosso legandolo in maniera indissolubile al cinema come arte della memoria, collettiva, ma anche artistica, come memoria del cinema stesso.

La rappresentazione della morte è la base su cui si fonda il genere poliziesco e che si manterrà costante sino al cinema noir. Essa in qualche modo coincide con la proliferazione del romanzo. Per Walter Benjamin ciò è dovuto ai cambiamenti sociali del diciannovesimo secolo:

<<Und im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts hat die bürgerliche Gesellschaft mit hygienischen und sozialen, privaten und öffentlichen Veranstaltungen einen Nebeneffekt verwirklicht, der vielleicht ihr unterbewusster Hauptzweck gewesen ist: den Leuten die Möglichkeit zu verschaffen, sich dem Anblick von Sterbenden zu entziehen... sterben wird im Vorlauf der Neuzeit aus der Merkwelt der Lebenden immer weiter herausdrängt... nun ist es aber an dem, dass nicht etwa nur das Wissen oder die Weisheit des Menschen sondern vor allem sein gelebtes Leben und das ist der Stoff, aus dem die Geschichten werden – tradierbare Form am ersten am Sterbenden annimmt. So wie im Innern des Menschen mit dem Ablauf eine Folge von Bildern sich in Bewegung setzt – bestehend aus den Ansichten der eigenen Person, unter denen er, ohne inne zu werden, sich selber begegnet ist -, so geht mit einem Mal in seinem Mienen und Blicken das Unvergessliche auf und teilt allem, was ihn betraf, die Autorität mit,

die auch der ärmste Schächer im Sterben für die Lebenden um ihn her besitzt. Am Ursprung des Erzählten steht diese Autorität.“⁴⁴⁸

Benjamin qui riconosce nella morte una forma trasmissibile che concede l'autorità di narrare. L'immagine della morte, strappata alla società novecentesca riappare sottoforma di narrazione. L'Hoffmann del *Fräulein von Scuderi* rende una Parigi notturna come ambientazione per i delitti di un omicida seriale che colpisce il milieu borghese. Pone i temi per la nascita del genere letterario che più si confronta con la morte. E in ultimo con *Das Vetterseckfenster* trasforma i motivi narratologici dando loro una grammatica narrativa, li declina secondo categorie creando l'indagine. La morte come immagine però comprende differenti aspetti. In quanto fine della diacronia, della stratificazione temporale, di un personaggio la morte va raccontata partendo dal precedente, dagli eventi che portano a lei. In quanto *Folge von Bildern* la morte non solo va indagata come atto e evento, ma va indagata come immagine stessa attraverso dispositivi autentici, e quindi ottici, o concettuali, le modalità con cui la visione di questa immagine viene costruita.

⁴⁴⁸ <<E nel corso del diciannovesimo secolo la comunità borghese realizza un effetto collaterale con le manifestazioni igieniche, private e aperte, che forse nasconde un obiettivo nascosto: dare alla gente le possibilità di allontanare la vista dei morenti... nel corso dei tempi moderni il morire è stato sempre più allontanato dal mondo percettivo dei viventi ... adesso è caratteristico che non solo la conoscenza o la saggezza dell'uomo, ma tutta la sua vita vissuta – è questa è la sostanza di cui sono fatte le storie – diventa trasmissibile nel momento della sua morte. Come una sequenza di immagini si pone in movimento all'interno dell'uomo – composta dalle opinioni di una persona con le quali egli incontra se stesso senza avere coscienza di ciò – così la vita giunge alla fine improvvisamente nelle sue espressioni e sguardi l'indimenticabile emerge e condivide tutto quello che gli conferisce quell'autorità che anche il più povero nel momento della morte possiede per i viventi. Questa autorità è all'origine del racconto.>> Benjamin Walter, *Der Erzähler*, in: Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, Band II, 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, pp. 449-450.

II.

L'indagine sul passato di uomo prende avvio necessariamente dalle tracce che questi lascia sui propri oggetti. Le azioni e la personalità stessa dell'uomo si imprimono per vicinanza negli oggetti dell'*interieur* trasformandoli in immagini del passato. La trasformazione degli oggetti in immagini è resa dalla considerazione benjaminiana sul *Panoptikum*, nome popolare dato al museo delle cere: <<Pan-Optikum: nicht nur, dass man alles sieht, man sieht es auf alle Weise.>>⁴⁴⁹ L'osservazione delle figure del museo delle cere non solo permette di vedere *tutto*, ma investiga anche le modalità stesse della visione.

Le considerazioni di Benjamin sugli strumenti ottici come la *camera obscura* e la fantasmagoria da un lato mettono in risalto l'illusoria natura delle relazioni che intercorrono tra l'osservatore e l'immagine osservata come l'apparenza, dall'altro articolano la dialettica *Interieur/Exterieur*, la relazione tra lo spazio privato e quello pubblico, un aspetto che diventa fondamentale nella letteratura di intrattenimento e in quella poliziesca.

„Das Wahre hat kein Fenster. Das Wahre sieht nirgends zum Universum hinaus. Und das Interesse an Panoramen ist, die Wahre Stadt zu sehen. „Die Stadt in der Falsche“ – die Stadt im Hause. Was im fensterlosen Hause steht, ist das Wahre. So ein fensterloses Haus ist ein Theater... Die Fenster dieses Haus gehen auf sie hinaus. Sie werden aus den Fenstern heraus betrachtet, können aber nicht selber hineinsehen.“⁴⁵⁰

Il riferimento al panorama come tecnica della rappresentazione pittorica consente di superare l'idea di mera illusione relativa agli strumenti ottici, il panorama permette di

⁴⁴⁹ <<Pan-ottico: non solo si può vedere tutto, ma si può vedere in tutti i modi>> Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk Aufzeichnungen und Materialien*, in: Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften*, Band V, 2, cit., p. 661.

⁴⁵⁰ <<il vero non ha finestre. Il vero non guarda in nessun modo verso l'universo. E l'interesse del panorama è rivolto a vedere la vera città. “la città in una bottiglia”- la città in casa. Quello che si trova all'interno delle case senza finestre è il vero. Così una casa senza finestre è un teatro ... Le finestre di questa casa aprono verso loro. Possono essere visti fuori dalle finestre, ma non possono essere visti dentro.>> Ibidem, p. 662.

vedere infatti la vera città. Il vero non viene da un guardare il mondo da un interno verso un esterno, piuttosto da un sistema di relazioni che viene dall'interconnessione degli oggetti dell'*interieur*, la casa senza finestre rappresenta così una precipua modalità di visione, è un teatro di rappresentazioni poste lì per essere osservate, <<Was im fensterloses Haus steht, ist das Wahre... Die Fenster, die auf sie herabschauen sind wie Logen, aus denen man in sie hineinsehen, nicht aber aus ihr heraussehen kann. (Das wahre hat keine Fenster; das Wahre sieht nirgends zum Universum heraus)>>⁴⁵¹.

Il compito del detective è quello di indagare le interconnessioni dell'*interieur* che si trovano all'interno della casa *senza finestre*. Benjamin riconosce alcuni esempi letterari in cui tale compito è stato descritto, oltre ai citati Poe e Conan Doyle, nelle opere di A. K. Green e soprattutto ne *Il Fantasma dell'Opera* di Gaston Leroux che ha portato il genere *zur Apotheose*⁴⁵².

I detective creati da Green e Leroux sono abitanti dell'*interieur*. *Il Fantasma dell'Opera* in particolare adatta il topos - letterario quanto visuale- tardo-romantico del castello, con le sue cripte e i passaggi segreti, al contesto urbano, l'Opéra di Parigi, progettata da Charles Garnier. Come tempio di illusione e rappresentazione *où le Paris impèrial se contemple avec complaisance*⁴⁵³ l'opera non include solo il palco dove hanno luogo le rappresentazioni, ma strati sotto strati di livelli sotterranei in cui i sostegni, le scenografie e persino le scuderie trovano posto, profondità che permettono l'illusione rappresentata nella sua superficie. La costruzione dell'*Opéra* durò oltre un decennio, iniziò sotto l'Impero e si concluse nel periodo repubblicano superando eventi come l'occupazione prussiana e la Comune parigina. Nelle sue profondità, secondo Leroux, la struttura porta i segni della storia repressa della nazione e persino della storia geologica di Parigi. Il più profondo livello dell'*Opéra* coincide con una lago al centro del quale il protagonista del libro, Erik, ha costruito il suo rifugio. Ma è solo attraverso i passaggi

⁴⁵¹ <<Quello che risiede in un casa senza finestre è il vero ... Le finestre che guardano sono come logge, dalle quali si può vedere l'interno, ma non si può vedere fuori. (Il vero non ha finestre, il vero non guarda verso l'universo.)>> Ibidem, p. 661.

⁴⁵² Benjamin, W., *Einbahnstrasse*, in: Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften*, Band IV, 1, cit. 89.

⁴⁵³ <<in cui la Parigi imperiale poteva guardare a se stessa con soddisfazione>> Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk Aufzeichnungen und Materialien*, in : Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften*, Band V, 1, cit., p. 517.

sotterranei che Erik, il fantasma, può esercitare la sua influenza sull'Opéra come spirito invisibile della musica. Al centro della dimora sotterranea del protagonista si trova un'altra architettura che permette l'incontro tra struttura materiale e *Visuelle*, una stanza delle torture esagonali composta interamente da specchi in cui illusioni ottiche vengono evocate e moltiplicate all'infinito e in cui Erik conduce le proprie vittime attraverso sequenze di immagini illusorie. Leroux trasse l'ispirazione per questo strumento ottico mortale dalla *Salle du Illusions*, una delle attrazioni dell'esposizione mondiale di Parigi del 1900, che il narratore afferma essere stata precedentemente inventata da Erik in Persia per l'intrattenimento personale del Sultano. Come attrazione per il pubblico la sala delle illusioni possedeva un'uscita che limitava la produzione di sequenze di immagine che invece la sala personale di Erik produce conducendo le proprie vittime ad un disorientamento folle. L'attrazione venne poi trasferita al museo delle ceri e ribattezzata come *Cabinet des Mirages*. Ed è nel museo delle ceri di Parigi che Benjamin la riconosce per poi descriverne l'importanza:

Es ist das Cabinet des Mirages, im Musée Grèvin. Hier traten eiserne Träger und riesige, in ungezählten Winkeln zusammenstoßenden Glasflächen ein letztes Mal zusammen. Mannigfläche Verkleidungen lassen die Eisenträger bald zu Laternenpfählen sich verwandeln und je nachdem umgeben die Beschauer unabsehbare Säulenwälder antiker Tempel, Fluchten wie von unzähligen aneinanderstoßen den Bahnhöfen, Markthallen oder Passagen.<<⁴⁵⁴

La campana che annuncia i cambi di spettacolo ricorda a Benjamin il *Kaiserpanorama* della sua infanzia, in cui una campana simile suonava come se davanti agli occhi un'immagine lentamente si distaccava dallo stereoscopio permettendo a un'altra di apparire⁴⁵⁵ Gli strumenti ottici di queste attrazioni, altre case senza finestre, introducono un altro

⁴⁵⁴ <<È il *Cabinet des Mirages* nel museo Grévin. Qui travi di ferri sono unite a giganti pannelli di vetro in infinite angolazioni. Varie coperture trasformano queste travi di ferro in lampioni di strada in un momento. Dopo intorno allo spettatore si formano infinite foreste di colonne di antichi templi, fughe come stazioni ferroviarie, mercati o passaggi che si succedono gli uni agli altri.>> Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften*, cit., Band V, 2, p. 667.

⁴⁵⁵ Ibidem.

oggetto cui Benjamin dedica ampio spazio nel *Passagen-Werk*, lo specchio. Anche questo oggetto ottico assolve una doppia funzione, la prima, quella più diretta, di auto riflessione e di riproduzione di immagini, la seconda invece lo collega alla dialettica Interieur-Exterieur: <<Wie Spiegel den freien Raum, die Straße, in das Café hineinnehmen, auch das gehört zur Verschränkung der Räume – dem Schauspiel dem der Flaneur unentrinnbar verfallen ist.>>⁴⁵⁶ Benjamin descrive così il rischio che determinano queste attrazioni e il pericolo della creazione dello spazio illusorio cui si basa infatti la camera della morte del protagonista dell'opera di Leroux. Satana, infatti gioca sulla linea della riflessione delle immagini aprendo attraverso la loro continua riproduzione la prospettiva verso l'infinito, *die Perspective ins Unendliche*⁴⁵⁷. La moltiplicazione satanica delle prospettive, sia del *Cabinet des Mirages* che della sala delle torture di Erik, nasconde la dialettica originale della stanza senza finestre all'interno della quale risiede la verità, intesa quindi come immagine reale. Lo spazio che sviluppa la moltiplicazione di prospettive conduce al niente, poiché le immagini riprodotte sono effimere e fallaci.

Erik esprime quindi la sua volontà omicida attraverso la produzione di illusioni, mostrando un paesaggio infinito all'interno di una camera piccola. Questo spazio però non è disgiunto dalla dimora sotterranea, un interieur borghese, che Erik ha costruito per sé. Nel libro di Leroux questa connessione è incarnata dal passaggio in cui il personaggio di Raoul de Chagny descrive le mobilitie della stanza di Erik:

<<Dopo i miraggi e le illusioni della camera delle torture i nitidi dettagli borghesi di quella tranquilla stanzetta sembravano un'altra invenzione destinata a sconvolgere lo spirito dei mortali che fossero stati così temerari da addentrarsi nel regno dell'incubo vivente. Quel grande letto, quelle sedie di mogano lucidato a cera, quella credenza e quei rami, la cura con la quale i piccoli quadrati di merletto erano stati appoggiati sullo schienale delle poltrone, il pendolo e ai due lati del caminetto I cofanetti, dall'aspetto così inoffensive ... infine quell'étagère che

⁴⁵⁶ <<Come specchi che portano lo spazio libero, la strada all'interno del Café, anche questo appartiene all'intreccio dello spazio – all'attore a cui il flaneur è indissolubilmente legato.>> Ibidem, p. 666.

⁴⁵⁷ Ibidem.

esponeva conchiglie, palle di pezza per gli spilli, barchette di madre perla e un enorme uovo di struzzo ... il tutto discretamente illuminato da un abat-jour appoggiato su un comodino..tutta questa mobilia di un commovente cattivo gusto domestico, così tranquillo, ragionevole, proprio in fondo ai sotterranei dell'opera, sconcertava più di tutte le fantasmagorie passate.>>⁴⁵⁸

Raoul riconosce una segreta convergenza tra lo spazio interno borghese e le illusioni ottiche della camera della tortura. Raoul decostruisce derridanamente lo spazio fino a cogliere un'identità, un'omologia, tra le illusioni ottiche della camera delle torture e il *decòr* borghese della stanza privata di Erik, entrambe spingono lo sguardo dell'osservatore verso la creazione di piani immaginari illusori.

Nella descrizione dell'interieur nelle immagini orrorifiche, e nella citazione de La Maschera Rossa *Il Fantasma dell'Opera* richiama le opere di Poe. Monsieur Dupin attraverso la lezione hoffmanniana è il primo personaggio, il detective/flaneur, a credere che l'uomo lasci le sue tracce negli oggetti che gli appartengono o che condividono un determinato spazio con lui. Questi oggetti vengono osservati esattamente come delle immagini da decifrare, geroglifici del crimine, da analizzare, nella loro totalità come nel loro dettaglio. Il dominio ottico del detective sull'oggetto si poggia dunque sulla capacità di osservazione, ma passa anche attraverso altri regimi visuali che spesso piegano lo sguardo diretto in un percorso mediato di lettura e riflessione sull'immagine. Come strumenti rappresentazionali di questo dominio visuale, le stesse pubblicazioni dei libri di Conan Doyle con protagonista Sherlock Holmes erano accompagnate da diagrammi, disegni, e altri tipi di presentazione visuale dei casi trattati nei libri.⁴⁵⁹ Nell'edizione di *Strand* magazine de *The Adventure of The Dancing Men* queste interpolazioni visuali nel testo verbale non presentavano scene né diagrammi per rendere più semplice la lettura, ma in accordo con il plot gli inserti erano gli stessi crittogrammi, gli stessi frammenti di lettere che Holmes decifra e riunisce nel testo narrativo.

⁴⁵⁸ Leroux, J., *Il fantasma dell'opera*, Mondadori, Milano, 1986, p. 292.

⁴⁵⁹ Conan Doyle, Sir A., *The Original Illustrated Sherlock Holmes*, Castle Books, Edison, 1976.

Riprendendo il suggerimento benjaminiano sui maestri dell'indagine dell'interieur, anche Green fornisce diagrammi, scene dei delitti, mappe e riproduzioni di frammenti di lettere che il detective ricostruisce come ne *The Mystery of the Yellow Room*, un altro contributo all'enigma della stanza chiusa, e ne *The Perfume of the Lady in Black*. La funzione dei diagrammi differisce però da quella delle mappe - la cui funzione è di localizzare, di contestualizzare l'immaginazione del lettore. I diagrammi infatti tracciano gli spazi domestici, teatri della rappresentazione del delitto, ne indicano i possibili o impossibili passaggi, vie di fuga e le traiettorie delle pallottole. Leroux e Green trasformano l'interieur borghese in un *Pandämonium*, non lo descrivono semplicemente come luogo in cui si svolgono gli eventi narrativi, ma lo interpretano come il luogo della messinscena del delitto. I diagrammi infatti chiariscono visualmente la narrazione, coordinandola allo spazio in cui avviene il delitto, e illustrano la visione panottica e sistemica del detective, assumendo le caratteristiche di *topos* letterari nel rapporto con lo sguardo e con le modalità visive messe in atto.

Nel romanzo di Green, *The Woman in the Alcove* (1906), è resa la complessità dialettica del visuale tra spazio interno e spazio esterno nella descrizione del crimine all'interno dell'ordine spaziale borghese. La scena iniziale svela proprio questa giustapposizione tra l'osservazione diretta e l'ambiguità dell'osservazione stessa. La protagonista del romanzo, Rita van Arsdale, nel tentativo di riabilitare il nome del fidanzato, intraprende amatorialmente un'indagine personale. Durante una cena, seduta a un tavolo, osserva un evento singolare:

<<I had not moved nor had I shifted my gaze from the scene before me — the ordinary scene of a gay and well-filled supper-room, yet I found myself looking, as if through a mist I had not even seen develop, at something as strange, unusual and remote as any phantasm, yet distinct enough in its outlines for me to get a decided impression of a square of light surrounding the figure of a man in a peculiar pose not easily described. It all passed in an instant, and I sat staring at the window opposite me with the feeling of one who has just seen a vision.>>⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ <<Non mi ero mossa, né avevo tolto lo sguardo dalla scena di fronte a me. - la solita scena di una goiosa e piena sala

Immediatamente dopo questa esperienza visiva, che sembra porsi tra il soprannaturale e l'irreale, la cena viene interrotta dalla notizia di una donna, Mrs. Fairbrother, trovata uccisa in un alcova privata del preziosissimo diamante che teneva al dito. Il fidanzato di Rita, Anson Durand, viene sospettato dell'omicidio perché visto poco prima con la vittima, il diamante viene ritrovato invece in un paio di guanti che lo stesso Anson aveva dato a Rita. Durante l'interrogatorio ogni cosa sembra incriminare il suo fidanzato e coinvolgere la stessa Rita, la quale mentre realizza la sua scomoda situazione ripensa alla visione che aveva avuto precedentemente:

<<Instantly (and who can account for such phenomena?) there floated into view before my retina a reproduction of the picture I had seen, or imagined myself to have seen, in the supper room; and at that time it had opened before me an unknown vista quite removed from the surrounding scene, so it did now, and I beheld again in faint outlines, and yet with an effect of complete distinctness, a square of light through which appeared an open passage partly shut off from view by a half lifted curtain and the tall figure of a man holding back this curtain and gazing, or seeming to gaze, at his own breast, on which he had already laid one quivering finger."⁴⁶¹

Nella seconda manifestazione la visione è registrata già come memoria, il suo improvviso venire in mente rappresenta l'atto del ricordo. In questo modo la scena e le immagini che la compongono vengono riprodotte in maniera più chiara, più visibile, e descritte in modo diverso. I dettagli riemergono: un passaggio aperto coperto in parte dai e l'insolito gesto di

cena, mi ritrovai a guardare come attraverso una nebbia che non avevo visto nascer, in un istante qualcosa strano insolito e remoto come un fantasma, ma già distinto nelle sue forme da cogliere il fascio di luce che avvolgeva la figura di un uomo in una posa peculiare non distinguibile. Tutto passò in un attimo e io rimasi a fissare la finestra di fronte con la sensazione di aver appena avuto una visione>> Green, Anna Katharine, *The Woman in the Alcove*, Bobbs-Merrill Co., Indianapolis, 1906, p. 19

⁴⁶¹ <<improvvisamente (e chi potrebbe spiegare questi fenomeni?) giunse davanti alla mia retina una riproduzione dell'immagine che avevo visto prima, o immaginato di aver visto durante la cena. E in quel momento si aprì di fronte a me una vista sconosciuta rimossa dalla scena che mi circondava, così fece in quell'istante, e di nuovo vidi le linee incerte e poi un raggio di luce che apriva un passaggio parzialmente coperto da una tenda e la figura alta di un uomo che scosta la tenda e guardava o sembrava guardare, al suo petto su cui teneva un dito tremante>> Ibidem, p. 54.

un uomo e lo sguardo sul proprio petto. Con più vividezza emergono ulteriori comprensioni di quel *picture*: "Feeling anew the vague sensation of shock and expectation which seemed its natural accompaniment, I became conscious of a sudden conviction that the picture which had opened before me in the supper-room was the result of a reflection in a glass or mirror of something then going on in a place not otherwise within the reach of my vision; a reflection, the importance of which I suddenly realized when I recalled at what a critical moment it had occurred."⁴⁶²

A questo punto Rita è convinta di aver visto l'omicidio della donna e convince la polizia a tornare sul luogo in cui è stata uccisa. Posizionandosi nello stesso punto della sera del delitto, Rita scopre che una larga finestra di fronte al tavolo dov'era seduta oscillava sul suo cardine. La polizia muove la finestra finché Rita non afferma che per la seconda volta sta avendo l'impressione di rivivere quella scena, adesso *indelibly imprinted on my consciousness*.⁴⁶³ La visione di Rita non si rivela però come semplice riflesso, essa è il riflesso di un altro riflesso, la finestra infatti offriva agli occhi di Rita un'immagine riflessa da un vetro che rifletteva l'omicidio che si stava commettendo nell'alcova.

L'indagine di Rita si mostra estremamente personale perché a differenza degli esempi di Poe e di Conan Doyle la protagonista analizza e interpreta ciò che lei stessa ha visto nello stesso istante in cui avveniva un omicidio. L'analisi di Rita si sviluppa su piani diversi attraverso i confronti di quelli che aveva registrato come immagini. La prima immagine infatti è composta da una visione distratta e quasi decontestualizzata rispetto al luogo in cui si trovava. È un'immagine satanica perché somma riproduzioni diverse dell'immagine originaria. Nel secondo piano l'immagine viene rivista nei dettagli fondamentali che la prima trascurava a vantaggio di una moltitudine di informazioni visive. Nella seconda gli elementi che decontestualizzavano il *picture* cadono quando si scopre che ciò che Rita aveva visto era mediato da uno strumento di riproduzione visuale. Il terzo momento è quello della scoperta dell'immagine originaria, scevra dalle sue riproduzioni, ottenuta attraverso la produzione di piani ipotetici. Se dunque è attraverso

⁴⁶² Ibidem, pp. 54-55.

⁴⁶³ Ibidem, p. 62.

la mediazione di strumenti ottici, il vetro della finestra e lo specchio della sala, che Rita coglie la prima immagine, o meglio il *phantasm* di quell'immagine, la terza, quella reale, viene colta proprio attraverso la consapevolezza nell'utilizzo di questi strumenti ottici in maniera retrospettiva, indagando sulle proiezioni passate. L'indagine amatoriale di Rita si volge dunque secondo diverse categorie dello sguardo, si categorizza *hoffmannianamente* in un percorso interiore che trasforma immagini esterne in immagini interne analizzabili nel loro dettaglio e interpretabili nella loro diacronia. Anche questo romanzo include diagrammi del luogo in cui è avvenuto il delitto, ma va oltre, riferendosi direttamente alla narrazione infatti descrivono e tracciano le linee della traiettoria dello sguardo di Rita sull'omicida. I diagrammi non offrono dunque il semplice sguardo panottico del detective, ma lo declinano secondo i diversi momenti e le diverse modalità della visione.

Anche se meno elaborata e meno articolata *The Perfume of the Woman in Black* di Leroux offre una simile modalità di visione. La protagonista del romanzo, Mme. Mathilde Darzac, vive nella paura che il suo ex marito, il famoso omicida Larsan, sia ancora vivo a dispetto delle notizie che riportano la sua morte. A bordo di un treno con il suo nuovo marito Mathilde urla, il marito spiega che sua moglie ha visto il volto di Larsan riflesso nello specchio dello spogliatoio del compartimento. Dirigendosi verso la piattaforma incontrano un altro personaggio che dice di avere visto il volto dell'omicida. Per non spaventare ulteriormente Mathilde, Darsac e Rouletabille decidono di convincerla che quello che ha visto è stata semplicemente un'illusione ottica basata su un curioso riflesso. Mathilde copre con un velo lo specchio dello spogliatoio e passa tutta la notte sveglia in preda all'ansia. L'episodio di Mathilde, anche questa una visione mediata, richiama l'esperienza dell'*unheimlich/uncanny* vissuta su un treno⁴⁶⁴ da Freud che racconta di essersi spaventato osservando un vecchio che cercava di spingerlo fuori dalla cabina per poi riconoscerlo nella propria immagine riflessa in uno specchio. Freud interpreta lo spavento proprio come traccia del perturbante dovuta alla visione mediata dallo specchio. Il compartimento del treno con il suo tentativo di riprodurre i comfort di casa in viaggio

⁴⁶⁴ Freud, S., *Das Unheimliche*, in: *Studienausgabe, Psychologische Schriften*, Fischer, Frankfurt am Main 1982, p. 271

costituisce un altro spazio della modernità, una sorta di *interieur mobile*. Gli oggetti del *decòr* del compartimento cercano di far dimenticare ai passeggeri di non essere a casa. L'immagine dello specchio funge quindi, seguendo l'episodio *unheimlich* di Freud, come un intruso, un messaggero dall'esterno che rompe l'illusione della sicurezza domestica. Questo *memento* della reale condizione del treno – lo spazio privato non sicuro del compartimento, un luogo mobile all'interno di uno spazio pubblico e tecnologico – è veicolato *otticamente*. L'*Unheimliche* infatti viene proprio dal mancato auto-riconoscimento visivo. L'illusione dell'*interieur* si è a tal punto identificata con il proprio spazio privato che la propria immagine risulta al passeggero come un intruso alieno. Benjamin spiega questo tipo di esperienza in termini di conflitto tra psicologia individuale e collettiva causata dal capitalismo. L'inconscio descritto in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* opera attraverso un meccanismo percettivo che ottiene più di quanto consciamente richieda. Questo inconscio dunque non può essere ridotto a un sogno da cui bisogna ridestarsi, e allo stesso modo l'illusione ottica generata dallo strumento necessita più di un semplice svelamento. Questa esperienza ottica inconscia rappresenta piuttosto un'invasione dell'esterno nell'interno, e viceversa, che mina il mantenimento della separazione tra i due spazi. Nei momenti critici di invasione queste esperienze risultano come frammenti che non riescono a contenere l'intero, ma lo espandono e lo ridefiniscono. Esse sono come *Atomzertrümmerung*⁴⁶⁵ che liberano le energie della storia dal loro narcotico <<wie sie eigentlich gewesen ist>>⁴⁶⁶ frantumando la sicura dicotomia dell'interno-esterno.

Come le attrazioni visuali popolari, la fantasmagoria, il panorama, le sale degli specchi, così il *Detektivroman* attiva la complessa dialettica visuale della modernità, veicolata appunto dalla presenza degli strumenti ottici, basata non solo sulla visione panottica e risolutiva del detective, ma anche dall'esperienza *unheimlich* della visione mediata e trasformata, che proietta un'immagine in un luogo a cui questa immagine non appartiene,

⁴⁶⁵ <<Scissione dell'atomo.>> Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, cit., Band V, 1, p. 578.

⁴⁶⁶ <<c'era una volta>> Ibidem.

spingendo al suo stesso svelamento, <<zum Einfall des erwachsenen Bewusstseins>>⁴⁶⁷. Lo svelamento diventa quindi un metodo proprio nel passaggio da esterno a interno, nell'acquisizione dell'immagine attraverso l'illusione ottica.

„Ihm ist natürlich sehr vieles innerlich, was dem Individuum äußerlich ist, Architekturen, Moden, ja selbst das Wetter sind im Innern des Kollektivums was Organempfindungen, Gefühl der Krankheit oder der Gesundheit im Innern des Individuum sind. Und sie sind, solange sie in der unbewussten, ungeformten Traumgestalt verharren genau so gut Naturvorgänge, wie der Verdauungsprozess, die Atmung etc. Sie stehen im Kreislauf des ewig Selbigen, bis das Kollektivum sich ihnen in der Politik bemächtigt und Geschichte aus ihnen wird.“⁴⁶⁸

Il *dejà vu* che sopraffa il flaneur nei *Passage* di Parigi presagisce questo metodo perché lo conduce in un passato che è ancora più profondo, perché non riguarda la propria sfera privata, non è un passato che viene dalla sua stessa fanciullezza, ma è un'infanzia vissuta prima che parlasse a lui⁴⁶⁹. Così il sogno, l'illusione *unheimlich* non è la contraddizione logica dello svelamento, ma ne rappresenta la base. La visione di Rita van Arsdale ne *The Woman in the Alcove* viene vissuta la seconda volta come conoscenza, ma le immagini devono ancora essere rese, esse sono su un livello di conoscenza non ancora consapevole, devono avanzare nella struttura dello svelamento⁴⁷⁰. Questo processo si basa dunque sul ricordo delle immagini: <<Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. Gewesenes in der Traumerinnerung durchzumachen!“⁴⁷¹

⁴⁶⁷ <<verso l'idea di una coscienza ridestata>> Ibidem, p. 491.

⁴⁶⁸ <<Quello che è naturale all'individuo come esterno è interno all'altro (al collettivo), Architetture, mode, e lo stesso tempo atmosferico sono interni al collettivo come gli organi sensoriali, la sensazione della malattia o della salute è interno all'individuo. E questi sono, fino a quando rimangono forme del sogno incerte e amorfe, come processi naturali come la digestione, la respirazione, etc. Lo risiedono nel circolo dell'infinitamente uguale, finché il collettivo non le conduce nella politica e da qui la storia ha inizio.>> Ibidem, p. 492.

⁴⁶⁹ Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, cit., Band V, 2, p. 1053.

⁴⁷⁰ Ibidem, p. 491.

⁴⁷¹ <<Il nuovo metodo dialettico della storia si presenta come arte, il presente come mondo della veglia da cogliere, al quale ogni sogno che nominiamo come ciò che è stato si riferisce in verità. Compiere quello che è stato nel ricordo del

Il processo dunque coincide con ciò che Benjamin descrive come la *dialektische Optik*⁴⁷², che il Surrealismo porta avanti nel suo unire il misterioso con il quotidiano, riscoprendo la dialettica *heimlich/unheimlich*:

„Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur im Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt.“⁴⁷³

Il surrealismo offre a Benjamin l'esempio del metodo, in cui il mistero e la soluzione sono presentati non antitetivamente, bensì mutualmente. La visione categorizzata, veicolata dagli strumenti ottici, rivela infatti sia la soluzione del mistero che la verità del sogno. La visione panottica non basta a cogliere la realtà, a meno che non sia mediata attraverso livelli diversi di figurazione dell'immagine. L'*Unheimliche* evoca la seduzione dell'insolito, la rivelazione attraverso il *dejavu* che non appartiene alla memoria individuale. Come figura letteraria di un genere popolare il detective rende possibile una nuova rappresentazione basata sulle tipologie dello spazio borghese, che Benjamin spiega come l'interconnessione del pubblico e del privato, dell'*Interieur* e dell'*Exterieur*, sviluppando una nuova dialettica del *Visuelle* attraverso gli strumenti ottici, esplorando una visione contemporaneamente *heimlich* e *unheimlich* per giungere alla prima immagine reale dello spazio. Il detective applica il metodo che Benjamin stesso descrive nel *Passagen-Werk*:

<<Doch Wahrheit ist nicht _wie der Marxismus es behauptet- nur eine zeitliche Funktion des Erkennens sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt,

sogno>> Ibidem.

⁴⁷² << Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, cit., Band II, 1, p. 307.

⁴⁷³ <<Poiché il patetico e fanatico sottolineano il lato misterioso del misterioso che non ci porta lontano; noi penetriamo il mistero solo per riconoscere nel quotidiano, grazie alla dialettica dell'ottico, ciò che riconosciamo come impenetrabile e il penetrabile come quotidiano.>> Ibidem.

gebunden. Das ist so wahr, dass das Ewige jedenfalls eher eine Rüsche am Kleid ist als eine Idee.“⁴⁷⁴

L'osservazione metodica degli oggetti e l'abilità a utilizzare l'esperienza ottica inconscia, la prima immagine illusoria, rappresentano elementi fondamentali di un processo che si categorizza attraverso i tre momenti hoffmanniani nella dialettica dell'*Optik* e che mira alla scoperta di uno spazio e di un tempo – l'immagine del delitto nel momento in cui avviene - all'interno del suo stesso spazio e del suo stesso tempo – lo spazio e il tempo dell'indagine.

⁴⁷⁴ <<La verità non è – come considera il Marxismo – solo una funzione temporale della conoscenza ma legato al nucleo del tempo che si giace nel conoscente e nel conosciuto. È così vero che il vero, in ogni caso, è più simile a ruche su un vestito che a un'idea.>> Ibidem, V, 2, p. 578.

La costruzione del modello teorico sull'ekfrasis e il dibattito anglo-americano

*You can't say it that way any more.
Bothered about beauty you have to
Come out into the open, into a clearing,
And rest. Certainly whatever funny happens to you
Is OK. To demand more than this would be strange
Of you, you who have so many lovers,
People who look up to you and are willing
To do things for you, but you think
It's not right, that if they really knew you . . .
So much for self-analysis. Now,
About what to put in your poem-painting:*

John Ashbery, *And Ut Pictura Poesis Is Her Name*

I.

Il rapporto tra letteratura e immagine è stato oggetto, come si è visto, di vari dibattiti che hanno dato vita a diversi esiti teorici. Il problema riguarda ambiti di studio che spesso si sono incrociati nell'intento di fissare e restringere, o ampliare, l'esteso ambito di applicazione. Il Novecento si è mostrato sicuramente il secolo in cui il dibattito si è più esacerbato, ma la radice affonda nella storia del pensiero occidentale filosofico, estetico quanto letterario e artistico. Tale dibattito si è in qualche modo rapportato alle nuove espressioni artistiche, ma allo stesso tempo ha permesso di rileggerle e reinterpretarle a partire proprio dai nuovi modelli teorici e dalle trasformazioni che questi oggetti teorici

andavano subendo. La definizione di industria culturale, proposta da Hefferman,⁴⁷⁵ mette in luce proprio il fitto interscambio tra modelli, teorie ed espressioni artistiche informati proprio da tali modelli.

L'interscambio tra letteratura e arti visuali è diventato fondamentale nel Novecento anche grazie all'affermarsi dell'arte cinematografica la cui natura ibrida risiede proprio nei due ambiti, visuale e verbale. Riuscire a definire il problema in maniera diacronica appare dunque necessario per aprire a ulteriori indagini degli oggetti artistici, visuali, letterari e cinematografici, come dimostra l'esempio del cinema noir, sintesi e convergenza di più arti. L'attenzione verso l'immagine e la sua ricezione negli esempi in cui essa incorpora altri media è l'oggetto degli studi di *visual culture*⁴⁷⁶, erede del dibattito e soprattutto dei contributi di autori come Boehm, Belting e Mitchell. In particolare, i recenti studi dedicati al modello ekfrastico aprono nuove possibilità interpretative nel campo della letteratura e in particolare, grazie all'esempio di Sager Eidt, nel cinema.

Il modello ekfrastico incorpora la tensione tra immagine, parola e le loro peculiarità, e le modalità con cui queste caratteristiche si integrano e interagiscono tra di loro. Il metodo comparativo di analisi delle due *sister arts* è stato per lungo tempo nel dibattito quello tradizionale, <<dominant model for the interdisciplinary study of verbal and visual representation>>⁴⁷⁷, che però ha mostrato dei limiti, prima a vantaggio dell'autonomia dell'estetica come proposto da Croce nella voce *aesthetics* scritta per *l'Encyclopedia Britannica*, e in ultimo dallo stesso Mitchell che ne critica soprattutto due tendenze, la prima volta a considerare uniformi e omogenei i due media, ignorando la tensione che invece dà forza all'incontro/scontro delle due arti, e la seconda che non riconosce i punti in cui le due arti si giustappongono superandosi a vicenda nel tentativo di affermare la propria autonomia.

⁴⁷⁵ Heffernan, James, *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University Press, 1993, p. 1.

⁴⁷⁶ Mirzoeff, Nicole, *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge, 1999.

⁴⁷⁷ <<modello dominante per lo studio interdisciplinare della rappresentazione visuale e verbale>> Mitchell, Thomas W. J., *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 84.

L'esempio dell'ekphrasis invece spinge a riflettere sulle arti come strutture composite e sui mezzi espressivi come elementi misti, osservandone le presenze dell'una all'interno del tessuto dell'altra.

<<The image/text problem is not just something constructed “between” the arts, the media, or different forms of representation, but an avoidable issue within the individual arts and media. In short, all arts are “composite” arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes.>>⁴⁷⁸

Come si è detto, però, il dibattito ancora aperto affonda le sue radici nella tradizione antica latina e greca, nell'oraziana *ut pictura poesis*⁴⁷⁹ o nel Plutarco de *De Gloria Atheniensium* in cui si riporta la sentenza di Simonide: «la pittura è poesia muta, e la poesia pittura parlante»⁴⁸⁰, oltre al grande seguito che diede la galleria di ekphrasis del Filostrato de *La Pinacoteca*⁴⁸¹.

Questi primi contributi divennero i precedenti necessari con cui confrontarsi nel dibattito sull'immagine e soprattutto sul rapporto tra immagine e parola. La storia del dibattito ha dimostrato che con lo scorrere dei secoli le teorie e i modelli che si affermavano utilizzavano e interpretavano questi primi contributi in maniera spesso forzata a vantaggio di una teoria e in contrasto con le altre.

L'*ut pictura poesis* fu spesso utilizzata per dimostrare un' analogia e tra tecnica e formale tra l'arte pittorica e arte letteraria.

Nell'*Ars Poetica* però Orazio si riferiva alla pittura solo come esempio, o meglio la utilizzava come similitudine nel giudizio di un'opera poetica, la necessità di osservare da

⁴⁷⁸ <<l'immagine/testo non è solo qualcosa costruita 'tra' le arti, i media, o le differenti forme di rappresentazione, ma una questione risolvibile all'interno dei singoli media e delle singole arti, in breve, tutte le arti sono arti “composite” (sia immagine che testo), e tutti i media sono media misti che combinano differenti codici, differenti canali, e differenti modalità sensoriali e cognitive.>> Ibidem, p. 87.

⁴⁷⁹ Quinto Orazio Flacco, *Ars Poetica*, vv. 361-365, in: Quinto Orazio Flacco, *Tutte le opere*, Roma, Newton, 1992, p. 485.

⁴⁸⁰ Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, III, in *L'Antichità classica*, Roma, Carocci, 2001, p. 343.

⁴⁸¹ Filostrato Maggiore, *La Pinacoteca*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2010.

diverse prospettive un'opera pittorica prima di giudicarla era per lui estendibile anche alle opere poetiche:

<<Come un copista che ripete sempre, benché ammonito, il medesimo errore, o un citaredo che più volte intoppa la stessa corda, inducendoci al riso, così, per me, non merita perdono chi sbaglia troppo, simile a quel Chèrilo che quando azzecca un verso mi fa ridere di stupore; ma quando il grande Omero sonnecchia, ebbene, allora mi ci arrabbio: ma in un'opera lunga il sonno è lecito. Un *carme* è come un *quadro*: a volte piace più da vicino, a volte da lontano; quale vuole la luce e quale l'ombra, uno piace una volta, un altro dieci.>>⁴⁸²

In Plutarco invece le due arti assumono differenze temporali, la *successione a ritroso* appartiene infatti alla narrazione mentre la contemporaneità, lo *stare accadendo* appartiene alla pittura come si nota nel passo tratto dal *De Gloria Atheniensium*:

«È pur vero che Simonide definisce la pittura “poesia muta” e la poesia “pittura che parla”: infatti quelle azioni che i pittori rappresentano come se stessero avvenendo, i racconti le espongono e descrivono già avvenute»⁴⁸³

Ma è nel periodo in cui forse è più visibile una svolta verso le immagini, il Rinascimento, che il dibattito assunse più rilievo e che vide cimentarsi voci autoriali spesso a difesa del potere delle immagini. Leonardo da Vinci nel *Trattato della Pittura* opera una vera e propria investitura di dignità delle immagini e del mezzo pittorico ai danni della poesia cui è relegata la sola funzione di finzione nel momento in cui si equipara al visuale, per Leonardo il poeta infatti <<finge le medesime cose del pittore, per le quali finzioni egli vuol equipararsi a esso pittore, ma invero ei n'è molto rimoto.>>⁴⁸⁴Nella descrizione di una

⁴⁸² Quinto Orazio Flacco, *Ars Poetica*, cit., p. 486.

⁴⁸³ Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, III, 346-347; trad. it. “*La gloria di Atene*”, 3, in *L'Antichità classica* a cura di Gualandi, M. L.. Roma, Carocci, 2001, p. 343.

⁴⁸⁴ Leonardo, *Trattato della Pittura* (1498), Taborrini, Roma, 1890, I, 19; 10; 11.

battagli Leonardo individua le differenze tra le due arti, nel passo appare l'eco della sentenza plutarhiana:

<<Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine, mista con la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga de' miseri spaventati dalla orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna sarà consumata, innanzi che tu descriva appieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete, e il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra [...]. Lunga e tediosissima cosa sarebbe a la poesia ridire tutti li movimenti degli operatori di tal guerra, e le parti delle membra, e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità pone innanzi.>>⁴⁸⁵

Il valore mimetico che la pittura assume in questo passaggio svela l'idea di scienza che tale arte rappresenta, il Leonardo inventore non può non riconoscere e alludere alle tecniche che egli stesso utilizzò e migliorò: la prospettiva, l'uso della camera obscura come strumento per avvicinare la realtà e i sistemi di proiezione ad essa connessi. Tali elementi spingono Leonardo a vedere nella poesia uno strumento povero, atecnico, ladro per la finzione che mette in campo nel momento in cui come un pittore tenta di rappresentare la realtà. La parola avrà di nuovo un ruolo rilevante nel secolo successivo a Leonardo. L'opera del Vasari, *Le Vite*, può in maniera indiretta rappresentare una risposta all'apologia leonardesca della pittura. La parola risulta l'unico strumento che può descrivere le opere d'arte, in un secondo livello quindi la mimemis ricercata da Leonardo viene riaffermata nelle descrizioni verbale che Vasari produce proprio delle opere d'arte di Leonardo e degli altri maestri della pittura rinascimentale.

⁴⁸⁵ Ibidem.

Un contributo importante soprattutto per il dibattito che ne seguì fu quello di Winckelmann e del suo *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke* (1755)⁴⁸⁶ in cui il gruppo marmoreo del Laocoonte è l'esempio perfetto del canone d'arte classico per la <<edle Einfalt und eine stille Grösse>>⁴⁸⁷. Winckelmann riconosce la bellezza del gruppo marmoreo nel descrivere la forza stoica del Laocoonte e ne affronta l'importanza archeologica. A Winckelmann risponde Lessing nel suo *Über die Grenzen der Malerei und Poesie* in cui afferma che l'esperienza estetica non deve riguardare esclusivamente l'idea di bellezza, ma deve rivolgersi alla totalità del soggetto e a quella sua conoscenza che avviene attraverso i sensi come il gusto, la vista e il tatto. Lessing riprende poi il gruppo marmoreo del Laocoonte come centro delle sue argomentazioni che si rivolgono tanto alle arti visuali quanto alla letteratura, a partire proprio dal passo verbale dedicato allo stesso Laocoonte nell'Eneide di Virgilio.

La discussione lessinghiana pone il suo centro sulla differenza rappresentazionale delle due arti, in particolare sull' *einzigsten Augenblick* che Lessing vede come l'elemento su cui si basano le arti dello spazio, le arti figurative, per rappresentare il tempo di un evento. Le *bildende Künste* che possono mostrare solo un attimo, limitando la forza dell'immaginazione, sono invece statiche: <<Die Malerei kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen."488 Fissando il limite delle arti figurative, Lessing apre alla trattazione delle arti poetiche che di contro si mostrano come arti del tempo, che imitano le azioni dell'uomo mentre la pittura ne può imitare solo il corpo.

„Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper.

Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der

⁴⁸⁶ Winckelmann, J. J. : *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. In: Winckelmann, Johann Joachim: *Kleine Schriften. Vorreden – Entwürfe*, Walther Rehm, Berlin 1968, pp. 27-59.

⁴⁸⁷ Winckelmann, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. In: Winckelmann, J. J.: *Kleine Schriften. Vorreden – Entwürfe*, Berlin 1968, S. 27-59.

⁴⁸⁸ <<La pittura nelle sue composizioni che coesistono, può descrivere solo un unico attimo della narrazione>> Lessing, Gotthold E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*. in: Lessing, Gotthold Ephraim, *Literaturtheoretischen und kritische Schriften*, Albert Meier, Berlin, 1970, p. 49.

Malerei. Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“⁴⁸⁹

Il dominio del poeta è quindi la successione temporale, mentre quello del pittore è lo spazio. L'esempio letterario che più dimostra le capacità delle descrizione verbale è l'ekfrasis dello scudo d'Achille nell'Iliade di Omero, che non dipinge lo scudo come qualcosa di completamente compiuto, ma come qualcosa in divenire. Omero trasforma gli elementi di un oggetto in elementi consecutivi creando un quadro *lebhaft*, vivo, a partire da una pittura statica.

„Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff. Weiter lässt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schifften, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müsste, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.“⁴⁹⁰

La tecnica di Omero produce una narrazione di azioni consecutive attraverso descrizioni di immagini, laddove la pittura avrebbe richiesto diversi quadri. Lessing apre ad una fase successiva del dibattito tra letteratura e arti figurative. Citando la capacità della poesia di rendere dinamico un oggetto d'arte e quindi un'immagine, Lessing utilizza la forma descrittiva dell'ekfrasis come piano di incontro intermediale tra le due arti. Se da un lato nel *Laokoon* si assiste ad un tentativo di superamento dell'*ut pictura poesis* a vantaggio di un'arte, quella letteraria, che può rappresentare la dinamicità di un evento, dall'altro Lessing introduce un campo nuovo del dibattito offrendo una forma ibrida in cui le arti

⁴⁸⁹ <<Oggetti, che esistono l'uno accanto all'altro o solo nelle parti accano alle altre, si chiamano corpi. Come conseguenza i corpi con i loro elementi visibili sono gli oggetti della pittura. Oggetti che seguono l'uno l'altro o le cui parti seguono le altre sono dette narrazioni. Le narrazioni sono l'oggetto del poeta.>> Ibidem, p. 69.

⁴⁹⁰ <<Per una cosa, affermo, Omero ha un tratto particolare. Una nave è per lui subito la nave nera, dopo la nave vuota, dopo ancora la veloce nave. Dopo si dedica alla pittura della nave. Ma il navigare, il salpare, lo sbarcare delle navi li rende con un quadro dettagliato, mentre il pittore dovrebbe dipingere cinque, sei quadri particolari se volesse portarli sulla tela.>> Ibidem, p. 70.

possono incontrarsi come omologhe, superando proprio quei limiti che ne caratterizzano gli ambiti di attuazione.

Ed è il romanticismo il primo momento in cui le premesse lessinghiane vengono più ri-teorizzate e praticate. Il caso di E. T. A. Hoffmann è, come si è visto, il vertice sommo⁴⁹¹ del periodo tedesco sia come teorico delle categorie dello sguardo sia come rappresentante della combinazione tra le due arti, in virtù della sua *Doppelbegabung*, che diede vita a diverse espressioni che informarono non solo rappresentazioni verbali di oggetti d'arte, ma anche creativamente⁴⁹² di immagini non oggettivamente vere, ma anche testi che si basavano su modelli visuali.

Anche il romanticismo inglese si mostrò un periodo di grande sensibilità combinatoria tra le due arti, creando l'espressione artistica peculiare degli oggetti d'arte. L'*Ode on a Grecian Urn* di Keats e *On The Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery* di Shelley sono solo alcuni esempi di tale sensibilità. Si tratta più che altro di momenti in cui queste arti vennero trattate in maniera sinergica come dimostra anche l'esempio dei preraffeliti.

Il movimento noto col nome di *Pre-Raphaelite Brotherhood* nacque in Inghilterra intorno alla metà del diciannovesimo secolo ad opera di un gruppo di artisti, scrittori e pittori, ma anche critici, che, rifacendosi alla cultura e all'estetica italiana rinascimentale, puntavano a un rinnovamento dell'arte lontano dalla società vittoriana industrializzata inglese. La rivitalizzazione del collegamento tra pittura e poesia, le arti sorelle, rappresenta un componente chiave del progetto dei preraffaelliti. I pittori e i poeti del gruppo svilupparono due distinte modalità di sintesi delle due arti. Il primo si basava su un approccio complementare in cui un'opera realizzata in uno dei due medium rappresentava il completamento dell'opera realizzata nell'altro medium dando vita a una doppia opera d'arte i cui elementi poetici e pittorici creavano effetti estetici combinati. In seguito i preraffaelliti svilupparono un approccio digressivo in cui in cui un'opera preesistente, letteraria o pittorica, fungeva da punto di partenza per un'opera da

⁴⁹¹ Cometa, M., *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004, p. 13.

⁴⁹² *Ibidem*. p. 14.

realizzare nel medium opposto. John Ruskin rappresentò il teorico del gruppo, riprendendo l'analogia dell' *ut pictura poesis* questi formulò la sua idea di alleanza tra le due arti sorelle. Nel terzo volume de *Modern Painters* Ruskin identificò pittura e poesia come forme equivalenti di espressione immaginifica.

<<Painting is properly to be opposed to speaking or writing, but not to poetry. Both painting and speaking are means of expression. Poetry is the employment of either for the noblest purposes.>>⁴⁹³

Centrali al movimento furono sicuramente la *Doppebegabung*, la doppia capacità artistica, di autori come William Michael Rossetti, e il modello ekfrastico che diede loro la possibilità di rappresentare verbalmente le opere visuali degli autori cui facevano riferimento, ma anche l'opposto del modello ekfrastico, ovvero la rappresentazione visuale di fonti letterarie. Due esempi paradigmatici di questo interscambio sinergico sono il dipinto di Rossetti *The Girlhood of Mary Virgin* (1848-1849) che l'autore accompagnò a due sonetti scritti da lui, in cui la rappresentazione del visuale va ben oltre descrivendo dinamicamente l'antefatto della scena rappresentata visivamente, nonché ampliando e aggiungendo dettagli accennati dall'immagine. Uno degli esempi di rappresentazione visuale di un'opera letteraria è la serie di illustrazioni di Burne Jones per *Earthly Paradise* di William Morris (1868-1870) che mostra come la pittura preraffaelita si dedichi metonimicamente a una parte del racconto per mostrarne il tutto visivamente, caricandolo di motivi e dettagli visuali

⁴⁹³ <<La pittura è giustamente opposta al parlare o allo scrivere, ma non alla poesia. Entrambi, parlare e dipingere sono mezzi espressivi. La poesia è l'impiego di entrambe per scopi nobilissimi.>> Ruskin, J., *Modern Painters*, in: Ruskin, John, *Selected Writings*, Oxford University Press, 2009, p. 243.

II.

Il contesto romantico inglese offre a Leo Spitzer nel saggio *The 'Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar* l'esempio attraverso cui definire nuovamente l'ekfrasis.⁴⁹⁴

<<I would first ask myself [...]: What is the whole poem about, in the simplest, most obvious terms? It is first of all a description of a urn – that is, it belongs to the genre, known to Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the ekphrasis, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Theophile Gautier, 'une transposition d'art', the reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible objects d'art ('ut pictura poesis').>>⁴⁹⁵

Spitzer, partendo dalla descrizione nella poesia di Keats, vede nell'ekfrasis il desiderio individuale del poeta di parlare all'oggetto rivelandogli la storia di cui è stato testimone, e di riportarne le proprie impressioni. L'ekfrasis si mostra così descrizione di un oggetto d'arte attraverso il *medium of the words* il cui compito è quello di riportare l'esperienza del poeta di fronte ad un'opera d'arte antica.⁴⁹⁶ Il saggio di Spitzer ha il merito di affrontare il rapporto tra le arti sorelle proprio attraverso il modello descrittivo ekfrastico che in questo modo si distacca dal contesto classico retorico avviando il dibattito novecentesco estremamente ricco di contributi e riformulazioni.

Jean Hagstrum cinque anni prima aveva già inaugurato il dibattito sull'ekfrasis e sull'intermedialità nell'arte pittorica e letteraria. Nel suo *The Sister Arts* (1958) Hagstrum fonda un metodo di indagine delle arti sorelle applicato all'epoca neoclassica inglese che si basa su quattro modalità. La prima modalità analizza le singole opere letterarie alla ricerca

⁴⁹⁴ Spitzer, L., *The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar*, in Id. *Essays on English and American Literature*, a cura di A. Hatcher, Princeton, Princeton UP, 1962.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 72.

⁴⁹⁶ Ibidem, p. 89.

delle fonti visuali utilizzate dal poeta, e rappresenta un *pictorial form*⁴⁹⁷ che il poeta aveva a disposizione per ordinare il proprio materiale creativo. La seconda modalità è una modalità critica in quanto mette in relazione l'opera letteraria con il proprio contesto visuale e critico ricercando in questo modo i motivi teorici che stanno alla base della genesi dell'opera poetica. La terza modalità ricostruisce il percorso critico diacronico dei critici da Platone in poi dell'*ut pictura poesis* oraziana. L'ultima modalità coincide con un tipo di letteratura in cui un'opera reale o fittizia diviene il soggetto di un'opera verbale e seconda l'autore ha una storia lunghissima che passa da Omero fino a Keats, Baudelaire e Rilke⁴⁹⁸. Hagstrum non cita mai però questa modalità come *ekfrasis*, a questo termine preferisce infatti "pictorial" come modalità descrittiva di un'immagine che deve necessariamente essere un particolare dipinto che o una corrente pittorica. Questa modalità *pictorial* può anche rivolgersi a semplici dettagli che devono essere utilizzati però in modo pittorico.

<<The pictorial in a verbal medium necessarily involves the reduction of motion to stasis or something suggesting such a reduction ... The pictorial implies some limitation of meaning. It does not, of course, involve the elimination of concept ... But it does imply that meaning must seem to arise from the visibilia present.>>⁴⁹⁹

La mancanza del termine segna per Hagstrum la volontà di non riferirsi alla storia del concetto nel suo uso classico, ovvero come tecnica retorica attraverso cui raggiungere l'*energeia*. L'*ekfrasis* implicita di Hagstrum si riferisce tanto ad opere in prosa quanto a opere poetiche che mostrano la capacità di dare linguaggio e voce a opere d'arte altrimenti mute.

⁴⁹⁷ Hagstrum, J., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, p. 18.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁹⁹ <<Il pittorico in un medium verbale implica necessariamente la riduzione del movimento fino alla stasi o qualcosa che suggerisca tale riduzione ... Il pittorico implica alcune limitazioni di significato. Ovviamente non implica la totale eliminazione del concetto ... Ma implica che il significato debba sembrare sorgere dalle cose visibili presenti.>> *Ibidem*.

Un altro contributo di quegli anni che segna la questione ekfrastica è quella di Murray Krieger con un saggio del 1967 *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited* in cui l'autore si serve di un «anti-Lessing claim: the claim to form, to circular repetiveness within the discretely linear, and this by the use of an object of spatial and plastic art to symbolize the spatiality and plasticity of literature's temporality.»⁵⁰⁰ L'ekfrasis è per Krieger un atto letterario attraverso cui l'autore espone la propria poetica. L'unico modo per ottenere ciò è quello di raggiungere una dimensione formale che permetta di convertire la progressione cronologica in una simultaneità che deriva proprio dalle arti visuali a cui il poeta può riferirsi per dare plasticità nel momento della verbalizzazione. L'ekfrasis non è altro che una strategia per utilizzare un'opera statica delle arti plastiche come modello per l'arte letteraria al fine di bloccare il flusso temporale. Si tratta quindi un processo mimetico che immobilizza un testo letterario sulla base del modello plastico: «The object of imitation in literature, as spatial work, becomes the metaphor for the temporal work which seeks to capture it in that temporality»⁵⁰¹ i contributi alla teorizzazione dell'ekfrasis si pongono sempre in termini di ampliamento e delimitazione. Krieger dal canto suo limita l'ekfrasis alla sola espressione poetica e capovolge come si è visto il limite posto da Lessing sui due campi artistici ammettendo l'imitazione da parte della poesia sia nell'ambito della produzione di immagini verbali sia, e soprattutto, nel congelamento della propria dimensione dinamica a vantaggio di una dimensione spaziale statica che proviene dal modello plastico.

La dimensione spaziale si mostrerà il centro teorico del saggio di Thomas Mitchell, *Spatial Form in Literature: Toward a general Theory* (1988), ma in termini di rottura rispetto a quelli di Krieger. In questo scritto Mitchell si dedica prevalentemente alla dimensione spaziale in letteratura sostenendo che questa non debba entrare in conflitto con la dimensione temporale della successione sequenziale. In letteratura si assiste più che altro proprio all'unione delle due dimensioni che entrano in contatto in modo complementare. La

⁵⁰⁰ Krieger, M., *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited*, in *The Poet as Critic*, Evanston, Northwestern University Press, 1967, p. 5.

⁵⁰¹ «L'oggetto dell'imitazione in letteratura, in quanto opera spaziale, diventa la metafora per un'opera temporale che cerca di catturarla nella temporalità.» Ibidem, p. 7.

dimensione temporale infatti non può essere compresa senza la dimensione spaziale del modello delle arti figurative, allo stesso modo è la dimensione spaziale che non può essere compresa senza il modello letterario. Per Mitchell le due dimensioni stanno in un rapporto di interdipendenza che solo la letteratura può esprimere. La metafora che rende meglio questo rapporto è quella del corpo/anima:

«Space is the body of time, the form or image that gives us an intuition of something that is not directly perceivable but which permeates all that we apprehend. Time is the soul of space, the invisible entity which animates the field of our experience.»⁵⁰²

Sulla scia di Krieger, anche se in aperto contrasto sul tema della spazialità “congelata” in letteratura, Mitchell si oppone quindi alla divisione lessinghiana operando un’unione delle due arti sorelle. La forma spaziale della letteratura sarà un elemento fondamentale nella costruzione del pensiero ekfrastico di Mitchell che verrà esposta più apertamente nel celebre *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, del 1994.

Picture Theory si inserisce in un contesto particolarmente fecondo che vede in due precedenti contributi gli interlocutori necessari alla composizione di uno studio ampio ed esteso sull’ekfrasis. I contributi più interessanti sono sicuramente quelli James Heffernan e di John Hollander. Heffernan nel suo saggio *Ekphrasis and Representation* del 1991 si sofferma sull’idea che l’ekfrasis non sia un principio letterario come, né uno stratagemma – come in Krieger – ma sia una modalità letteraria, *un mode*, che si riferisce direttamente all’idea di rappresentazione nelle arti.

⁵⁰² «Lo spazio è il corpo del tempo, la forma o l’immagine che ci dona un’intuizione di qualcosa che non è direttamente percepibile, ma che permea tutto quello che apprendiamo. Il tempo è l’anima dello spazio, l’entità invisibile che anima il campo della nostra esperienza.» Mitchell, Thomas, W., J., *Spatial Form in Literature: Toward a general Theory*, in: *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 583.

<<If ekphrasis is to be defined as a mode, the definition must be sharp enough to identify a certain kind of literature and yet also elastic enough to reach from classicism to postmodernism, from Homer to Ashbery.>>⁵⁰³

L'ekfrasis consiste quindi in una rappresentazione verbale di una rappresentazione grafica che non include il pittorialismo e l'iconicità perché il primo crea effetti, attraverso il linguaggio, simili a quelli creati dalle immagini, mentre il secondo è una visibile somiglianza tra le parole e lettere in una pagina e il loro significato. Il pittorialismo e l'iconicità visuale comportano solo impliciti riferimenti alla rappresentazione grafica, non rappresentano immagini, usano la forma delle immagini per rappresentare oggetti naturali. Ciò non esclude che queste due modalità non possano essere comprese in un testo ekfrastico che però a differenza di queste si riferisce direttamente all'idea di rappresentazione per la sua natura doppiamente rappresentazionale. Questa natura permette di riflettere non solo sull'immagine rappresentata, ma sull'idea stessa di rappresentazione. Inoltre la dimensione spaziale dell'immagine e quella temporale della letteratura sono connesse, in quanto: <<ekphrastic literature typically delivers from the pregnant moment of graphic art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that graphic art tells only by implication.>>⁵⁰⁴

L'ekfrasis classica risulta quindi ormai superata, così come la posizione lessinghiana. Del resto lo stacco si era già avuto grazie al contributo di John Hollander che per primo forse ridefinisce l'ekfrasis differenziandola rispetto all'oggetto rappresentato. Come si è visto infatti, l'ekfrasis era stata utilizzata per definire le rappresentazioni verbali di oggetti d'arte, urne, quadri, sculture, scudi, non distinguendo la loro reale esistenza. Proprio a partire da questa lacuna teorica, Hollander suggerisce il termine *notional* per l'ekfrasis che descrive oggetti d'arte immaginari e quello di *actual* in riferimento alle rappresentazioni di oggetti reali. Solo l'ekfrasis nozionale però ha il merito di colpire il

⁵⁰³ <<Se l'ekfrasis deve essere definita come modalità, la definizione deve essere abbastanza ampia da identificare un certo tipo di letteratura e anche abbastanza elastica da coprire il periodo che va dal classicismo fino al postmodernismo, da Omero fino a Ashbery.>> Heffernan, J., *Ekphrasis and Representation*, in *New Literary History*, 22, 2, 1991, p. 312.

⁵⁰⁴ <<la letteratura ekfrastica trasferisce dal pregnante momento dell'arte grafica il suo impulso embrionalmente narrative, e così rende esplicita la storia che l'arte grafica racconta solo per implicazione.>> Ibidem, p. 301.

cuore della rappresentazione creando modelli teorici di interpretazione dell'immagine poiché svela le possibilità interpretative e creative del verbale: <<By constructing some fictional versions of them, they put powerful interpretative constructions on them, construe them with deep effect.>>⁵⁰⁵

Nel 1991 viene pubblicato un testo di Krieger, *The Illusion of Natural Sign*, dedicato interamente all'ekphrasis, che si confronta con tutte le voci più autorevoli che hanno esposto sul tema. In più, la stessa geografia del libro assume la forma di ekphrasis con ogni capitolo dedicato alla sua storia, e con degli scudi raffiguranti le lettere che compongono la parola greca posti all'inizio. Il libro propone degli esempi ekfrastici, da Omero a Keats e Coleridge, di oggetti fittizi considerati da Krieger alla stregua di illusioni rappresentazionali. L'illusione ekfrastica deriva dal fatto che il primo e dopo degli oggetti rappresentati non abbia un equivalente visuale.

<<To look into ekphrasis is to look into the illusionary representation of the unrepresentable, even while that representation is allowed to masquerade as a natural sign, as if it could be an adequate substitute for its object. And this leads me from my title to my subtitle.>>⁵⁰⁶ L'ekphrasis è quindi un miracolo in quanto rappresentazione di sequenze di azioni immobilizzate nell'istante dell'oggetto visuale descritto, ed è anche un miraggio perché permette solo l'illusione della rappresentazione verbale di un'immagine, del prima e dopo dell'immagine. Il paradosso legato ad una rappresentazione illusoria funge quindi da esempio per l'arte verbale, svelandone, attraverso il riferimento all'ekphrasis omerica, lo scudo che si nasconde dietro lo scudo. L'ekphrasis è il terreno dell'incontro tra la tentativi dell'arte verbale di creare l'illusione di una realizzazione plastica.

Il terreno del dibattito ekfrastico risulta in questo modo fertile per un tentativo composito di teorizzazione che si ha proprio con *Picture Theory* di Mitchell. Partendo dalla definizione

⁵⁰⁵<<Costruendo alcune versioni fittizie di loro, queste pongono costruzioni fortemente interpretative su loro, e le costruisce con un effetto profondo>> Hollander, J., *The Poetics of Ekphrasis*, in: *Word & Image*, vol. 4, n. 1, 1988, p. 209.

⁵⁰⁶<<Guardare all'interno dell'ekphrasis è guardare all'interno della rappresentazione illusoria dell'impresentabile, anche quando è permesso mascherare questa rappresentazione come segno naturale, come se fosse un adeguato sostituto per il suo oggetto. Ed è questo che mi porta a utilizzare questo titolo e questo sottotitolo.>> Krieger, M., *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 15.

heffermaniana di *verbal representation of a visual representation* il teorico visuale individua tre momenti legati alla rappresentazione ekfrastica. Il primo momento è l'*ekphrastic indifference* ovvero l'idea che l'ekfrasis sia impossibile a causa dei mezzi limitati da cui è espressa che non possono rappresentare un oggetto nello stesso modo in cui questo oggetto è nel medium originale. Le parole infatti possono *can cite, but never sight their objects*⁵⁰⁷. Ma il linguaggio può superare i suoi limiti attraverso l'immaginazione e l'uso della metafora con cui si mette al servizio del visuale, In questa seconda fase, la speranza ekfrastica, l'impossibilità a rappresentare svanisce e l'ekfrasis può ergersi a principio che non solo si riferisce alla descrizione di un oggetto d'arte, ma a tutti quei momenti in cui il verbale tenta di far vedere qualsiasi oggetto e qualsiasi immagine – <<person, place, picture>>.⁵⁰⁸ In questo modo la crasi tra immagine e testo giunge a sanarsi nell'idea di un image/text, una forma sintetica di rappresentazione verbale che comprende anche le caratteristiche visuali dell'immagine rappresentata e i cui esiti possono considerarsi infiniti. Ma nella terza fase l'image/text produce un controdesiderio causato dalla possibile perdita di identità da parte dei due medium. *L'ekphrasis fear*, la paura ekfrastica, una ripresa dell'idea kriegeriana di illusione: <<It is the moment in aesthetics when the difference between verbal and visual mediations become a moral, aesthetic imperative, rather than (as in the first "indifferent" phase of ekphrasis) a natural fact that can be relied on.>>⁵⁰⁹ L'ekfrasis infatti promuove una sorta di triangolazione poiché rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale che a causa del suo fine, quello di far vedere, viene ritrasformata dal lettore in immagine mentale, innescando quindi un meccanismo illusorio composto da diversi piani di rappresentazione. Ciò che caratterizza l'ekfrasis quindi non è altro che un meccanismo di alterità attraverso cui due entità diverse dialogano tra loro.

⁵⁰⁷ <<citare, ma mai far vedere i loro oggetti>> Mitchell, T. W. J., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 152.

⁵⁰⁸ <<persone, luogo, immagine.>> Ibidem, p. 153.

⁵⁰⁹ <<È il momento nell'estetica quando la differenza tra le mediazioni visuali verbali diventano un imperativo morale ed estetico, piuttosto che (come nella fase "indifferente" dell'ekfrasis) un fatto naturale su cui basarsi>> Ibidem, p. 144.

<<The “otherness” from visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the paragone of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the “self” is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the “other” is projected as a passive, seen, and (usually) silent object.>>⁵¹⁰

In questo modo non si tratta solo del campo culturale, letterario e visuale, ma l'ekfrasis è l'espressione di un fenomeno che è anche sociale in cui è posta una relazione tra sé, un soggetto che rappresenta qualcosa, e l'oggetto rappresentato. Le tre fasi delineate valgono dunque per qualsiasi tipo di rapporto di alterità, trasformando l'ekfrasis in una sorta di metafora sociale i cui confini sono posti in maniera arbitraria. La modalità ekfrastica risulta quindi un concetto di difficile definizione che incorpora elementi diversi dipendenti dal contesto in cui essa si trova. Nello specifico però, Mitchell riconosce il valore della forma sintetica dell'immagine/text come una delle possibili teorie che possono essere applicate al discorso sulla rappresentazione verbale/visuale. Inoltre estende la definizione di ekfrasis nozionale considerandola l'unica variante possibile, poiché ogni descrizione di un'immagine agisce su un terreno, quello verbale, che di per sé è intangibile e volto a creare immagini mentali nel lettore, a far vedere, al di là della natura reale o fittizia dell'oggetto rappresentato.

⁵¹⁰ <<L'alterità dalla visuale rappresentazione dal punto di partenza della testualità può essere qualcosa che va da una competizione professionale (il paragone tra poeta e pittore) a una relazione di dominazione politico, disciplinare o culturale in cui il sé è compreso come attivo , parlando, vedendo un soggetto, mentre l'altro è proiettato come passivo, visto (di solito) come un oggetto silente>> Ibidem, p. 154.

III.

A Thomas Mitchell e al suo *Picture Theory* si deve il cambiamento più solido del concetto di ekfrasis. Al di là delle speculazioni volte a trovare la definizione perfetta, applicabile alle innumerevoli varianti che questa modalità teorica informa, la semplice descrizione letteraria di un oggetto d'arte si è mostrata non più adatta a coprire le occorrenze ekfrastiche. La definizione di ekfrasis nozionale, già proposta da Hollander, ha ampliato il campo di ricerca rompendo definitivamente con il confronto necessario, ma chiuso, delle ekfrasis classiche, dallo scudo di Achille, all'urna celebrata da Keats. Con Mitchell infatti l'idea si amplia fino ad essere riconosciuta come metafora dell'alterità nel campo sociale e ovviamente in quello culturale. Quello che quindi risulta *teoricamente* fino al contributo di Mitchell è che l'ekfrasis abbia un tratto peculiare proprio nel suo essere concetto cangiante, mutevole, e applicabile ai diversi contesti culturali e alle diverse epoche. Partendo proprio da queste premesse Yacobi definisce l'ekfrasis come un *umbrella term*, termine ombrello, perché copre differenti occorrenze che sottomettono varie forme di resa degli oggetti visuali⁵¹¹. Yacobi infatti propone di inserire anche i modelli pittorici e la narrativa all'interno della modalità ekfrastica. Questa inoltre non si esaurisce nel rapporto tra singoli medium, ma può anche occorre in altre tre categorie quantitative, quella in cui la rappresentazione visuale viene ripresentata in diverse espressioni artistiche, quella in cui diverse rappresentazioni visuali convergono in un'unica ripresentazioni, e in ultimo la categorie in cui molte rappresentazioni visuali occorrono in plurime rappresentazioni. Queste categorie possono essere rintracciate quando la rappresentazione in gioco è quella di un modello pittorico visuale, *topos, thema, style or traditional figure*⁵¹², piuttosto che un opera d'arte in particolare. Yacobi in qualche modo apre il dibattito ad altre forme di ripresentazione non esclusivamente letterarie. Clüver, nel saggio *Quotation, Enargeia, and the Function of Ekphrasis* come si è visto stressa la definizione fino a includere forme non

⁵¹¹ Yakobi, T., *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, in: *Poetics Today*, 16, 1995, p. 599.

⁵¹² *Ibidem*, p. 603.

verbali di ri-presentazione di un oggetto visuale. Il terreno musicale e quello cinematografico sono sicuramente i campi più recenti dove si è affacciata la modalità ekfrastica e in cui il dibattito deve guadagnare spazio. Tra i due come si è visto l'ekfrasis cinematografica gode già di contributi efficaci e applicabili in quanto mezzi interpretativi di opere visuali. Nel saggio già citato *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*, Sager Eidt mostra come questa modalità di rappresentazione sia applicabile al cinema e possa far comprendere meglio la natura ibrida del mezzo cinematografico composta da testi narrativi, e drammatici, e da elementi visuali. L'ekfrasis cinematografica può infatti comprendere sia elementi verbali che elementi visuali mostrandosi anch'esso terreno di incontro dei due media. Inoltre il cinema permette di superare la diatriba sul primato dell'uno o dell'altro medium, rapportandola a un sistema triplice composto anche dallo stesso mezzo filmico. Il cinema usa l'ekfrasis per definire se stesso, per mettere in risalto e distinguere la natura cinematografica del suo discorso da quello puramente letterario e visuale.

<<When a film undertakes the representation of 'art' as a theme or engages an artwork as motif, it is, whatever else it is doing, also more or less openly and more or less knowingly entering into a contemplation of its own nature and at some level positing its own unwritten theory of cinema as art.>>⁵¹³

In questo senso l'ekfrasis cinematografica entra in un tipo di competizione diversa, ovvero quella con l'immagine originale che si ha nel momento della produzione di una contro-immagine filmica dell'oggetto visuale, i film infatti producono una propria immagine che esiste in un tempo e in uno spazio preciso, quello cinematografico, che può parlare nella

⁵¹³ <<Quando un film utilizza la rappresentazione di un'arte come tema o assume un'opera d'arte come motivo, qualsiasi cosa stia facendo, sta entrando più o meno consapevolmente nella contemplazione della sua propria natura e in qualche modo sta esprimendo la sua propria teoria non scritta sul cinema come arte.>> Felleman, S., *Art in the Cinematic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 2006, p. 2.

drammatizzazione verbale dell'immagine, e che va incontro a diversi tipi di interpretazione, da quella spettatoriale a quella formale o narrativa.

I regimi scopici in letteratura e nel cinema

Innerhalb größer geschichtlicher Zeiträume
verändert sich mit der gesamten Daseinsweise
der historischen Kollektiva auch ihre Wahrnehmung.

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit

I.

L'espressione *scopic regime* si deve a Christian Metz, nel saggio *Le Signifiant imaginaire* (1977), che il teorico usa per definire il cinema in opposizione al teatro. Quello che distingue il cinema, secondo Metz, è la specifica affinità tra il significante cinematografico e l'immaginario che si pone soprattutto nel momento in cui il cinema si rapporta ad arti come il teatro, in cui il rappresentato è realmente presente nello stesso spazio dello spettatore. Il cinema invece rappresenta "a distanza", solo in effigie, inaccessibile dall'esterno, in un primordiale altro luogo. Il regime scopico cinematografico è caratterizzato inoltre non tanto da questa distanza, quanto dall'assenza dell'oggetto osservato. A dispetto della distanza istituita dallo sguardo che trasforma l'oggetto in immagine, conducendolo nel piano dell'immaginario, il rappresentato stabilisce in uno spazio scopico l'illusione che l'oggetto sia presente. Ma l'oggetto non sarà mai presente, l'oggetto visto - gli attori, la scena - è presente durante la ripresa filmica, mentre lo spettatore - il soggetto che guarda - è presente quando l'oggetto non è lo più, ovvero durante la proiezione, mentre nel teatro i due elementi, soggetto e oggetto, condividono lo stesso spazio e lo stesso tempo.

Martin Jay utilizza la stessa definizione per descrivere come l'era moderna sia dominata dal senso della vista in un modo che segna una cesura con il periodo che la precede ed essenzialmente anche con il periodo che le segue⁵¹⁴. Dominazione raggiunta grazie alle invenzioni tecniche quali il microscopio, il telescopio e la stampa. Per Jay non si tratta in realtà di un solo regime scopico, ma di diversi regimi, ognuno dei quali implica diverse modalità visuali dovute al fatto che un regime scopico non rappresenta un contesto armoniosamente integrato di pratiche e teorie visuali, piuttosto un terreno di lotta tra le diverse teorie visuali in cui alcune sottoculture possono prendere il sopravvento in determinati periodi storici. Il modello visuale dominante dell'era moderna può essere rintracciato nelle nozioni rinascimentali di prospettiva, legata alle arti visuali, e nell'idea cartesiana di razionalità soggettiva in filosofia⁵¹⁵, modello che Jay chiama appunto *Cartesian perspectivalism*. Questo modello egemonico si basa sull'equivalenza tra osservazione scientifica e mondo naturale poiché esprime la naturale esperienza dell'occhio valorizzata proprio dal mondo scientifico. La concezione cartesiana basa le rappresentazioni visuali sul modello mentale dell'uomo, niente è infatti nella mente dell'uomo che non sia stato prima nei suoi sensi. Per Erwin Panofsky la prospettiva si basa su due premesse, la prima è che l'uomo veda attraverso un singolo occhio mobile, la seconda è che questa visione proietti le linee della sezione di una piramide visuale sull'oggetto rappresentato riproducendone una immagine ottica⁵¹⁶. La regolarità di queste premesse è visibile nella concezione spaziale di questo regime scopico interpretata da Alberti nel *De Pittura* e realizzata visualmente dall'opera pittorica di Dürer e da quella architettonica di Brunelleschi. Lo spazio si mostra quindi geometricamente isotropico, rettilineo e uniforme. La tridimensionalità dello spazio viene resa nella bidimensionalità della tela intesa come una finestra trasparente, uno specchio piano che riflette lo spazio geometrico della scena descritta che deriva dallo spazio geometrico irradiato dall'occhio.

⁵¹⁴ Martin, J., *The scopic regime*, in: *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle & Washington, 1988, p. 3.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁵¹⁶ Panofsky, E., *Die Perspektive als "symbolische" Form*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924 – 1925*, Leipzig & Berlin, 1927, pp. 250 -330, qui p. 260.

L'occhio monoculare è un organo statico, fisso, che si muove solo da un punto focale ad un altro.

Il secondo regime scopico che Jay considera è quello della pittura olandese del settecento. La definizione di questo secondo modello si deve alla distinzione di Georg Lukacs tra narrazione e descrizione volta a differenziare la narrativa realista da quella naturalista già utilizzata da Svetlana Alpers in *The Art of Describing*.⁵¹⁷ L'arte italiana rinascimentale, emblema della prospettiva cartesiana, considerava il mondo alla stregua di un teatro in cui le figure umane agiscono in base a testi letterari. L'arte olandese invece rifiuta questa *Weltanschauung* tralasciando i riferimenti letterari in favore della descrizione e della superficie visuale, <<characterized by exploiting the tactile quality of texture representation and lacking classical framing, both attributes that mark the distance with perspectivalism.>>⁵¹⁸ Abbandonando il privilegio di una visione monoculare basata sull'occhio umano, l'arte olandese enfatizza la visione di un mondo degli oggetti descritti sulla superficie della tela, un mondo indifferente alla posizione dell'osservatore. Un mondo che non esiste solo in quanto riflesso della finestra albertiana, che non può essere contenuto solo in essa, ma un mondo la cui cornice è arbitraria e non totalizzante come lo era per il modello cartesiano. Visualmente la posizione dell'osservatore cambia, non è posta centralmente rispetto all'immagine tanto da dominarne gli oggetti. Ma è decentrata in modo da osservare i dettagli piuttosto che la totalità. La stessa luce non è decisa e posizionata dall'uomo per modellare gli oggetti da rappresentare, ma è riflessa dagli oggetti nei loro dettagli. Queste peculiarità dell'arte della descrizione olandese hanno fatto sì che venga considerata una sorta di regime scopico anticipatore del mezzo fotografico con cui condivide dei tratti comuni. Il regime anti-cartesiano infatti, come la fotografia, si è caratterizzato per la sua frammentarietà, per la cornice arbitraria, per le scene raffigurate colte da angolazioni e quindi non totalizzanti rispetto all'oggetto rappresentato.

⁵¹⁷ Alpers, S., *The Art of Describing: Dutch art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1983-

⁵¹⁸ <<Caratterizzato dall'utilizzo della qualità tattile della tessuto rappresentazionale e dalla mancanza dell'incorniciamento classico, entrambi attributi che segnano la distanza con il prospettivismo.>> Martin, Jay, *The scopie regime*, cit., p. 6.

Il terzo regime scopico e secondo momento dominante - laddove quello olandese si era mostrato alternativo a quello cartesiano - è quello che coincide con il barocco, la modalità del folle vedere. Questo modello si pone in un contrasto ancora più grande rispetto a quello rinascimentale, per l'essere <<dazzling, disoriented, ecstatic surplus of images.>>⁵¹⁹ Il barocco è il regime scopico della pluralità, estende la visione monoculare dell'occhio verso una qualità aptica e tattile che tenta di rappresentare il non-rappresentabile dell'oggetto dovuto proprio alla molteplicità della realtà, opaca, indecifrabile e illeggibile. Riprendendo la metafora dello specchio che riflette la natura, quello barocco è uno specchio concavo o convesso che distorce l'immagine, riflettendo la materialità stessa dello specchio.

Per Jay il modo in cui l'uomo guarda e rappresenta il mondo - il regime scopico - è quindi fortemente dominato dal meccanismo rappresentazionale della prospettiva sia in termini di continuità che di rottura. Il contributo di Jay si inserisce in un progetto di storia come esperienza visuale che è stato utilizzato da un numero di autori, al fine di comparare differenti forme di periodizzazioni e differenti valori, riconosciuti in varie tracce teoriche e artistiche, con cui ricostruire determinati regimi scopici. Un aspetto importante delle ricerche degli storici dell'arte tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo è stato dedicato a alla storia degli stili collegata alla storia della percezione e della visione. Come di mostra Pinotti ne *Il corpo dello Stile* l'idea della natura storica della percezione e della visione è stata continuamente trattata e riformulata da autori come Riegl, Hildebrand Wölfflin, o Benjamin. Seguendo le teorie espressa ne *Il Problema della Forma*⁵²⁰ dello stesso Hildebrand Riegl e Wölfflin hanno tentato di fondare una storia dell'arte senza nomi, partendo proprio dalle condizioni dell'esperienza della visione. In particolare tali condizioni risultano essere in una costante trasformazione dovuta al fatto che gli stili artistici si evolvono nel tempo affondando le loro radici nel campo della esperienza sensibile e quindi nella percezione. Culture differenti osservano e rappresentano il mondo in modi differenti utilizzando quelle diverse possibilità ottiche a loro disposizione che confluiscono

⁵¹⁹ <<abbagliante, disorientato, un estatico surplus di immagini>> Ibidem. 9.

⁵²⁰ von Hildebrand, A., *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, (1893), ed. it. a cura di Pinotti, A. e Scrivano, F., Aesthetica ed., Palermo 2001

appunto nella produzione di stili artistici differenti. In questo senso la fase dell'industria artistica tardo romana individuata da Riegl⁵²¹ e le cinque coppie di valori oppozionali introdotti da Wölfflin⁵²², per distinguere lo stile classico da quello barocco, derivano proprio dalle teorie del purovisibilismo di Hildebrand e in particolare dalla distinzione tra l'aptico e l'ottico e quindi tra *Nahsicht*, visione da vicino, e *Fernsicht*, visione da lontano. In accordo con questa ultima distinzione Riegl descrive una sorta di evoluzione storica che muove attraverso tre fasi legate a tre modalità di visione, quella appunta da vicino o aptica, quella normale, *Normalsicht*, fino a quella da lontano, che si alternano nelle differenti *Weltanschauung*. Ogni *Kunstwollen*, secondo Riegl, produce un proprio mondo in accordo con la propria *Weltanschauung*, e allo stesso modo ogni stile storico artistico non proietta il proprio sguardo su un mondo precostituito, ma lo costruisce dandogli una forma e rendendolo visibile. Riferendosi sempre alla stessa distinzione hildebrandiana Wölfflin descrive i due stili, quello lineare e quello pittorico, prodotti delle differenti possibilità ottiche, ammettendo così che i cambiamenti stilistici dipendono dal cambiamento delle modalità di visione, ogni stile infatti è informato da una specifica capacità, modalità e possibilità di visione che definisce la *Weltanschauung* di ogni periodo storico.

Walter Benjamin sviluppa ulteriormente l'idea dell'evoluzione storica della percezione visuale soprattutto in relazione alle tecniche di produzione e riproduzione delle immagini. Secondo Benjamin all'interno di determinati periodi storici le cause dei cambiamenti e delle trasformazioni vanno rintracciate nelle modalità e nei tipi diversi di percezione sensoriale. Il modo in cui la percezione umana sensoriale è organizzata, ovvero il medium, è condizionata naturalmente e storicamente:

<< Die Zeit der Volkerwanderung, in der die spätromanische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die der klassischen Zeiten sondern auch eine andere Wahrnehmung. Die großen Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und

⁵²¹ Riegl, A., *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze, 1953.

⁵²² Wölfflin, H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano, 1984.

Wirckhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in dem geschichtlichen Zeitraum zu tun, in dem sie in Geltung stand.>>⁵²³

Benjamin riafferma dunque il collegamento tra l'evoluzione storica delle tecniche, degli stili, e le forme di percezione, di visione e di fruizione spettatoriale. La distinzione tra Benjamin e Riegl è l'assoluto rovesciamento della descrizione dello stesso Riegl, un'evoluzione della visione da vicino a distante, da aptico fino alla pura percezione ottica. La storia percettiva di Benjamin, costruita intorno all'idea del declino dell'aura nell'opera d'arte, procede invece dalla distanza che caratterizza il rapporto dello spettatore con l'oggetto nel periodo dell'aura, fino alla riduzione di tale distanza dovuta proprio alle tecniche di riproduzione delle immagini che rendono le cose spazialmente e umanamente più vicine, secondo l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata all'immagine, o meglio all'effigie, nella riproduzione.⁵²⁴

⁵²³ <<L'epoca delle invasioni barbariche, quando sorge l'industria artistica tardo-romana e la Genesi di Vienna, possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione. Gli studiosi della scuola viennese, Riegl e Wickhoff, opponendosi al peso della tradizione classica che gravava sopra quell'arte, sono stati i primi ad avere l'idea di trarre da essa conclusioni a proposito della percezione nell'epoca in cui essa veniva riconosciuta.>> Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften*, Band I, 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, p. 441.

⁵²⁴ Ibidem, p. 442.

II.

La questione sulla visione e sulle sue modalità è informata come si è accennato dall'estensione tecnologica dell'occhio che ha partecipato ai cambiamenti percettivi e alla nascita degli stessi regimi scopici. Invenzioni come il telescopio, il microscopio, e la stessa *camera obscura* furono strumenti in senso letterale quanto metaforico volte a corroborare il regime scopico cartesiano, dominante per molto tempo nell'era moderna. Altre scoperte come la fotografia e lo stereoscopio hanno messo in crisi il paradigma di visibilità dominante.

Il campo letterario ha mostrato come le invenzioni tecnologiche possano assumere importanti funzioni narrative all'interno di un'opera, spesso diventando dei veri e propri motivi letterari. Nel caso della letteratura poliziesca si è visto come il *topos* dell'enigma della stanza chiusa rappresenti un sistema di proiezione - dalla realtà alla mente del personaggio che osserva - che recupera l'esperienza della *camera obscura*, ma non nel senso di proiezione e riproduzione del reale, bensì di creazione di piani immaginari e ipotetici.

In più la letteratura non ha solo espresso regimi scopici attraverso strumenti ottici esistenti. Il *Science Fiction*, un altro genere considerato triviale come quello poliziesco, è andato ben oltre costruendo nuovi regimi scopici composti tanto da nuove tecnologie, da nuovi contesti di osservazione, e quindi da nuove forme percettive. Il *Science Fiction* come rappresentazione fittizia di un mondo simulato ha tralasciato intenzioni utopistiche aprendo invece verso forme di un nuovo iperrealismo connesso alle capacità e alle possibilità di sviluppo di tecnologie reali o di invenzioni tecnologiche visive e sensoriali.

Ritornando alla camera obscura, nel saggio *Techniques of the Observer* Jonathan Crary traccia una storia intellettuale della visione, delle tecnologie visuali, collegate al concetto di illusione prendendo avvio proprio dalla *camera obscura*. Nella sua analisi di questo strumento ottico, seguendo le linee tracciate da Richard Rorty in *Philosophy and the Mirror of Nature*, descrive il modello cartesiano come una *camera obscura* uno spazio vuoto e buio in cui le immagini vengono proiettate su uno schermo:

<<In the Cartesian model, the intellect inspects entities modeled on retinal images ... In Descartes' conception – the one which became the basis for modern epistemology – it is representations which are in the 'mind.' The inner Eye surveys these representations hoping to find some mark which will testify to their fidelity.>>⁵²⁵

Crary ritorna sul concetto considerandolo come mezzo di indagine sul reale:

<<In the Second Meditation, Descartes asserts that 'perception, or the action by which we perceive, is not a vision but solely an inspection by the mind. For Descartes, one knows the world 'uniquely by perception of the mind,' and the secure positioning of the self within an empty interior space is a precondition for knowing the outer world. The space of the camera obscura, its enclosedness, its darkness, its separation from the exterior, incarnates Descartes saying I will now shut my eyes, I shall stop my ears, I shall disregard my senses.>>⁵²⁶

Per Crary quindi la *camera obscura* è un modello di indagine sul reale capace di trasformare la causalità dei dati sensibili in una visione intellettuale e razionale, il cui apparato corrisponde a un singolo punto, matematicamente definibile, dal quale il mondo può essere logicamente dedotto attraverso progressive accumulazioni e combinazioni di segni.⁵²⁷

La storia della percezione di Crary continua affermando come il paradigma di visibilità della *camera obscura* perda la sua egemonia a vantaggio di una visione soggettiva prodotta

⁵²⁵ <<Nel modello cartesiano, l'intelletto ispeziona entità modellate sulle immagine retinali ... nella concezione cartesiana – la base della moderna epistemologia – sono le rappresentazioni che sono nella mente. L'occhio interno salva queste rappresentazioni sperando di trovare qualche segno che testimoni la loro fedeltà.>> Crary, J., *Techniques of the Observer*, Cambridge, London, 1990, p. 43.

⁵²⁶ <<Nella Seconda Meditazione, Cartesio afferma che la percezione o l'azione attraverso cui noi percepiamo, non è una visione, ma solo un'ispezione della mente. Per Cartesio, si conosce il mondo solo attraverso la percezione della mente e il sicuro posizionarsi del sé all'interno del vuoto spazio interiore è una preconditione per conoscere il mondo esterno. Lo spazio della camera obscura, la sua chiusura, la sua oscurità, la sua separazione dall'esterno incarnata la frase di Cartesio: adesso chiuderò gli occhi, bloccherò le mie orecchie e ignorerò i miei sensi.>> Ibidem, p. 46.

⁵²⁷ Ibidem.

da altri strumenti ottici portatori di illusione che conducono alla produzione di nuovi regimi scopici sino a quello cinematografico. Il passaggio da una visione oggettiva del modello cartesiano a una visione soggettiva è dovuta alla scoperta della relazione arbitraria, tra le sensazioni e le loro cause, che trasforma la visione certa in una visione fallace.

Per Hermann von Helmholtz questa relazione non comporta necessariamente una impossibilità a conoscere il mondo reale.

<<Jedes Bild ist seinem Gegenstände in einer Beziehung ähnlich, in allen andern unähnlich, sei es nun ein Gemälde, eine Statue, die musikalische oder dramatische Darstellung einer Gemütsstimmung u.s.w. So sind die Vorstellungen von der Außenwelt Bilder der gesetzmäßigen Zeitfolge der Naturereignisse, und wenn sie nach den Gesetzen unseres Denkens richtig gebildet sind, und wir sie durch unsere Handlungen richtig in die Wirklichkeit wieder zurückzuübersetzen vermögen, sind die Vorstellungen, welche wir haben, auch für unser Denkvermögen die einzig wahren; alle andere würden falsch sein.>>⁵²⁸

Secondo Helmholtz quindi ogni immagine è simile al suo oggetto almeno in un aspetto e dissimile in tutti gli altri anche se si tratti di un dipinto, di una statua, di una drammatizzazione di un testo teatrale. Le idee del mondo esterno sono immagini poste in una sequenza regolare e se esse vengono formate nella nostra mente in accordo alle leggi del pensiero queste allora sono vere secondo la capacità umana.⁵²⁹ La produzione di sequenze di immagini mentali rende possibile pensare la realtà poiché trasforma eventi accaduti in natura in una catena di causa e effetto che può essere direttamente sottomessa alla logica considerazione dell'intelletto. La percezione della realtà non avviene nel mondo dei sensi, secondo Helmholtz, ma in quello della logica, di una logica prettamente induttiva, le percezioni vengono rimosse dalla retina per porsi nella mente e lì essere elaborate come immagini. Le illusioni quindi non esistono, sono semplice segni di una induzione errata.

⁵²⁸ Von Helmholtz, H., *Treatise on Psychological Optics*, vol. 3, Dover, Southhall: New York, 1962, p. 446.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 23.

A partire da questo contributo l'induzione sembra essere un processo logico fondamentale nella produzione di immagini a partire dalla realtà sensibile. L'induzione di fatti si mostra procedimento estendibile a diversi campi, dalla scienza naturale di Darwin fino alla letteratura poliziesca e al cinema.

Ne *The Origin of the Species* Darwin traccia una storia evolutiva delle specie, tentando di descrivere una linea continua di trasformazioni da una specie a un'altra. La continuità di questa linea si basa sul metodo induttivo, la rottura di questa continuità significa la rottura della catena evolutiva. Il suo metodo poggia su due elementi fondamentali, la logica e l'osservazione, quello che li unisce è appunto l'induzione.

<<I have found it difficult, when looking at any two species, to avoid picturing to myself forms directly intermediate between them. But this is a wholly false view; we should always look for forms intermediate between each species and a common but unknown progenitor; and the progenitor will generally have differed in some respects from all its modified descendents. >>⁵³⁰

Darwin era consapevole della necessità di sostituire la visione simultanea con quella diacronica attraverso una sequenza di antecedenti che gli consentivano di *picturing*, di figurarsi, l'immagine del precedente, il progenitore della specie. Tra una specie e il suo progenitore vi era un innumerevole varietà di piani evolutivi intermedi. Quando il suo metodo falliva era per la mancanza di registrazioni geologiche, l'impossibilità a riprodurre induttivamente l'evoluzione di una determinata specie. L'osservazione darwiniana anticipa in un certo senso l'apparato cinematografico in quanto crea l'illusione del movimento, evolutivo in Darwin, sulla base di una catena costruita logicamente attraverso la visione e composta da livelli intermedi induttivamente prodotti⁵³¹.

⁵³⁰ Darwin, C., *The Origin of the Species*, New American Library New York, 1958, p. 288.

⁵³¹ Ibidem.

La capacità d'osservazione si pone come una presentazione di immagini percepibili in un modo che riecheggia quello delle illusioni ottiche, secondo Krasner infatti l'approccio scientifico di Darwin è illusionistico in quanto ponte logico di analogie.

<<Darwin's [reader] conceives of it [natural history] as a set of optical illusions – a series of minute variations on visual forms recombined in an inchoate visual field ... Darwin creates a way of representing nature in which the reader's ravished eye images forms extended in neither time or space, but condensed into and blossoming analogically out from the single organic form. This new way of seeing can best be called evolutionary vision. >>⁵³²

Peirce conia un termine specifico per definire il tipo di induzione basato più sulla costruzione di piani ipotetici che sul controllo sperimentale. La comprensione delle impressioni visuali non è secondo Peirce induttiva, ma abduttiva.

<<Looking out my window this lovely spring morning I see an azalea in full bloom. No, no! I do not see that; though that is the only way I can describe what I see. *That* is a proposition, a sentence, a fact; but what I perceive is not a proposition, sentence, fact, but only an image, which I make intelligible in part by means of a statement of fact. This statement is abstract; but what I see is concrete. I perform an abduction when I so much as express in a sentence anything I see. >>⁵³³

⁵³² <<Il lettore di Darwin concepisce la storia natura come un set di illusioni ottiche – una serie di piccolissime variazioni delle forme visuali ricombinate in un campo visuale incompleto ... Darwin crea un modo di rappresentare la natura in cui l'occhio aperto del lettore non immagina forme estese nel tempo o nello spazio, ma condensate in loro e che fioriscono analogicamente da una singola forma organica. Questo nuovo modo di vedere può essere chiamato visione evolucionistica>> Krasner, J., *The Entangled Eye: Visual Illusion and the Representation of Nature in Post-Darwinian Narrative*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 54.

⁵³³ <<Guardando fuori dalla mia finestra questa splendida mattina di primavera vedo un'azalea in fiore. No, no! Io non la vedo, anche se è l'unico modo che ho per descrivere quello che vedo. Questa è una proposizione, una frase, un fatto, ma ciò che io percepisco non è una proposizione, una frase, un fatto, ma solo un'immagine che io rende intellegibile attraverso i mezzi che affermano un fatto. Questa affermazione è astratta, ma ciò che io vedo è concreto. Io metto in atto un'abduzione quando esprimo in una frase quello che vedo.>> Buchler J., a cura di, *Philosophical Writings of Peirce*, Dover, New York, 1955, p. 154.

Thomas Sebeok e Jean Umiker-Sebeok ne *The Sign of The Three* riportano uno spettacolare caso di abduzione che ebbe come protagonista lo stesso Peirce. A questi infatti venne rubato un orologio sul traghetto che portava da Boston a New York nel 1879. Peirce scoprì il colpevole attraverso un tipo particolare di induzione inconscia:

<<Peirce ... was unable to determine on a conscious level which of the waiters of the Fall River boat was guilty. Holding himself 'in as passive and receptive state' as he could during his brief interview with each waiter, it was only when he forced himself to make what appeared to be a blind guess that he realized that in fact the crook had given off some unwitting index and that he himself had perceived this telltale sign in, as he put it, an 'unself-conscious' manner, having made 'a discrimination below the surface of consciousness, and not recognized as a real judgment, yet in very truth a genuine discrimination. >>⁵³⁴

Questo racconto mostra come l'abduzione dipenda dai dettagli visuali che vengono percepiti *below the surface of consciousness*. L'abduzione funziona come un super occhio, registra i segni invisibili e li include in una catena di inferenze. L'abduzione si basa dunque sulla visualizzazione ed è verificata dall'immagine indotta appunto visualmente.

Il rapporto tra metodo abducente e letteratura è incarnata nella figura letteraria di Sherlock Holmes⁵³⁵ e da altre figure del romanzo poliziesco.

Una delle caratteristiche fondamentali del metodo di indagine di Holmes è la capacità di visualizzare le tracce, traducendole dal visuale in immagini narrative diacronicamente sviluppate. Nel già citato *A Study in Scarlet*, dopo la prima osservazione del luogo in cui è stato trovato un cadavere, avendo misurato con cura the <<distance between marks which

⁵³⁴ <<Peirce non era in grado di comprendere su un livello conscio quale dei camerieri della nave Fall River fosse colpevole. Ponendosi in uno stato passivo e recepitivo come durante le brevi domande poste ai camerieri, fu solo quando si sforzò di seguire quello che appariva come una congettura errata che lui realizzò che il ladro aveva lasciato alcuni indizi non visibili e che lui stesso li aveva percepiti, come del resto fece, in un modo non cosciente, avendo fatto una scelta sotto la superficie della coscienza, non riconosciuto come giudizio reale, ma semplicemente come una scelta corretta.>> Eco, U. e Sebeok, T. A., *The Sign of Three Dupin, Holmes, Peirce*, Indiana University Press, Bloomington, 1983, p. 16.

⁵³⁵ Conan Doyle, Sir A., *The Complete Sherlock Holmes*, vol. 1, Doubleday, Garden City.

were entirely invisible to me>>⁵³⁶, Holmes produce una descrizione dettagliata del criminale:

<<The murderer was a man. He was more than six feet high, was in the prime of life, had small feet for his height, wore coarse square-toed boots and smoked a Trichinopoly cigar. He came here with his victim in a four-wheeled cab, which was drawn by a horse with three shoes and one on his fore-leg. In all probability the murderer had a florid face, and the fingernails of his right hand were remarkably long. >>⁵³⁷

Il risultato di questa induzione è un'immagine. La logica usata in questo caso ha significato solo perché produce un'immagine creata mentalmente e per questo artificiale, un'illusione ottica come risultato finale dell'indagine.

Il collegamento tra visione e induzione/abduzione viene reso ancora più evidente dall'apparato cinematografico. Henri Bergson fu uno dei primi a sostenere che l'illusione cinematografica del movimento è il risultato di una abduzione logica. Secondo Bergson il movimento è logicamente indotto dalla rappresentazione meccanica delle immagini mobili⁵³⁸. Per Theodor Adorno le opere d'arte elaborano una propria logica che è derivata da una logica discorsiva, ma non identica a questa.⁵³⁹ Questa logica distribuzione degli elementi in un'opera d'arte può produrre l'effetto di un linguaggio dell'oggetto, un'illusione di un linguaggio derivato proprio dalla struttura discorsiva dell'opera d'arte. Questa, infatti, muove verso l'idea di un linguaggio degli oggetti che organizza i loro vari elementi, ed è dalla loro sintattica organizzazione che dipende l'eloquenza dei loro diversi elementi.

⁵³⁶ <<la distanza tra i segni che erano invisibili a me.>> Ibidem, p. 31.

⁵³⁷ <<L'assassino era un uomo. Alto più di un metro e ottanta, nel fiore degli anni, con i piedi piccoli per la sua statura, indossava stivali pesanti con la punta quadrata e fumava un sigaro Trichinopoly. È arrivato qui con la sua vittima, in una carrozza a quattro ruote tirata da un cavallo con tre ferri vecchi e uno nuovo sulla zampa anteriore destra. Molto probabilmente l'assassino era un tipo rubicondo e le unghie della sua mano destra erano particolarmente lunghe.>> Ibidem.

⁵³⁸ Bergson, H., *Pensiero e Movimento*, Bompiani, Milano, 2000.

⁵³⁹ Adorno, T., *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino, 1975.

Il cinema pone le immagini degli oggetti in una catena sintattica che imita la sintassi del metodo induttivo. I primi teorici del cinema hanno espresso questo collegamento, tra immagine e induzione, organizzato sintatticamente. Bela Balázs nel suo primo saggio *Sichtbare Mensch* (1924) afferma che il cinema è un linguaggio senza parole. Ma la mancanza di parole non significa che il cinema non produce pensiero. Paradossalmente l'assenza verbale fa pensare visibilmente, annichilendo la sua presenza intermedia tra pensiero e espressione:

<<Der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinem Gebärden nicht Worte wie etwa die Taubstummen mit ihrer Zeichensprache. Er denkt keine Worte, deren Silben er mit Morsezeichen in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortlos, sichtbar. >>⁵⁴⁰

Pensare rende visibile, ma è un pensiero che non segue le regole ferree della grammatica. Questo linguaggio agrammaticale degli oggetti inanimati richiama nella sua essenza la fisiognomica. Nel cinema, l'intero universo degli oggetti acquisisce il linguaggio muto dell'espressione fisiognomica e patognomica.

<<Dort sind die Dinge (im Film) nicht so zurückgesetzt und degradiert. In der gemeinsamen Stummheit werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung. Weil sie nicht weniger sprechen als die Menschen, darum sagen sie gerade so viel. Das ist das Rätsel jener besonderen Filmatmosphäre, die jenseits jeder literarischen Möglichkeiten liegt>>⁵⁴¹

⁵⁴⁰ <<L'uomo della cultura visuale sostituisce con i suoi gesti non le parole come fa un sordomuto con il suo linguaggio dei segni. Lui non pensa con le parole, scrivendo in aria le sillabe con il codice Morse. I suoi gesti non significano nessun concetto, ma esprimono il suo sé irrazionale con i suoi movimenti e con il suo viso, giunge da un livello dell'anima che le parole non possono svelare. Qui allora lo spirito diviene visibile nel corpo senza la mediazione delle parole.>> Balázs, B., *Schriften zum Film*, Band I, Henschelverlag, Berlin, 1982, p. 52.

⁵⁴¹ <<Lì, (nel film), gli oggetti non sono rimossi o degradati. Nel silenzio che tutto avvolge, essi diventano quasi

Il mistero citato da Balázs è dovuto alla logica che risiede dietro il linguaggio agrammaticale degli oggetti rappresentati nel cinema, che si fonda su un meccanismo di abduzione e nel fenomeno della illusione ottica prodotta dall'abduzione stessa.

Robert Musil fu tra i primi ad analizzare il fenomeno descritto da Balázs in termini di logica mentale⁵⁴². « Che cosa sono questa impressione fisiognomica e questo volto simbolico delle cose? »⁵⁴³ Per Musil « non soltanto il nostro intelletto, ma anche i nostri sensi sono intellettuali, anche nel movimento percepiamo caratteristiche originali. »⁵⁴⁴

In particolare, facendo riferimento ai tratti fisiognomici dell'espressione cinematografica ammette che le azioni del film vengono comprese di più quando queste sono meno espressive. Il potere espressivo del cinema aumenta proprio quando diminuisce l'espressione.

« Nella visione diretta il cinema svela in tutta la sua ricchezza (e Balázs illustra tutto questo in modo esemplare) l'infinito e l'inesprimibile di tutto ciò che esiste: messo come sotto vetro grazie al fatto che lo si vede e basta: Ma quando rielabora e collega fra loro le impressioni, il cinema sembra schiavo, più di ogni altra, della razionalità e della tipicità a buon mercato. È vero che, apparentemente, il cinema sembra rendere direttamente visibile l'anima e trasformare anche i pensieri in esperienza diretta. Ma in realtà l'interpretazione di ogni singolo gesto dipende dalla ricchezza dei mezzi interpretativi del singolo spettatore. L'azione diventa tanto più comprensibile quanto più è povera di differenziazioni... la forza espressiva aumenta con la povertà espressiva. »⁵⁴⁵

omogenei all'uomo e guadagnano attraverso ciò in animazione e significato. Poiché essi non parlano meno degli uomini che riescono a dire molto. Questo è il mistero di quella particolare atmosfera filmica che risiede dietro ogni possibilità letteraria. » Ibidem, p. 66.

⁵⁴² Musil, R., *Saggi e Lettere*, Vol. 1, Einaudi, Torino, 1995.

⁵⁴³ Ibidem, p. 95.

⁵⁴⁴ Ibidem, p. 100.

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 103.

L'esempio letterario de *A Study in Scarlet* può chiarire meglio questo contrasto tra espressione e comprensione. L'indizio più chiaro che Holmes e gli altri personaggi colgono all'interno della stanza in cui viene ritrovato il cadavere è la parola *Rache* (vendetta) scritta sul muro con il sangue della vittima. Mentre per gli altri personaggi, il referente, la vendetta, è ovvia, per Holmes si tratta di un falso indizio. Il referente diretto è infatti troppo ovvio per evocare un'immagine, nel metodo di Holmes l'evocazione diretta non trova spazio, ma necessita di una costruzione di piani di immagini colti induttivamente. Holmes, come Peirce nell'esempio citato, lavora più sugli indizi invisibili, la lettera *L* che trasforma la parola *Rache* in nome di donna, Rachel. L'indizio, in quanto immagine, possiede una propria logica, il comprenderla è la chiave per ricondurre l'indizio alla sintassi dell'indagine.

Il concetto di *photogénie* di Epstein riporta propria al processo di costruzione del significato precipuo dell'immagine cinematografica. Un'immagine fotogenica infatti non è semplicemente un'immagine trasformata e resa proiettabile dalle lenti della telecamera, ma viene anche purificata e astratta. L'immagine fotogenica appartiene al mondo dell'intelletto e allo stesso tempo al mondo del visuale. Il mondo del cinema infatti, secondo Epstein offre una quintessenza ovvero un'immagine che ha due nature. Quella che l'occhio vede e che ha in sé un'idea di forma e quella unica e irripetibile che invece viene astratta dall'immagine dello schermo⁵⁴⁶.

Questa astrazione dell'idea permette ad Epstein di esplorare il soggetto della logica cinematografica. Nel libro *L'intelligence d'une machine* (1946) afferma infatti che il cinema sviluppa una propria logica che Epstein chiama *pensiero meccanico*. Questo pensiero non è umano, ma è prodotto dalla stessa macchina cinematografica, e può essere definito come un pensiero a metà, un pensiero che segue una regola e una sintesi tale che, senza lo strumento cinematografico, l'uomo non sarebbe mai capace di comprendere.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Epstein, J., *Ecrits sur le cinéma*, vol. 1, Seghers, Paris 1974.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 282.

Il cinema produce pensiero solo perchè genera forme di tempo e di spazio. Tempo e spazio che kantianamente sono forme a priori di pensiero, così una macchina che genera forme di tempo e spazio è una macchina che crea pensiero.

<<Le cinématographe . . . suppose la synthèse de deux catégories intellectuelles, celle de l'étendue et celle de la durée; synthèse dans laquelle apparaît presque automatiquement une troisième catégorie, celle de la causalité. Pour ce pouvoir d'effectuer des combinaisons diverses, pour purement mécanique qu'il soit, le cinématographe se montre être plus que l'instrument de remplacement ou d'extension d'un ou même de plusieurs organes des sens; par ce pouvoir qui est l'une de caractéristique fondamentales de toute activité intellectuelle chez les êtres vivants, le cinématographe apparaît comme un succédané, une annexe de l'organe où généralement on situe la faculté qui coordonne les perceptions, c'est-à-dire du cerveau, principale siège supposé de l'intelligence. >>⁵⁴⁸

Successivamente Epstein elabora una categoria che racchiude le dimensioni logiche dello spazio trasferendole nel campo della causalità:

<<Puisque la causalité se révèle ainsi être un covariante du temps, le continu espace-temps apparaît comme possédant aussi un caractère logique, et la relativité de l'espace et du temps embrasse la relativité de la logique. Tout espace possède son sens logique propre, déterminé par la direction de son mouvement dans le temps. La causalité est une fonction temporelle et spatiale, qui constitue la cinquième variable du continuum que nous sommes le plus habitués à concevoir. >>⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ << Il cinema ... presuppone una sintesi di due categorie intellettuali – espansione e durata. La sintesi presuppone quasi automaticamente una terza categoria, quella di casualità. Questa possibilità di produrre differenti combinazioni, meccanica come lo è (il cinema), mostra come il cinema sia più di uno strumento di riposizionamento e estensione in uno o più sensi. Per questo potere, che è una delle caratteristiche fondamentali di tutte le attività intellettuali negli esseri viventi, il cinema sembra essere un sostituto o una continuazione di un organo che generalmente funziona come luogo della facoltà che coordina la percezione, ovvero del cervello – presumibilmente un luogo dell'intelligenza.>> Ibidem, p. 308.

⁵⁴⁹ <<Poiché la casualità appare essere una co-variante del tempo, un continuum spazio-temporale che sembra anche avere un carattere logico, e che la relatività di spazio e tempo abbraccino una relatività logica. Ogni spazio possiede il suo proprio senso logico determinato dalla sua direzione del suo movimento nel tempo. La casualità è una funzione spaziale e temporale che costituisce una quinta variabile di un continuum che noi siamo soliti concepire.>> Ibidem, p.

La specificità di questa nuova logica è determinata dalla peculiarità dell'idea di tempo cinematografico. Epstein cita l'induzione come modalità del pensiero basato proprio sulla casualità che possiede una ovvia dimensione temporale, è infatti impossibile per il teorico pensare logicamente senza includere una latente o evidente relazione di casualità, ovvero un ordine di successione temporale. Una qualsiasi variazione nella temporalità si riverserebbe nella catena di causa/effetto, producendo una variazione nella logica ovvero una *antilogique*. L'importanza fondamentale del cinema sta proprio quindi nella produzione di una logica con una uniformità interrotta, o meglio, con una catena di casualità rovesciata che apre all'uomo nuove forme di pensiero che coincidono con nuove modalità visive. Il cinema quindi propone una nuova logica, immaginifica, capace di rendere visibile all'uomo ciò che nella realtà è invisibile agli occhi umani.

Per spiegare meglio la nuova logica del cinema, in cui viene rovesciata la normale relazione tra causa e effetto, Epstein cita un sogno stimolato dal suono di una sveglia. Questo suono genera una propria sintassi narrativa, in cui il sognatore attraversa una città, sale le scale di un palazzo e finalmente suona il campanello di un appartamento. Questo suono finale è lo stesso che dà origine al sogno, ed è, per questo, causa e effetto allo stesso tempo. Nel sogno come nel cinema viene rappresentata una nuova temporalità differente dal tempo esterno della realtà.

<<Le son qui était cause dans le temps extérieur, est devenu fin dans le temps intérieur, grâce à la différence de valeur de ces deux temps. Bref retard de la perception dans un temps lent, longuement mis à profit par l'imagination dans un temps précipité, telles sont les conditions, ici, d'un renversement complet de déterminisme, d'une semi-rotation dans ce qu'on pourrait appeler l'espace logique: bout pour bout, fin pour commencement, effet pour cause. >>⁵⁵⁰

310.

⁵⁵⁰ <<Il suono, che era una causa nel tempo esteriore, diventa una fine nel tempo interiore grazie alla differenza di valori dei due tempi. Un breve ritardo della percezione in un tempo rallentato, usato per il profitto di una immaginazione in un tempo rapido, tali sono le condizioni che permettono un completo rovesciamento del determinismo, di una semi-rotazione in quello che può essere chiamato uno spazio logico: una fine sostituita da un'altra, la fine al posto dell'inizio,

La velocità mutata della percezione è responsabile della visione di un oggetto come tale.

La tendenza a concepire il cinema e altre illusioni ottiche come il risultato di un procedimento logico, si fonda quindi sull'enfasi prodotta dalla dimensione temporale di tali illusioni che porta Epstein sino a considerare lo spazio del rappresentato come il prodotto di una specifica temporalizzazione.

In questo modo *l'anti-logique* in Epstein contribuisce all'analisi di un nuovo immaginario, un nuovo regime scopico, in cui una specifica modalità della visione, quella metziana in cui spazio e tempo del rappresentato sono distanti rispetto allo spettatore, dipende da un apparato tecnologico, il cinematografo, e a cui l'osservatore del rappresentato, lo spettatore, reagisce attraverso una produzione di immagini colte induttivamente e comprese abduttivamente.

Bibliografia

- Adorno, T., *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino, 1975.
- Alewyn, R., *Die Anfänge des Detektivromans*, in Zmegac, V., *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Athenäum-Verlag, Frankfurt am Main, 1971.
- Alpers, S., *The Art of Describing: Dutch art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.
- von Arburg, H.G., *Der Physiognomiker als Detektiv und Schauspieldirektor*, in E. T. A. Hoffmann *Jahrbuch*, Band 4, 1996.
- Babener, Liahna K., *Raymond Chandler's City of Lies*, in a cura di Fine, David, *Los Angeles in Fiction*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1984.
- Balázs, B., *Schriften zum Film*, Henschelverlag, Berlin, 1982.
- Barthes, Roland, *La camera chiara, Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1979.
- Baudelaire, C., *Per Poe*, Sellerio, Palermo, 1988.
- Bazin, A., *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1973.
- Bellour, R., *The Pensive Spectator*, in: Lynne, K., *Wide Angle*, 9:1, 1987.
- Benjamin, Walter, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2007.
- Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.
- Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, Band VII, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.
- Benjamin, Walter, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2007.
- Benjamin, Walter. *Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung*. In: *Einbahnstraße*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- Benjamin, W., *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in *Opere Complete-Vol.VII, Scritti 1938-40*, Torino, Einaudi, 2006.
- Benjamin, W., *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2007.
- Benjamin, W., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 2007.
- Bergson, H., *Pensiero e Movimento*, Bompiani, Milano, 2000.
- Bianchi, R., *Edgar Allan Poe, dal romanticismo alla fantascienza*, Mursia, Milano, 1978.
- Blanchot, M., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967.

Blair, Walter, *Dashiell Hammett: Themes and Techniques, Essays on American Literature in Honor of Jay B. Hubbell*, Clarence Gohdes, Duke University Press, 1967

Bleicher, J. K., *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, in: Koebner, Thomas *Fimgenres, Kriminalfilm*, Reclam, Stuttgart, 2005.

Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, New York, 1992

Brook, V., *Driven to darkness : Jewish émigré directors and the rise of film noir*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2009.

Bruhn, S., *A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the 20th Century*, in: *Poetics Today* 22:3, 2001.

Brunetta, G. P., *Il viaggio dell'icononauta, dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia, 1997.

Carrol, N., *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, 1996.

Chandler, R., *The Simple Art of Murder*, Ballantine, New York, 1977.

Chandler R., *The Long Goodbye*, Ballantine, New York, 1973.

Chandler, R., *The Big Sleep*, Vintage, New York, 1976.

Chandler, R., *The High Window*, Random House, Vintage Books, New York, 1976.

Cobb, P., *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, University, 1908.

Cometa, M. e Montandon, A., *Vedere: lo sguardo di E.T. A. Hoffmann*, Due punti, Palermo, 2008.

Cometa, M., *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004.

Cometa, M., *Introduzione a la finestra d'angolo del cugino*, in Hoffmann, E.T.A., *La finestra d'angolo del cugino*, Marsilio, Venezia, 2008.

Cometa, M., *Descrizione e desiderio, i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Meltemi, Roma, 2005.

Conan Doyle, A., *The Original Illustrated Sherlock Holmes*, Castle Books, Edison, 1976.

Conan Doyle, A., *Memories and Adventures*. Hodder and Stoughton, London, 1924.

Conard, M, T., *The philosophy of film noir*, University Press of Kentucky, Lexington, 2006.

Conrad, P, *The Private Dick as Dandy*, London Times Literary Supplement, 20 gennaio 1978.

Crary, J., *Techniques of the Observer*, Cambridge, London, 1990.

Darwin, C., *The Origin of the Species*, New American Library New York, 1958.

Dalle Vacche, A., *Cinema and Painting, How Art is Used in Film*, University of Texas Press, 1996.

Dixon, W. W., *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh University Press, 2009.

Eco, U. e Sebeok, Thomas A. , *The Sign of Three Dupin, Holmes, Peirce*, Indiana University Press, Bloomington, 1983.

Eisner, L., *A contribuiton to the definition of the Expressionistic film*, in Weinstein, Ulrich, *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, John Benjamins Publishing Co. , Amsterdam/Philadelphia, 1972.

Eisner, L., *Fritz Lang*, Secker, London and Warburg, 1976.

Eisner, L., *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, University of California Press, Berkeley, 1969.

Elger, D., *Expressionism: A Revolution in German Art*, Taschen, Cologne, 1988.

Elkins, J., *Why Are Our Pictures Puzzles? Some Thoughts on Writing Excessively*, New Literary History, John Hopkins University Press, 1996, Vol. 27, No. 2.

Epstein, J., *Ecrits sur le cinéma*, Seghers, Paris 1974.

Felleman, S., *Art in the Cinematic Imagination* , University of Texas Press, Austin, 2006.

Filostrato Maggiore, *La Pinacoteca*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2010.

Fitzgerrald, F. S., *The Great Gatsby*, Wordsworth Editions Limited, London, 1983.

Foucault, M., *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1967.

Frank, N., *Un nouveau genre "policier"*, in: *L'ecran Français*, n. 61, 1946.

Freud, S., *Al di là del principio del piacere*, Bruno Mondadori, Varese, 1998.

Freud, S., *Das Unheimliche*, in: *Studienausgabe, Psychologische Schriften*, Fischer, Frankfurt am Main, 1982.

Galli, M., *Des Vettters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A Hoffmann*, in *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, a cura di E. Bonfatti e M. Fancelli, Artemide, Roma, 1997.

Galli, M., *L'officina segreta delle idee, E. T. A. Hoffmann e il suo tempo*, Firenze, Le Lettere, 1999.

Ginzburg, C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Gargani, Aldo, *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino, 1979.

von Goethe, J. W., Zelter, K. F., *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Berlino, 1834.

von Goethe, J. W., *Maximen und Reflektionen*, Beck, Monaco di Baviera, 2006.

von Goethe, J. W., *Faust. Eine Tragödie*, in: von Goethe, Johann Wolfgang , *Sämtliche Werke*, vol. 7, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1994.

Grant, B. K., *Film Genre from Iconography to Ideology*, Wallflower, London and New York, 2007.

Green, A. K., *The Woman in the Alcove*, Bobbs-Merrill Co., Indianapolis, 1906.

Guerin, F., *A Culture of Light Cinema and Technology in 1920s Germany*, Minneapolis, London University of Minnesota Press, 2005.

Gunia, J. e Kremer, D. *Fenster-Theater. Teichoskopie, Theatralität und Ekphrasis im Drama um 1800 und in E. T. A. Hoffmanns Des Veters Eckfenster*, <<Hoffmann – Jahrbuch>>, Band 9, 2001.

Gunning, T., *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, British Film Institute, London, 2006.

G. Gurisatti, *Introduzione a Johann Caspar Lavater, Georg Christoph Lichtenberg, Lo specchio dell'anima, pro e contro la fisiognomica un dibattito settecentesco*, Il poligrafo, Padova, 1991.

G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme , l'espressione*, Quodlibet, Macerata, 2006.

Hammett, D., *The four great novels. Red Harvest, The Dain curse, The Maltese Falcon, The glass key*, Pan Books, London, 1983.

Handlin, O., *Reader's Choice: Dashiell Hammett*, Atlantic Monthly, July 1966.

Hardenberg (Novalis), F. von, *Histsorisch kritische Ausgabe, Das philosophische Werk I*, Stuttgart, 1981.

Heffernan, J. A. W., *Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions*, Baylor University Press, Waco, Texas, 2006.

Herbert, R., *Whodunit: a who's who in crime & mystery writing*, Oxford University Press, New York, 2003.

Hoffmann, E. T. A. *Sämtliche Werke*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M., 1985-2004.

Hoffmann, E. T. A., *Fantasiestücke in Callots Manier*, Frankfurt a. M, 1993.

Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, Marsilio, Venezia, 2008.

Hoffman, G., *Space and Symbol in the Tales of Edgar Allan Poe*, in *Poe Studies*, vol. XII, no. 1, June 1979.

Hollander, J., *The Poetics of Ekphrasis*, in *Word & Image*, vol. 4, n. 1 (January-March 1988).

Horwitz, H., *By the Law of Nature: Form and Value in Nineteenth-Century America*. Oxford University Press, New York, 1991.

Irwin, J. T., *Unless the threat of death is behind them : hard-boiled fiction and film noir*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006.

Irvin, J., *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1994.

Karsunke, Y., *Ein Yankee an Sherlock Holmes' Hof. Der Kriminalromancier Raymond Chandler*. In: Schütz, E., *Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur*, Fink, München, 1978.

Kayser, W., *Das Grotteske*, Stauffenburg-Verlag, Tübingen, 2004.

Kellner, H.; Meinholf, J. M. T. , *Zurhorst: Der Gangster-Film*, München 1977.

Kenney, W., *The Dashiell Hammett Tradition and the Modern Detective Novel, Diss.*, Michigan University Press, 1964.

von Kleist, H., *Sämtliche Werke und Briefe*, München, 1987.

Koepnick, L., *The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood*, University of California Press, Berkeley, 2002.

Kozloff, M.. *The Privileged Eye*. University of New Mexico Albuquerque, 1987.

Kracauer, S., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton UP, 1947.

Kracauer, S., *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960.

- Kranz, G., *Das Bildgedicht. Theorie – Lexikon – Bibliographie*, Vol. 1, Böhlau Verlag,, Köln und Wien, 1981.
- Krasner, J., *The Entangled Eye: Visual Illusion and the Representation of Nature in Post-Darwinian Narrative*, Oxford University Press, New York, 1992.
- Krieger, M., *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited*, in *The Poet as Critic*, Evanston, Northwestern University Press, 1967.
- Krieger, M., *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Krutnik, F., *In a lonely street, film noir, genre and masculinity*, Routledge, London, 1991.
- Kurtz, R., Programmatisches, *Der Sturm* 1 (3 March 1910), 2–3. Rpt. *Manifeste und Dokumente*.
- Lacan, J., *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974.
- Lange, G., *Typisierung des Krimis*. In: Mittelberg, Ekkehart. *Klassische und moderne Kriminalgeschichten. Texte und Materialien ausgewählt und bearbeitet von Theo Herold*. Cornelsen, Berlin, 1999.
- Lavater, J. C., *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Heimeran (München), 1948.
- Lichtenberg, G. C., *Einiges zur Erklärung der Kupferstiche*, in: *Göttinger Taschenkalender von Jahr 1778*, Göttingen, 1778.
- Lotman, J., *The Structure of the Artistic*, Univ. of Michigan Press, 1977.
- Luft, H. G., *Carl Mayer, Screen Author*, in: *Cinema Journal*, Volume VIII, Number 1, Fall, 1968.
- Magritte, R., *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1979.
- Manganelli, G., *Introduzione a: Edgar Allan Poe, Racconti*, Rizzoli, Milano, 1949.
- Marchetti, L., *Edgar Allan Poe: la scrittura etereogenea*, Longo Editore, Ravenna, 1988.
- Mellencamp, P., *Oedipus and the Robot in Metropolis*, *Enclitic*, vol. 5, no. 1, 1981.
- Milner, M., *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Il Mulino, Milano, 1989.
- Miniganti, F., *Dash, oltre la linea d'ombra*, in Dashiell, H., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, 2004.

- Mirzoeff, N., *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge, 1999.
- Mitchell, T. W. J., *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994.
- Mitchell, T., W., J., *Spatial Form in Literature: Toward a general Theory*, in: *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Musil, R., *Saggi e Lettere*, Einaudi, Torino, 1995.
- Naremore, J., *Style and Meaning in Citizen Kane*, in *The Magic World of Orson Welles*, Oxford University Press, 1978.
- Nestruck, W., *Film Study Extract: The Cabinet of Dr. Caligari*, Macmillan Films, Mount Vernon, N.Y., 1975.
- Novalis, *Hymnen an die Nacht*, in: *Novalis Werke in Einem Band*, Munich, 1995.
- Nusser, P., *Aufklärung durch den Kriminalroman*. In Vogt, Jochen, *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Fink, München, 1998.
- Oettermann, S., *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/ M., 1980.
- Panofsky, E., *Die Perspective als "symbolische" Form*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924 – 1925*, Leipzig & Berlin, 1927.
- Parkinson, D., *History of Film*, London, Thames and Hudson, 1995.
- Peirce, C. S., *Philosophical Writings of Peirce*, Buchler Justus, a cura di, Dover, New York, 1955.
- Persin, M., *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, Bucknell UP, Lewisburg, Associated UP, Londra, 1997.
- Plett, H. F., *Intertextuality*, Walter de Gruyter, Berlin and New York, 1991.
- Plutarco, *De Gloria Atheniensium, III*, in *L'Antichità classica*, a cura di M. L. Gualandi, Roma, Carocci, 2001.
- Poe, E. A., *Essays and reviews: Theory of poetry*, Literary classic of the United States, New York, 1984. Poe, A. E., *Essays and reviews: Theory of poetry*, Literary classic of the United States, New York, 1984.
- Porfirio, R. G., *No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir*, In: *Sight and Sound 45.4*, Autunno 1976.
- Quinn, P., *Four Views of Edgar Poe*, in *Jahrbuch Fur Amerikastudien*, 1960 ed., Vol. 5.
- Quinto Orazio Flacco, *Tutte le opere*, Roma, Newton, 1992.

- Renzi, T. C., *Cornell Woolrich: from pulp fiction to film noir*, McFarland & Co., Jefferson, N.C., 2006.
- Riegl, A., *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze, 1953.
- Ruskin, J., *Selected Writings*, Oxford University Press, 2009.
- Rubin, M., *Thriller*, Cambridge University Press, 1999.
- Russell, C., *Narrative Mortality. Death, Closure, and New Wave Cinemas*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993.
- Sager Eidt, L. M., *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2008.
- Scheuemann, D., *Expressionist film — New perspectives*, Camden House, Rochester, NY, 2003.
- Schlegel, F. e A. W., *Athenaeum 1798- 1800*, Sansoni, Milano, 2000.
- Schlegel, A. W., *Kritische Schriften und Briefe*, vol. 2, Stuttgart, 1963
- Schmidt, O., *Callots fantastisch karikierte Blätter*, Erich Schmidt Verlag, Berlino, 2003
- Scholz, I., *Ernst Th. A. Hoffmann, das Fräulein von Scuderi*, Beyer, Hollfeld, 1985.
- Schönemann, H., *Berlin und die Avantgarde*, in: Fritz Lang. *Filmbilder Vorbilder Filmmuseum*, Edition Hentrich ,Potsdam, 1992.
- Schobert, W., *Der deutsche Avant-Garde Film der zwanziger Jahre/ The German Avant-Garde Film of the 1920s*, Goethe-Institut, Munich, 1989.
- Schrader, P., *Notes on Film Noir*, In: Silver Alain e Ursini James, *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York, 1996.
- Shadoian, J., *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*, Oxford University Press, 1977.
- Shakespeare, W., *Macbeth*, Penguin, London, 1984.
- Shakespeare, W., *The Tempest*, Penguin, London, 1984.
- Silver, A., *L.A. noir, The city as character*, Santa Monica Press, 2002.
- Snyder, J., *Picturing Vision*, in. Mitchell, T. W. J., *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- Spicer, A., *Film Noir*, Longman, Harlow, 2002.

- Spitzer, L., *The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar*, in Id. *Essays on English and American Literature*, a cura di A. Hatcher, Princeton, Princeton UP, 1962.
- Stadler, U., *Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung 'Des Vetters Eckfenster'*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 105, 1986.
- Stadler, U., *Der technisierte Blick: Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kunsthistorisches Museum*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.
- Stadler, U., *Vedere meglio, vedere altro*, in Roberta Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Due paradigmi a confronto*, Due punti edizione, Palermo, 2008.
- Stadler, U., *Von Brillen, Lorgnetten und Kuffischen Sonnenmikroskopen: Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen*, in <<Hoffmann – Jahrbuch>>, 1 (1992-1993).
- Thompson, G. J., *Hammett's Moral Vision*, Vince Emery Productions, San Francisco, 2007.
- Wagner, P., *Icons-Texts-Iconotexts*. Walter de Gruyter, Berlin, 1996.
- Watson, C., *Snobbery With Violence, Crime Stories and Their Audience*, Eyre and Spottiswoode, London, 1971.
- Wind, Edgar, *Art and Anarchy*. Faber and Faber, London, 1963.
- Winckelmann, J. J., *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. In: J. J., Winckelmann, *Kleine Schriften. Vorreden – Entwürfe*, Walther Rehm, Berlin 1968.
- Witschi, N. S., *Traces of Gold*, The University of Alabama Press, 2002.
- Wölfflin, H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano. 1984.
- Woolrich, C., *It had to be Murder*, in: *The Cornell Woolrich Omnibus: Rear Window and Other Stories*, New Ballantine, York, 1984.
- Wyatt, D., *The Fall into Eden: Landscape and Imagination in California*. Cambridge University Press, 1986.
- Yakobi, T., *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, in: *Poetics Today*, 16, 1995.
- Yacobi, T., *The Ekphrastic Model: Forms and Functions*, in: Robillard. Valerie e Jongeneel, Els, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998.

Venturelli, R., *L'età del noir, Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940 -1960*,
Einaudi, Torino.

Filmografia minima

Beyond a Reasonable Doubt, Fritz Lang, 1953.

Cabinett (das) des Doctor Caligari, Robert Wiene, 1920.

Citizen Kane, Orson Welles, 1941.

Dark Passage, Delmer Daves, 1947.

Double Indemnity, Billy Wilder, 1944.

Killers (the), Robert Siodmak, 1944.

Letze (der) Mann, Friedrich Murnau, 1923.

Lady (the) in the Lake, Robert Montgomery, 1947.

M, eine Stadt sucht einen Mörder, Fritz Lang, 1931.

Maltese (the) Falcon, John Huston, 1941.

Metropolis, Fritz Lang, 1927.

Portrait of Jennie, William Dieterle, 1944.

Scarlet Street, Fritz Lang, 1947.

Secret Beyond the Door, Fritz Lang, 1948.