

meltemi.edu

112

a cura di
Valeria Cammarata

La finestra del testo

Letteratura e dispositivi della visione
tra Settecento e Novecento

Copyright © 2008 Meltemi editore, Roma

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via Merulana, 38 – 00185 Roma
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it



Indice

- p. 7 Premessa generale
Silvia Albertazzi, Michele Cometa, Massimo Fusillo
- 9 Letteratura e dispositivi della visione nell'era fotografica
Michele Cometa
- Parte prima*
Tecnologie della visione
- 79 Raccontare l'Egitto. Astrolabio, quadrante e cannocchiale in Carsten Niebuhr
Lucia Mor
- 99 L'uomo nella lente. Il microscopio e il telescopio in Laurence Sterne
Valeria Cammarata
- 125 Il telescopio come metafora nella *Novella* di Goethe
Maria Luisa Roli
- 143 L'ombra della scrittura. Silhouette e letteratura intorno al 1800
Giovanni Sampaolo
- 165 Meraviglie della visione. Una fiaba di Friedrich de la Motte Fouqué
Renata Gambino

187 Micrografie del vuoto. Tracce di un collasso della visione nel XIX secolo
Andrea L. Carbone

225 Dispositivi della visione a teatro. Il binocolo di Franz Kafka
Anna Castelli

Parte seconda
Visioni della tecnologia

241 Poetica del dettaglio e metafore visuali in Gotthold Ephraim Lessing
Francesca Tucci

257 Bianco e nero. L'epistemologia oculare di *Cuore di tenebra*
Luca Acquarelli

275 Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois
Roberta Coglitore

Premessa generale

Silvia Albertazzi, Michele Cometa, Massimo Fusillo

La ricerca sugli intrecci tra letteratura e cultura visuale ha ormai una consolidata tradizione internazionale e notevoli ricadute anche in Italia. In particolare, negli ultimi decenni del Novecento si è assistito a una ripresa del dibattito sulla “reciproca illuminazione tra le arti”, stimolato ovviamente dal ruolo sempre crescente che le immagini hanno “per” la letteratura (la questione della descrizione), “nella” letteratura (le questioni poste da produzioni esplicitamente intermediali) e nel “sistema-letteratura” (distribuzione, circolazione, ricezione dei testi e delle immagini). Su questa consolidata e fertile tradizione di studi si innesta oggi, almeno a partire dal celebre *Visual Culture Questionnaire* apparso sulla rivista «October» nel 1996, una considerevole tradizione disciplinare che coniuga studio delle letterature (con forte prevalenza degli approcci comparatistici e transnazionali), della visualità e delle tecnologie della visione (dalla camera oscura al panorama, dalla fotografia al cinema, dalle immagini digitali alla videoart). La *Visual Culture* contemporanea è per altro interessata a uno studio contestuale delle immagini, dei mezzi che le producono (tipicamente i media, ma anche i dispositivi della visione più tradizionali) e delle forme della loro ricezione (lo sguardo individuale e collettivo).

Il presente volume fa parte di una serie di pubblicazioni che rappresentano il prodotto di una *Ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale* finanziata con fondi PRIN 2005 (*Letteratura e cultura visuale: dall'era prefotografica all'era*

del cinema) (www.visualstudies.it), promossa dalle Università di Palermo, Bologna e L'Aquila e coordinata da Michele Cometa.

La ricerca – che si è articolata in una serie di seminari e incontri nazionali e internazionali – ha inteso porre le basi metodologiche per uno studio comparato di letteratura e cultura visuale, che appare decisivo sia sul fronte della teoria letteraria, da sempre interessata ai rapporti tra verbale e visuale, sia per la ridefinizione del ruolo che la letteratura può e deve avere nell'ambito degli studi culturali e delle scienze della comunicazione. In quest'ottica, lo studio comparato di alfabetizzazione letteraria e alfabetizzazione visuale può contribuire a ribadire il ruolo della letteratura nella costituzione dei paradigmi interpretativi della società in cui viviamo, non isolandola dal contesto più ampio e fecondo dello studio delle culture e della comunicazione.

Letteratura e dispositivi della visione nell'era
prefotografica
Michele Cometa

“Visual Culture” e letteratura

Nelle pagine che seguono cercheremo di delineare un ambito di ricerca che negli ultimi anni ha impegnato studiosi interessati a ridefinire i confini di campi disciplinari da sempre in stretta collaborazione – come la storia dell'arte e la storia letteraria –, ma che si sono via via emancipati dai loro apparati canonici¹, sia sul piano degli “oggetti” che sul piano dei “metodi”.

Nel contesto di una disciplina che ormai si è universalmente affermata e va sotto il nome di “cultura visuale” (*visual culture*), gli studi letterari hanno contaminato e dunque ampliato il loro originario territorio di indagine, affrontando non solo, come sempre in passato, la questione del rapporto tra verbale e visuale, ma anche sostanziando questo intreccio con un'approfondita interrogazione sul significato che per la letteratura possono avere i dispositivi della visione² e, più in generale, i media visuali. Naturalmente, per intrecciare ambiti disciplinari differenti è necessario dare seguito al celebre monito di Roland Barthes, che metteva in guardia da una stucchevole applicazione del principio di interdisciplinarietà:

Per fare dell'interdisciplinarietà non basta prendere un “soggetto” (un tema) e intorno ad esso chiamare a raccolta due o tre scienze. L'interdisciplinarietà consiste nel creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno (Barthes 1984, p. 86).

È questo il caso di un “oggetto” di ricerca che si è costituito grazie alla collaborazione tra le avanguardie più coraggiose della storia dell’arte, una mediologia che ha abbandonato le semplificazioni teoriche delle “magnifiche sorti e progressive” della tecnologia, e una teoria letteraria che ha riconosciuto nella storia della cultura (anche tecnologica) un modo per studiare i “contenuti” della scrittura letteraria, certo, ma soprattutto – come cercheremo di argomentare nelle pagine che seguono – le sue “forme”, le sue grammatiche profonde.

Questo “nuovo oggetto” che emerge da un intreccio di discipline e che nel frattempo comincia a configurarsi come un autonomo campo di ricerca – la “cultura visuale” – è la nozione di “regime scopico”³.

Maturata all’interno degli studi sul cinema di Christian Metz e poi ripresa da Martin Jay, la nozione di regime scopico consente di declinare contestualmente un’analisi delle immagini – così come esse vengono concepite nel contesto del cosiddetto “*pictorial/iconic turn*” (Mitchell 1994, pp. 11-34; Boehm 2004, pp. 11-38)⁴ –, lo studio dei dispositivi della visione, nonché una considerazione – fatta sulla scorta dei più recenti studi culturali – dell’intreccio inscindibile tra “sguardi” e “corpi” (Belting 2005).

Non a caso icona indiscussa della cultura visuale contemporanea è diventata la celebre incisione di Dürer intitolata *Il disegnatore della donna sdraiata* (1525 ca.)⁵, dove lo sguardo di un disegnatore inquadra il corpo fortemente sessuato di una modella attraverso un albertiano reticolo prospettico.

Corpo, dispositivo, immagine e sguardo entrano in questa immagine di Dürer in una relazione che emblematicamente ci restituisce le preoccupazioni principali di questo nuovo campo di studi.

Martin Jay ha ovviamente messo in guardia dal possibile riduzionismo che la nozione di regime scopico può comportare, insistendo sul fatto che ogni regime, per esempio il regime della prospettiva, piuttosto che segnare il trionfo di un tipo di visualità, in realtà va interpretato come il ter-



Fig. 1. A. Dürer, 1538, *Il disegnatore e la modella*, Norimberga.

reno di un confronto (“*a contested terrain*”, RIFERIMENTO) in cui entrano in contatto, spesso con effetti sociali parecchio invasivi, diverse “subculture visuali”. Jay è ben consapevole, di conseguenza, che persino i tre regimi scopici che hanno determinato la visualità occidentale – il “prospettivismo cartesiano”, il “descrittivismo baconiano”, che Svetlana Alpers (1983) ha attribuito alla pittura fiamminga del XVII secolo, e la “visione barocca” – possono essere ulteriormente scomposti in culture visuali localizzate sia temporalmente sia geograficamente.

L’ipotesi di ricerca che tiene insieme i lavori presentati in questo volume affida alla letteratura proprio questo lavoro di dettaglio e di differenziazione, all’interno dei grandi regimi scopici occidentali, concentrandosi su regioni e tempi che altrimenti rischiano di sfuggire alle storie culturali a volo d’uccello. Il testo letterario si presta a questo lavoro micrologico, ma soprattutto offre, grazie alla propria natura narrativa, la possibilità di oggettivare questa complessità, rendendola visibile in quanto tale. Alla letteratura è anzi affidato il compito di mettere in scena proprio i conflitti tra i regimi scopici – quale che sia la loro entità – e ciò avviene, come vedremo, sia segnalando forme di visualità, dispositivi della visione, sguardi differenti, sia incorporando nella propria struttura tali elementi, mostrando insomma “omologie strutturali” – un termine di Lucien Goldmann che ci pare opportuno richiamare in questo contesto di studi socio-letterari⁶ – tra testo letterario e dispositivi della visione.

Ma che cosa definisce un regime scopico?

Manca ancora una definizione condivisa tra chi si occupa di cultura visuale⁷. Tuttavia non è difficile individuare alcune posizioni convergenti, soprattutto per quel che riguarda gli elementi di cui bisogna tenere conto per ricostruire un determinato regime scopico, o, più esattamente, la sovrapposizione tra regimi scopici differenti. Si potrebbe anzi dire che l'intera disciplina che va sotto il nome di cultura visuale si interroga proprio sul complesso *interplay* di soggetti e oggetti della visione, che concorrono alla definizione di un regime scopico. Questo interscambio tiene conto, come abbiamo già accennato, di almeno tre fattori: le immagini – intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole, che come espressione di processi inconsci e immateriali⁸ –, i supporti che rendono “visibili” queste immagini⁹ e che presiedono alla loro creazione (i media e le tecnologie), e, infine, lo sguardo (*gaze*)¹⁰ che si posa sulle immagini e sui corpi che rendono possibile la presentificazione e la creazione delle immagini o che si offrono agli sguardi.

Immediati corollari di questo interscambio sono poi le modalità interpretative che la cultura visuale ha adottato sulla base di un canone di riferimenti che attraversa tutto il Novecento. Ci riferiamo a un'antropologia dell'immagine così come ci viene consegnata dalla lunga tradizione della *Kulturwissenschaft*, che da Warburg¹¹ giunge sino a Belting, interessata alle sopravvivenze (*Nachleben*), alle risemantizzazioni e alle riattivazioni semantiche delle immagini e dei loro elementi costitutivi (*Pathosformeln*, temi e motivi); a un'archeologia dei dispositivi della visione – una questione che non riguarda solo le scienze della comunicazione ma comporta, a sua volta, uno studio delle modificazioni antropologiche prodotte dai media –, e, infine, a una fenomenologia dello sguardo con tutte le sue implicazioni, dalla sessualità alla politica, dalle pratiche di controllo all'economia.

Negli studi presentati in questo volume ci si concentrerà in particolare sulle modificazioni dei regimi scopici

avvenute tra Settecento e Novecento. Siamo però consapevoli di dover tener conto di un passato molto più ampio, di un'archeologia dei media e della visualità che tenga conto delle “sopravvivenze” e delle sovrapposizioni temporali, o – molto più semplicemente – dei revival dei problemi teorici come dei dispositivi. Forse si potrebbe parlare – secondo una fascinosa ipotesi di Siegfried Zielinski (2002, pp. 9 sgg.) – di una struttura “geologica”, del “tempo profondo” (*Tiefenzeit*) dei media della visione, di una “storia” che non conosce semplicemente progressi, ma anche rivolgimenti e recuperi di frammenti e di esperienze del passato.

Sul piano dello “spazio”, la questione è relativamente più semplice, perché intendiamo occuparci in prima istanza di una topografia europea, anche se siamo in un contesto di *Weltliteratur* nel senso goethiano del termine, dove l'attraversamento di frontiere è già ampiamente praticato e auspicato. Per altro, proprio relativamente alle questioni della visualità, Luis Miguel Fernández (2006, p. 16), in uno studio sui rapporti tra letteratura e dispositivi ottici in ambito spagnolo tra Settecento e Ottocento, ha giustamente parlato dell'ampia e tempestiva circolazione di queste esperienze della visione e della costituzione di un vero e proprio “*esperanto visual*” europeo già a partire dal XVIII secolo. Ci si stupisce ancora oggi, infatti, della rapidità con cui non solo i testi, ma anche le tecnologie, le immagini e gli sguardi passano i confini.

Quanto allo statuto della letteratura, è chiaro che dovremo abituarci a una nozione “ampia”, come quella prevista dagli studi culturali (Cometa 2004a; 2004b), soprattutto in considerazione del fatto che nel tardo Novecento abbiamo assistito a una eccessiva “testualizzazione” delle pratiche di ricerca e dei relativi oggetti, che ha finito per emarginare ciò che non necessariamente si lascia comprendere sul modello del linguaggio. Non a caso si è cominciato a insistere sulla “logica delle immagini” (Boehm 2004, p. 39 ss.), cui si è dato non solo un valore come oggetto di studio privilegiato, ma anche una valenza conoscitiva e cognitiva che trascende i limiti del linguaggio. Non si tratta sempli-

cemente di mettere l'immagine al centro del dibattito ermeneutico, ma di rivalutarne e studiarne più da vicino le potenzialità gnoseologiche accanto e oltre il linguaggio.

La "logica delle immagini" è certamente ancora uno dei desiderata della ricerca, ma l'averne ipotizzato l'esistenza e la consistenza gnoseologica ha avuto per lo meno l'effetto di farci rivedere la relazione tra testualità e visualità, ben oltre la tradizione lessinghiana ripresa e reinterpretata dalla semiotica, e soprattutto ci ha costretto ad affrontare nuovamente la questione dei limiti tra l'indicibile e l'invisibile in quanto stimoli reciproci della conoscenza.

Dal punto di vista della teoria letteraria questo ha comportato la riscoperta della nozione foucaultiana di "dispositivo" (Agamben 2006; Cometa, Vaccaro 2007), che, per quanto originariamente influenzata dal *linguistic turn* novecentesco, ha costretto però gli studiosi di letteratura ad affrontare gli effetti della produzione, circolazione e ricezione del testo, nel contesto più ampio di pratiche sociali e istituzioni non riducibili al mero linguaggio.

All'imperialismo della testualità reagisce di fatto il cosiddetto "*pictorial turn*" – così come ce lo ha presentato W. J. T. Mitchell (1994, pp. 11-34) – che, al di là degli ingenui entusiasmi per il presunto predominio quantitativo della dimensione visuale nella modernità, ci ha invece allenati a leggere la cultura visuale degli scrittori e della letteratura all'interno di quel complesso dispositivo che è il regime scopico.

La cultura visuale contemporanea ha saputo declinare congiuntamente queste istanze per quel che riguarda l'immagine, recuperando per altro un rapporto privilegiato con la testualità come emerge, per fare solo un esempio, nella nozione di "*image-text*" di Mitchell (p. 89) e nella convinzione, più volte espressa dall'autore, che tutti i media siano "*mixed media*" (Mitchell 2005). Per noi si tratta adesso di accedere a questo complesso interscambio a partire dal testo letterario, che si dimostra non solo una componente decisiva dei dispositivi di cui dicevamo, ma si lascia interpretare a sua volta proprio grazie all'intreccio di immagini, dispositivi della visione e sguardi.

Tem e omologie

Naturalmente siamo interessati a entrambe le prospettive di studio che da questo approccio derivano. Da un lato quella tematica, volta a ricostruire la storia culturale dei dispositivi della visione nei testi, una prospettiva di studio particolarmente feconda in ambito anglosassone, che è culminata in piccoli classici come quelli di Majorie Hope Nicolson dedicati all'impatto delle tecnologie della visione sull'immaginario poetico inglese tra Seicento e Settecento (Nicolson 1935a; 1935b; 1946)¹², o quelli di Yvonne Holbeche (1975) sugli "*optical motifs*" in E. T. A. Hoffmann. Si tratta di approcci metodologicamente diversi, giacché i primi si configurano come ampi affreschi all'incrocio tra storia della cultura letteraria e storia della scienza e della tecnica, mentre il secondo rimane nei limiti di un inventario – per altro prezioso – dei media della visione nei racconti di Hoffmann, con qualche spunto sulle implicazioni poetologiche di questa predilezione.

Ma è sul versante poetologico che la ricerca qui svolta ha maggiore rilevanza per gli studi letterari. Giacché in questo secondo caso si tratta di indagare sulle profonde modificazioni che l'uso delle nuove tecnologie opera sul testo letterario. Si tratta di un'operazione parallela a quella compiuta da Svetlana Alpers per l'interpretazione dei regimi scopici che presiedono alla grande tradizione della pittura fiamminga, la quale si può comprendere a partire dai dispositivi ottici – come la camera oscura che nel Seicento diviene, com'è noto, un modello dell'occhio umano e determina tutto il paesaggismo olandese, oltre che le sperimentazioni visive di Vermeer.

Dopo la Alpers, il dibattito sulla camera oscura come tecnologia di base e insieme metafora per il lavoro del pittore ha prodotto alcuni approfondimenti (Hockney 2001; Steadmann 2001; Seymour 1964) il cui senso ultimo sta nella ricostruzione dei paradigmi della visualità cui le "nuove tecnologie" danno adito¹³.

Dopo la storia dell'arte, anche la storia delle idee ha cominciato a studiare i propri grandi classici a partire dalle

metafore rese possibili dall'uso dei dispositivi ottici. È il caso delle metafore fotografiche adottate da Freud nell'analisi (Kofman 1973, pp. 37-46; Rauch 1987), o dell'uso della camera oscura come metafora della conoscenza in un percorso che va da Locke a Marx, passando per Schelling, Hegel e Schopenhauer (Andriopoulos 2006)¹⁴.

Quali sono dunque i vantaggi di una simile indagine sui dispositivi della visione per la letteratura?

I primi, come abbiamo ricordato, si intravedono ovviamente sul piano tematico. Uno studio ravvicinato delle tecnologie della visione ci consente di illuminare aspetti poco conosciuti – o in alcuni casi completamente incomprensibili al lettore odierno – dei testi, dal momento che non serbiamo memoria di certi oggetti e forme della visualità o, fatto ancora più grave sul piano della teoria letteraria, non ne comprendiamo il significato metaforico e poetologico. Già sul piano strettamente nominale corriamo il rischio di prendere straordinari abbagli semplicemente perché non riconosciamo dispositivi ottici un tempo alla portata di tutti.

Chi ha più cognizione esatta di un cromatropio, di una diafania, di un fantascopio, di un *eidophusikon* o di un *peep-egg* vittoriano¹⁵? Tutte tecnologie molto concrete e relativamente semplici che hanno condizionato la vita quotidiana degli europei tra Settecento e Ottocento.

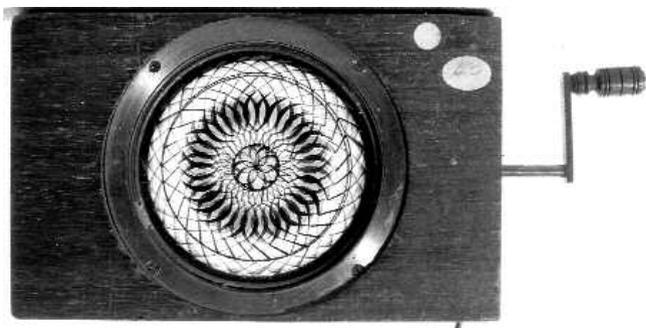


Fig. 2. Cromatropio per lanterna magica.

Chi ha più consapevolezza del fatto che i *Nebelbilder* (immagini nebbiose) di Hoffmann, su cui spesso si sono fatte avventurose interpretazioni sul piano della poetologia fantastica, sono semplicemente delle “diapositive”, o, più esattamente, i vetri della lanterna magica? O che la parola *Perspektiv* indica in prima istanza semplicemente il cannocchiale (*Perspektivglas*) – come nel fondamentale *L'uomo della sabbia* di Hoffmann (*Der Sandmann*, 1815) – ma che però da un lato ci riconduce al “prospettivismo” implicito nel regime della finestra albertiana, mentre dall'altro subisce, proprio tra Settecento e Ottocento, un'evoluzione semantica d'iusitata portata sociale grazie ai *Perspektivkasten*, quelle scatole al cui interno è dipinto un *interieur* borghese, come quella celeberrima di Samuel van Hoogstraten conservata alla National Gallery di Londra, cui non è estranea una dimensione anamorfotica destinata a ingannare l'occhio (Neumann 1998)?

Conoscere più da vicino queste tecnologie mette al riparo da fraintendimenti e sovrainterpretazioni, e soprattutto offre un appiglio sicuro anche per considerazioni di tipo poetologico. Più avanti, proprio a proposito del caso particolarissimo di Hoffmann – la cui ricezione negli ultimi decenni è stata totalmente intrisa dell'*iconic turn* letterario e anzi ne ha determinato alcune declinazioni –, ritorneremo sui vantaggi “poetologici” dello studio dei dispositivi della visione, giacché il fantastico di Hoffmann – come ha stabilito Max Milner (1982) nel suo epocale studio sulla fantasmagoria – scaturisce da un'interpretazione letteraria delle trasformazioni antropologiche cui la visualità è stata sottoposta tra Settecento e Ottocento.

Tuttavia l'utilità teorica di un'indagine sui dispositivi ottici va ben al di là delle acquisizioni di carattere tematico e poetologico. E va ben al di là della sfera della teoria e della comparatistica letteraria. È merito di Friedrich Kittler aver spostato la questione su un piano antropologico più ampio, insistendo sul fatto che l'umano si costruisce come “metafora del tecnologico” (**RIFERIMENTO**). Si pensi all'idea di “tabula rasa” o a quella del cervello come

camera obscura su cui si proiettano i fatti psichici, le impressioni e le sensazioni, tramesse per altro da organi che mimano a loro volta le tecnologie della visione, come l'occhio. Persino Marx per definire il concetto di ideologia è ricorso al modello della camera oscura, e anche Freud, come abbiamo già ricordato, ha utilizzato metafore che derivano direttamente dalla fotografia per descrivere le dinamiche dell'inconscio (Kofman 1973, pp. 13-42). Si noti per altro che nei due casi citati, come nel "caleidoscopio dotato di coscienza" di baudelairiana memoria, ci troviamo di fronte a tre casi sintomatici di "asincronie", che meritano ulteriori approfondimenti.

Ancora una volta sembra essere in gioco quel tempo profondo dei dispositivi della visione che consente sopravvivenze ben al di là della durata "naturale" di una tecnologia, quasi che i dispositivi ottici, e le metafore che essi producono, avessero, come le *Pathosformeln* di warburghiana memoria¹⁶, una resistenza temporale che le candida a sempre nuove sopravvivenze. Sembra quasi che essi tendano a

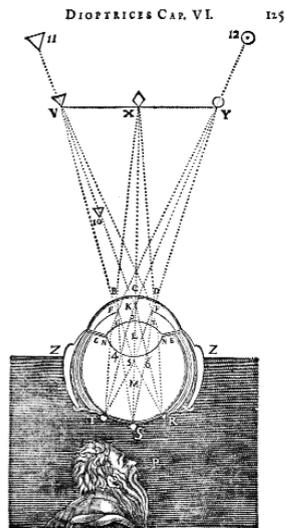


Fig. 3. Cartesio, 1637, *Spiegazione del modus visionis*.

trasformarsi, come i gesti panici del dionisismo su cui attirava l'attenzione la *Kulturwissenschaft* warburghiana, in "formule", in "*schemata*" che sopravvivono nella psiche dei posteri. Del resto non meraviglia che tale uso metaforico dei dispositivi della visione (camera oscura = occhio = anima) si presti così bene alla descrizione della vita psichica.

Se per Warburg era possibile "incidere" i gesti nel patrimonio genetico dell'umanità (gli engrammi), forse non è del tutto peregrino immaginare che le tecnologie riescano a "incidersi" nei processi psichici fino al punto di riemergere dopo un periodo più o meno lungo di latenza nell'inconscio individuale e/o collettivo.

Se la tecnologia può essere metafora del corpo (e dell'anima), il corpo, a sua volta, può farsi metafora della tecnologia. E non solo sul fronte della gnoseologia, come quando Darwin paragona l'occhio a un telescopio, o Schopenhauer vede la visione telescopica incarnata nell'intelletto.

Non è il caso di insistere in questa sede, ad esempio, sulle virtualità *gendered* delle protesi tecnologiche offerte dai dispositivi della visione, o per ribadire le potenzialità voyeuristiche o feticistiche di certe ottiche (Stadler, Wagner 2005; Öhlschläger 1996). Importante dal punto di vista della teoria letteraria è piuttosto la consapevolezza di muoversi in un territorio strategico, se solo consideriamo che la logica della "protesi" deve essere interpretata attraverso la logica dei "tropi", secondo cui ogni protesi può essere alternativamente sineddoche, metonimia ecc. di parti e funzioni del corpo. Come ha spiegato Juliane Vogel (in Stadler, Wagner 2005, pp. 55-72) in un importante saggio sulla visione aerostatica, anche le rotonde superficiali della mongolfiera possono essere una metafora fin troppo trasparente di un occhio liberato dai condizionamenti del corpo. Dal Giannozzo di Jean Paul agli occhi aerostatici di Odilon Redon, ai quali aggiungeremmo gli angeli a forma di occhio dell'*Anatomia comparata degli angeli* (*Vergleichende Anatomie der Engel*, 1825) di Gustav Theodor Fechner e gli occhi volanti di J. J. Grandville (Renonciat 2006, p. 136), la mongolfiera ha rappresen-



Fig. 4. J. J. Grandville, 1847, *Primo sogno: "Crimine ed espiazione"*.

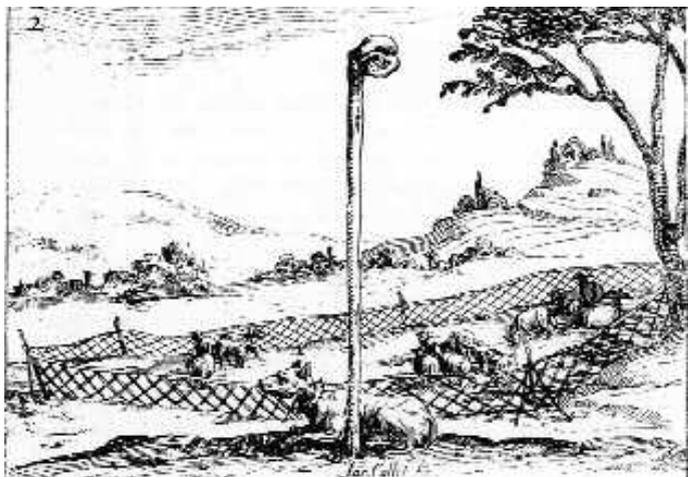


Fig. 5. Jaques Callot, 1628, *L'occhio vigile*.

tato l'utopia di un occhio disincarnato e mobile, talmente potente da sussumere in sé tutte le funzioni essenziali del corpo, come già in una visionaria incisione di Callot intitolata *L'occhio vigile*.

Storia e preistoria dell'iconic turn in letteratura

Questo interesse per le “omologie strutturali” che si instaurano tra dispositivi della visione e testo letterario ha ormai una storia più che decennale e ben consolidata. Negli anni Ottanta del secolo scorso va collocato, infatti, un punto di non ritorno per la ricerca comparatistica (De Haas 1979). Alludiamo al saggio *La fantasmagoria, saggio sull'ottica fantastica* di Max Milner (*La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, 1982), che fonda la critica del fantastico hoffmanniano (e di tutte le sue sopravvivenze francesi) sul dispositivo mediale della fantasmagoria di Étienne-Gaspard Robertson (Pesenti Campagnoni 1995, pp. 117 sgg.; 2007, pp. 78-94; Mannoni 1994, pp. 157 sgg.), e allo studio di poco più tardo di Philippe Hamon intitolato *Esposizioni: letteratura e architettura nel XXI secolo (Expositions. Littérature et architecture au XIX^{ème} siècle*, 1989) che, oltre a fornire un'ampia analisi dei rapporti tra spazi architettonici e romanzo francese dell'Ottocento, pone i fondamenti teorici per l'individuazione di un lessico comune alle arti e alla letteratura, come la nozione fondamentale di “tecnema”, facilmente riconducibile a quello che, dopo Foucault, abbiamo definito “dispositivo”. Al centro dell'indagine di Hamon stanno alcune tecnologie complesse, come le “finestre”, le “vetrine”, le “porte”, lo “specchio”, lo “schermo”, che, al di là della generica analogia tra testo letterario e architettura, potrebbero costruire i “siti” di una “poetica generale” della mobilità e della transitività ancora da costruire (Hamon 1989, p. 47), ma essenziale per comprendere, ad esempio, il romanzo francese dell'Ottocento, e, certamente, anche la letteratura fantastica di ispirazione hoffmanniana.

Milner e Hamon hanno così inaugurato una grande stagione di studi letterari, culminata oggi in due studi degli stessi autori, parecchio diversi per metodo e per riferimenti, ma convergenti intorno a una questione essenziale dei regimi scopici otto-novecenteschi: la proiezione. Di essa, in fin dei conti, si tratta nello straordinario saggio sull'ombra che Milner intitola *L'inverso del visibile. Saggio sull'ombra (L'envers du visible. Essai sur l'ombre, 2005)*¹⁷ e nella summa di Hamon sul romanzo francese dell'Ottocento – che per altro recupera gli importanti studi di critica genetica dell'autore – che è *Imagerie. Letteratura ed immagine nel XIX secolo (Imageries. Littérature et image au XIX^{ème} siècle, 2001)*, **(NON MI RISULTA ALCUNA TRAD. IT. VERIFICARE ED EVENTUALMENTE INSERIRE IN BIBLIO O, VICEVERSA, ELIMINARE DAL TESTO TITOLAZIONE IN ITALIANO)** interamente dedicato all'immagine in letteratura, ma fortemente condizionato da quel rapporto tra “camera” e “proiezione” (letteraria, fotografica e cinematografica) che la letteratura romanzesca, da Zola a Balzac, mette in scena. Hamon in questo caso s'interroga sull'“iconoteca” del romanzo francese, non solo sul suo “museo immaginario”, ma anche direttamente sulla “teca”, sulla “scatola”, quella “*chambre noir*” che determinerà le nuove tecnologie della visione legate alla fotografia. Essa è lo strumento, la cui archeologia va fatta senz'altro risalire alla *camera obscura* e ai *Guckkasten* settecenteschi (Pesenti Campagnoni 2007), che letteralmente “inquadra” la città e le sue immagini.

A partire da questi spunti si spiega il fiorire, anche in Italia, di indagini sulla “finestra”¹⁸ e sulle “cornici” in letteratura (Wajcman 2004; Bertoni, Versari 2006), intese non più solamente come metafore o temi, ma come “tecnemi” che strutturano lo sguardo romanzesco.

Vi è tuttavia una preistoria di questi approcci, curiosamente del tutto estranea alla tradizione francese che stiamo delineando. Certo potremmo fare riferimento agli studi fondativi di Walter Benjamin e di Siegfried Krakauer sullo sguardo metropolitano, o a quelli di Rolf Sternberger sulla forma panoramica della cultura tardo-ottocentesca, ovve-

ro, sul piano più squisitamente filosofico, ai fondamentali studi di Hans Blumenberg (1981, vol. III, pp. 715 sgg.) sul rapporto tra “curiosità teoretica” (*theoretische Neugierde*) e strumenti ottici. Ma, al di là dei grandi affreschi di storia della cultura citati, uno studio in particolare può essere considerato il capostipite degli approcci che presentiamo in questo volume.

Ci riferiamo a un densissimo saggio del 1934 purtroppo rimasto, per ragioni che si possono comprendere, entro i confini della critica letteraria tedesca, ma che, grazie a una ripubblicazione nel 1965, è diventato di fatto l'ispiratore delle più agguerrite ricostruzioni dei regimi scopici della modernità riflessi nello specchio della letteratura. Si tratta delle *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts* – che potremmo tradurre approssimativamente con “forme della visualità”¹⁹ nella poesia tedesca del XVIII secolo –, in cui un germanista del livello di August Langen – cui dobbiamo studi fondamentali su pietismo e letteratura e una miriade di saggi sulla letteratura e le arti – individua nella nozione di *Rahmenschau* la forma elementare della visione razionalista occidentale, quella che dalla finestra albertiana giunge ai *Guckkasten* settecenteschi.



Fig. 6. *Guckkasten* della seconda metà del XVIII secolo.

La “visione inquadrata”, quella in cui l’occhio si ritaglia una porzione nel campo più ampio dell’appercezione, ordinando il mondo secondo le regole del “regime scopico” della prospettiva, è quella che, secondo Langen, ha finito per determinare tutta la letteratura del Settecento tedesco, e in particolare la forma del romanzo moderno. Per la prima volta, in questo studio si insiste sull’“omologia strutturale” tra la forma profonda della scrittura romanzesca, quella della grande stagione del romanzo psicologico a partire da Karl Philipp Moritz, e la *Rahmenschau*, quella parcellizzazione del campo visivo cui presiedono i dispositivi della visione che segnano la nascita della moderna visualità di massa (incisioni, vignette, *Bilderbogen* ecc.).

Occhiali, microscopi, telescopi, camere oscure, *Guckkasten*, *vue d’optique*, mondi nuovi (Zotti Minici, 1988; 1998; 2001) divengono i protagonisti della letteratura tra Settecento e Ottocento, e non solo sul piano tematico. Questi strumenti ottici, infatti, abitano l’occhio a un regime di concentrazione che il romanzo psicologico del tempo non tarderà a trasformare in “ritratti”, “vignette” e “situazioni” che mimano il campo visuale e che sono volti – questa la tesi di fondo di Langen – a una “razionalizzazione” dello sguardo sul mondo.

La ricerca di Langen ha per altro un doppio merito: da un lato si configura come un *close reading* di testi sette-ottocenteschi, volto a individuare le trasformazioni dello sguardo letterario sulla modernità; dall’altro ha contribuito non poco a ricollocare nell’ambito culturale che loro compete tecnologie della visione di cui si era persa la memoria, come il *Guckkasten* appunto (Bartels 1990), un termine che, ad esempio, campeggerà spesso tra i titoli di antologie letterarie molto frequentate nell’età di Goethe, proponendosi già solo per questo come una metafora poetologica che tende a informare di sé un’intera letteratura.

Alla nuova sensibilità per questi dimenticati media della visione – per altro, come è stato dimostrato in seguito, profondamente implicati nella genesi dell’immagine in movimento – si deve la riscoperta di dispositivi della visione

determinanti per la costituzione dei regimi scopici della modernità e, in particolare, per la costruzione del pubblico come massa.

Determinante è infatti l’evoluzione dei dispositivi ottici che, da strumenti destinati a una ristretta élite scientifico-tecnologica, si trasformano proprio tra Settecento e Ottocento in strumenti d’uso quotidiano e diffuso. Microscopi e telescopi, lanterne magiche e camere oscure presiedono ormai – e la letteratura ce ne dà immediata testimonianza – ai riti della società dello spettacolo.

La riscoperta di queste tecnologie si deve a un’ampia tradizione di ricerca che oggi, non a caso, viene riassunta con la nozione di pre-cinema, prefigurata da un grande esperto di archeologie come C. W. Ceram (alias Kurt Wilhelm Marek) (1965) e continuata da Laurent Mannoni (1994; 1995), Ulrich Hick con la sua fondamentale *Storia dei media ottici (NON MI RISULTA LA TRAD. IT. VERIFICARE E, DI CONSEGUENZA, AGGIORNARE BIBLIOGRAFIA O ELIMINARE DA QUI IL TITOLO IN ITALIANO)* (*Geschichte der optischen Medien*, 1999) e non da ultimo, in Italia, da studiosi come Donata Pesenti Campagnoni (1995; 2007), Gian Piero Brunetta (1997), Carlo Alberto Zotti Minici (1988; 1998; 2001), Italo Zannier (2006) e Virgilio Tosi (2007).

Si tratta di una tradizione di studi che insiste sulla ricostruzione di un sogno realizzatosi solo nel tardo Ottocento con l’invenzione e l’implementazione del cinema, ma in verità sognato sin dal Seicento (Schwartz 2005; Rossel 2005). La ricerca di questi “*dead media*” – così come l’ha pensata il guru della *cyberfiction* Bruce Sterling²⁰ – ha avuto un enorme significato sul piano della storia delle tecnologie, ma soprattutto su quello della storia della fisiologia o, meglio, delle risposte fisiologiche (e antropologiche) che l’occhio umano ha dato a determinati dispositivi o che, per converso, sulle proprietà fisiologiche dell’occhio si sono basate.

Si pensi agli studi di Jonathan Crary (1990) sul fenomeno della persistenza dell’immagine in rapporto a forme di intrattenimento di massa come il fenachistoscopo, il taumatroscopio, lo zootropio, l’anortoscopo (Mannoni 1994, pp.

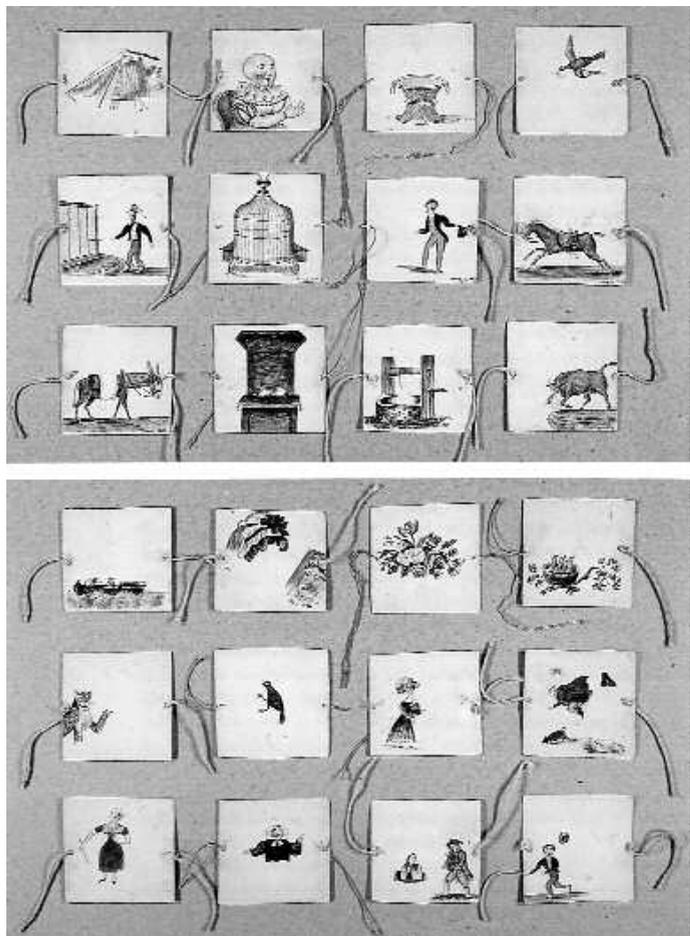


Fig. 7. Dodici taumatropi (fronte e retro).

221 sgg.), o ancora alla straordinaria *Wunderkammer* di tecnologie della visione costruita da **Barbara Maria Stafford** (2001) e anche in una celebre mostra del 2000 al Paul Getty Center, intitolata *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*.



Fig. 8. Disco per anortoscopia, seconda metà del XIX secolo.

Per non dire di quelle tecnologie che hanno finito per asservire “fisicamente” lo spettatore, trasformando radicalmente le sue modalità di fruizione. Ci riferiamo al panorama e al diorama, dispositivi che letteralmente manipolavano i corpi degli spettatori, con tutte le loro ampie proiezioni sulla visualità ottocentesca, culminate, come è stato più volte ribadito, nel cinema (Mannoni 1994, pp. 197 sgg.; Bordini 2006).

Queste esperienze visuali hanno ovviamente influenzato la scrittura ottocentesca, attraverso temi e motivi, ma soprattutto attraverso la costituzione di nuove grammatiche profonde e favorendo l’adozione di metafore visive per definire i contenitori della nuova scrittura (“panorama”,

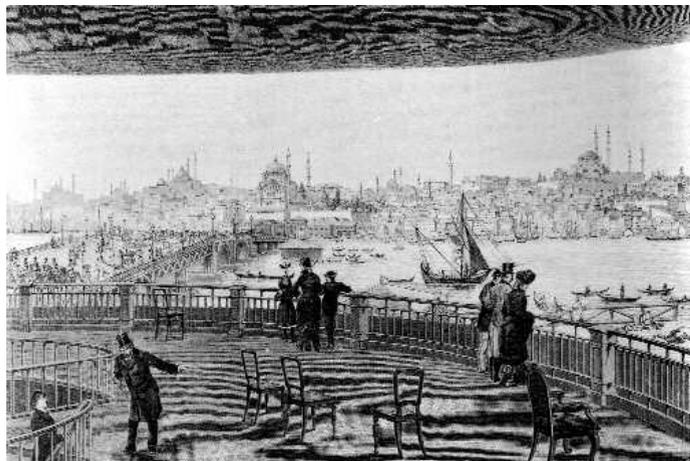


Fig. 9. C. V. Nielsen, 1882, *Incisione di un panorama di J.-A. Garnier*.

“diorama”, “magazzino” sono i titoli di molte riviste e opere letterarie). Si pensi, per non fare che l’esempio più noto, all’uso poetologico che Charles Baudelaire fa del caleidoscopio nei suoi saggi sulla pittura moderna, rafforzando – non sappiamo quanto consapevolmente – una posizione hoffmanniana che abbiamo già richiamato. Quando Baudelaire ne *Lo Spleen di Parigi* (*Le spleen de Paris*) deve definire il *flanêur*, il nuovo tipo umano che la metropoli ha prodotto, scrive:

La folla è il suo regno, come l’aria è il regno dell’uccello, e l’acqua l’elemento del pesce. Sposarsi alla folla è la sua passione e la sua professione. Per il perfetto perdigiorno, per l’osservatore appassionato, è una gioia senza limiti prendere dimora nel numero, nell’*ondeggiare*, nel movimento, nel fuggitivo, nell’*infinito*. Essere fuori di casa, e ciò nondimeno sentirsi ovunque nel proprio domicilio; vedere il mondo, esserne al centro e *restargli nascosto*... L’osservatore è un principe che gode ovunque dell’*incognito*... Così l’innamorato della vita universale entra nella folla come in un’immensa centrale di elettricità. Lo si può magari paragonare a uno specchio im-

menso quanto la folla; a un *caleidoscopio dotato di coscienza*, che, ad ogni suo movimento, raffigura la *vita molteplice* e la *grazia mutevole* di tutti gli elementi della vita (Baudelaire 1996, p. 1282) (CORSIVI SUOI?).

La dimensione tecnologica e metaforica di queste strumentazioni non si ferma ovviamente alle tecnologie della visione, agli strumenti ottici propriamente detti, ma riguarda apparati più complessi. Altrettanto decisive, ad esempio, sono tutte le forme di *display* che costituiscono parte integrante della cultura visuale di un’epoca. Si pensi ai già citati “tecnemi” di Hamon, tra i quali un posto di primaria importanza va dato alle vetrine, le cui scaturigini affondano in epoche ben lontane da quelle dei grandi magazzini e delle esposizioni universali e presiedono decisamente, già nel primissimo Ottocento, alla nascita di uno sguardo metropolitano certo poi culminato ne *L’uomo della folla* (*The Man of the Crowd*, 1840) di Edgar Allan Poe, ma certamente già presente nella poetica delle “trasparenze” che troviamo compiutamente anticipata nei racconti di Hoffmann.

La logica del *display* non si concretizza ovviamente solo nella vetrina. Basti pensare alla forma dell’album e dell’atlante (Hamon 2008; Buchloh 1999b; Flach, Münz-Koenen, Streisand, 2005); o al “principio collage”, che un ruolo non indifferente avrà nella cultura visuale ottocentesca (Anke te Heesen 2002), soprattutto perché implica una forma “spaziale” di narrativizzazione che Mieke Bal, studiando le forme di “esposizione” moderna, ha riassunto nella formula “*collecting as narrative, narrative as collecting*” (Bal 1996; 2002), ma che ancora più importanza avrà nella fondazione della *Kulturwissenschaft* warburghiana, basata sull’ipertestualità e ipervisualità dell’“atlante delle immagini” (Forster, Mazzucco 2000).

È giunto a questo punto il momento di restringere il campo di indagine agli studi specificatamente dedicati al rapporto tra letteratura e dispositivi della visione nell’accezione più sopra delineata, anche se ovviamente non è possibile trascurare i contributi di chi come Jonathan Crary,

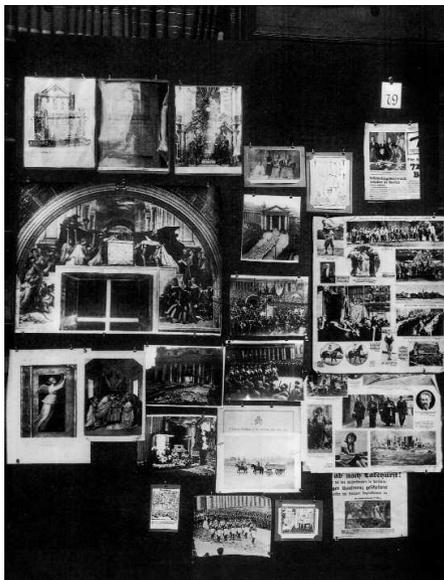


Fig. 10. A. Warburg, *Mnemosyne*, tavola 79 (Messa).

Barbara Maria Stafford, Anne Friedberg, pur partendo da fenomeni extraletterari, ha contribuito non poco a chiarire le coordinate culturali in cui si inscriverà anche la letteratura tra Settecento e Novecento. Da questo punto di vista opere come quelle sull’“attenzione” quale forma specifica della visualità del primo Novecento (Crary 1999), o sulla complessa interazione tra la visualità dell’arte e quella della scienza (Stafford 1984; 1985; 1988; 1993 (a o b?); 1999; 2003; 2004), o, ancora, le approfondite riflessioni sulla storia culturale della “finestra albertiana” da Masaccio al sistema operativo Windows (Friedberg 1993; 2006), attendono ancora un’adeguata utilizzazione da parte dei teorici della letteratura.

Gli studi che hanno sviluppato, sul versante letterario, la ricerca sui regimi scopici della modernità e sui dispositivi della visione hanno dato un contributo nient’affatto trascurabile sul piano della storia culturale. Schematizzando, potremmo dire che, dopo i pionieristici lavori di Langen,

Milner e Hamon, la ricerca letteraria ha contribuito a ridefinire quattro grandi questioni della storia della cultura tra Sei/Settecento e Novecento:

1) il rapporto tra “magia naturale” e logica dello spettacolo, dai gesuiti al postmoderno;

2) la tradizione della fisicoteologia, interessata a ridefinire i confini concettuali tra visibile e invisibile, con tutte le necessarie implicazioni teologiche e scientifiche e con le sue appendici nel dibattito sulla microbiologia e la cultura dei raggi X²¹;

3) le trasformazioni della visualità nell’età di Goethe, documentate nell’opera di Hoffmann, e la contemporanea nascita di uno “sguardo metropolitano”, con le sue propaggini in Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire;

4) la tradizione del cosiddetto pre-cinema, il cui studio si è definitivamente liberato dal semplificatorio teleologismo che vedeva nell’invenzione dei Lumière il culmine necessario di uno sviluppo inevitabile, e ha finito per riconsiderare quello che, con Zielinski, abbiamo definito il “tempo profondo” dei dispositivi della visione e, in particolare, il sogno di un’immagine in movimento le cui ricadute culturali e letterarie – da Schiller ad Aby Warburg (Michaud 1998; Cometa 2007), da Edison a Kafka (Maggitti 2007, pp. 13-46) – si sono dimostrate d’inusitata profondità.

In questa sede ci limiteremo a un breve excursus che evidenzii i principali snodi problematici di queste rivisitazioni culturali e segnali la principale bibliografia, lasciando ai saggi del volume il compito di approfondire alcune questioni cruciali tra Settecento e Novecento.

Dalla “magia naturalis” alla società dello spettacolo

Lo studio dei dispositivi della visione dell’era prefotografica ha costretto gli storici della letteratura a riconsiderare quella che sembrava una cesura definitiva nella storia della cultura: quella avvenuta tra Sei/Settecento e Ottocento, o, più esattamente, tra Illuminismo/Modernità – co-

munque li si voglia intendere e nella differenza delle varianti nazionali – e cultura barocca²².

Proprio sul versante dei dispositivi della visione ci si è dovuti rendere conto della “resistenza” culturale di fenomeni come la microscopia e la telescopio²³, per nulla esclusivo appannaggio della mentalità illuministica, ma emblemi della sostanziale continuità culturale tra sperimentazione barocca e spettacolarizzazione di massa tra Settecento e Ottocento. La società dello spettacolo, la cultura spettacolare delle masse, così come si è andata configurando nelle metropoli europee già sul finire del XVIII secolo – soprattutto Londra, Parigi e Berlino –, va infatti considerata in questa rilettura come l’esito ultimo, e certamente tecnologicamente più avanzato, delle politiche dello spettacolo maturate nell’ambito della cosiddetta *magia naturalis* o *magia optica* seicentesca, i cui protagonisti assoluti sono figure di spicco della cultura gesuitico-cattolica come Athanasius Kircher²⁴, Kaspar Schott²⁵ e Giambattista Della Porta.

Un filo sottile lega infatti le sperimentazioni illusionistiche, la spettacolarizzazione e la propaganda²⁶ della cultura gesuitica seicentesca – con tutte le sue componenti di ciarlataneria e la commistione di istanze scientifiche e istanze politico-religiose – alla cultura di massa tra Settecento e Ottocento, con curiose e rilevanti estensioni temporali nel Novecento dove, ad esempio, il nesso tra spiritismo e fotografia è comprensibile proprio a partire dalle culture dell’invisibile di età barocca (Cigliana 2007). Non è un caso se il vero inventore della lanterna magica nella sua versione moderna, Christian Huygens (Mannoni 1994, pp. 49 sgg.), certamente uno scienziato al servizio della ragione, abbia cercato di sconfessare per tutta la vita il contributo che egli stesso aveva dato con la sua invenzione alle speculazioni esoteriche del suo tempo. Le sperimentazioni gesuitiche hanno un’onda lunga che giunge sino all’*Aufklärung* tedesca – si pensi alle “incertezze” del *Visionario* (*Geisterscher*) di Friedrich Schiller (Cometa 2007) – o alla fantasmagoria romantica interessata ai fenomeni di manipolazione e iperstimolazione della coscienza, in nome di istanze che nulla avevano a che fare con la razionalità illuminista.

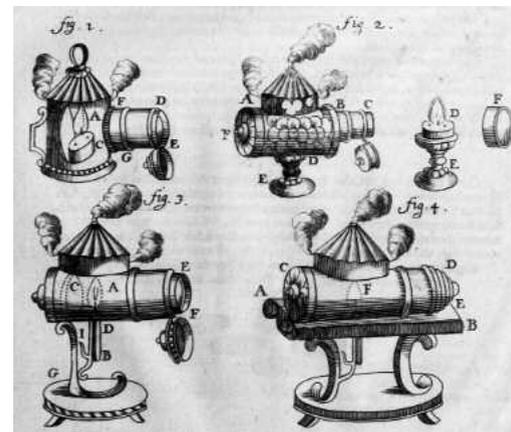


Fig. 11. J.
Zahn, *Lanterne
magiche*, 1702.

Dispositivi della visione come la lanterna magica, la camera oscura e la fantasmagoria (Steinmetz-Oppelland 1997) hanno dunque costretto gli interpreti a considerare i tempi lunghi della storia della tecnologia e della storia della percezione, collaborando di fatto a emancipare la storia letteraria dalle semplificazioni imposte da un modello puramente teleologico. Sempre più evidente è apparso il nesso che collegava l’illusionismo gesuitico alle fantasmagorie di Étienne Gaspard Robertson (Castle 1988) e Johann Georg Schröpfer (Kalka 2006, pp. 31 sgg.), e, oltre l’età di Goethe, le proiezioni di Kaspar Schott e Thomas Rasmussen (Mannoni 1994, pp. 65 sgg.) con quelle dei fratelli Lumière. Il “tempo profondo” dei media si è mostrato così un ottimo antidoto agli eccessi dello storicismo.

Vanno segnalati in questo contesto, oltre ai già citati studi sul pre-cinema di Mannoni, di Pesenti Campagnoni, di Zotti Minici e di Tosi, le lezioni berlinesi di Friedrich Kittler (2002), che si configurano come una storia culturale dei dispositivi, costantemente verificata sul testo letterario. Importanti rimangono le considerazioni sul “visionario” di Schiller e quelle su Hoffmann e la tradizione della propaganda gesuitica. Altrettanto significativo è lo studio di Ni-

cole Gronemeyer (2004) dedicato alla “magia ottica” della prima modernità, che culmina opportunamente in un’analisi dei testi hoffmanniani, in particolare de *L’Uomo della sabbia* (pp. 206 sgg.).

Un valore aggiunto di questa ricerca culturale, che lega fenomeni seicenteschi ai rispettivi esiti ottocenteschi, sta nell’aver costretto la storia letteraria a recuperare testi che una troppo semplicistica o troppo tradizionale periodizzazione rischiava di porre ai margini di un’indagine sulla sensibilità moderna. Un rischio particolarmente attuale per la storia culturale italiana. Come è stato più volte ribadito, gli studi culturali italiani tendono infatti a non occuparsi dell’identità italiana e dei fenomeni culturali italiani (Cometa 2007).

La questione è cruciale non solo dal punto di vista teorico – non localizzarsi nella propria cultura significa venir meno a uno dei presupposti degli studi culturali, comunque li si voglia intendere –, ma soprattutto dal punto di vista storiografico, perché restituisce un’immagine della letteratura italiana irrimediabilmente sganciata dal dibattito internazionale e, all’interno della stessa storiografia letteraria, finisce per sganciare la letteratura moderna e contemporanea dai fermenti di modernità pure presenti tra Seicento e Settecento. E ciò non riguarda solamente il canone, ma anche e soprattutto quelle forme di letteratura diffusa, praticate nelle riviste letterarie e di varia umanità, che anche in Italia affrontarono la questione dell’innovazione tecnologica e delle sue ricadute ideologiche e sociali con un’urgenza che non ha nulla da invidiare alla comunicazione letteraria d’oltralpe.

Questa mancanza si fa imbarazzante proprio sul versante dei rapporti tra forme letterarie e dispositivi della visione. Si pensi alla centralità europea di sedi universitarie come Pavia o Padova, la cui ricerca tecnologica costituiva un modello per tutta l’Europa. Si pensi a figure della statura di un Volta, di un Galvani o di uno Spallanzani – per limitarci al periodo su cui abbiamo concentrato le nostre ricerche. E ciò è particolarmente rilevante sul fronte delle tecnologie della visione.

Già Goldoni attrezzava entusiasticamente il suo Ecclitico ne *Il mondo della luna* (1750, pp. 513-514) di tutti i più avanzati (e metaforici) dispositivi ottici:

ATTO PRIMO. SCENA PRIMA – *Notte con luna e cielo stellato. Terrazzo sopra la casa di Ecclitico con torre nel mezzo, o sia specula, ed un gran canocchiale su due cavalletti. Quattro fanali che illuminano il terrazzo. Ecclitico e quattro Scolari.*

TUTTI: O Luna lucente,/Di Febo sorella,/Che candida e bella/Risplendi lassù,/Deh, fa che i nostri occhi/S’accostino ai tuoi,/E scopriti a noi/Che cosa sei tu./

ECCL.: Basta, basta, discepoli,/Alla triforme dea le voci giunsero;/Esauditi sarete in breve termine./Su via, tosto sugli omeri/Prendete l’arcimassimo/Mio canocchial novissimo./Drizzatelo su la specula,/Perpendicolarmente in ver l’ecclitica./Vuò veder se avvicinasì/De’ due pianeti il sinodo,/Idest, quando la Luna al Sol congiungesi,/Che dal mondo volgare ecclissi appellasi./Andate, andate subito,/Pria che Cinzia ritorni al suo decubito.

SCOL.: Prendiamo, fratelli,/Il gran telescopio,/O sia microscopio,/O sia canocchial./Vedrem della Luna/Se il tondo sereno/Sia un mondo ripieno/Di gente mortal.

Proprio con Goldoni ha però inizio quel confronto critico che culminerà nello scetticismo rispetto agli strumenti ottici tipico del secolo dei lumi. Anche lui è infatti consapevole che le ottiche possono essere strumenti di controllo e di manipolazione; in altri termini, armi che trapassano la sfera privata e le coscienze degli individui:

ECCL.: Ho fatto un canocchiale/Che arriva a penetrar cotanto in dentro/Che veder fa la superficie e il centro./Individua non solo/I regni e le provincie,/Ma le case, le piazze e le persone./Col mio canocchialone/Posso veder lassù, per mio diletto,/Spogliar le donne quando vanno a letto.

BON.: Oh bellissima cosa! (p. 516).

Goldoni non teme di sottolineare anche gli impulsi voyeuristici incoraggiati dai dispositivi della visione; non a

caso Bonafede, l'alocco di turno, spia attraverso il cannocchiale una classica scena della scopofilia pittorica, *Susanna e i vecchioni*, che il telescopista gli lascia intravedere mettendo dinnanzi alla lente una sorta di lanterna magica:

ECCL. (*Farò che tutto creda/La sua semplicità*): Olà, Claudio, Pasquino, (*vengono due Servi*)/La macchina movete,/Fate ch'ella s'appressi al canocchiale;/Onde mirando in quella/Il signor Bonafede/Movere le figure ad una ad una,/Creda mirar nel Mondo della Luna. (*partono i Servi*)/Quanti sciocchi mortali/Con falsi canocchiali/Credono di veder la verità,/E non sanno scoprir la falsità./Quanti van scrutinando/Quello che gli altri fanno,/E se stessi conoscere non sanno. (*Si vede accostarsi alla cima del canocchiale una macchina illuminata, dentro la quale si muovono alcune figure*) (p. 518).



Fig. 12. G. Zocchi, *Scena di commedia dell'arte dello spettacolo di Mondo Nuovo*, ANNO.

Gli effetti fantasmagorici evocati da Goldoni si trasmettono come una scossa elettrica all'altro capo temporale di cui dobbiamo tener conto, l'Ottocento, mentre le tremule visioni della lanterna magica ritornano nelle fantasie romantiche di Manzoni.

Si pensi alla fantasmagoria che Fermo contempla mentre aspetta il traghetto, rivedendo con l'immaginazione tutti i protagonisti della storia, e soprattutto Lucia e Padre Cristoforo. Manzoni non esita a paragonare questo fantastico a uno spettacolo con la lanterna magica:

Ma la notte era appena incominciata, e il povero Fermo, ebbe molte ore da meditare in quella sua incomoda stazione. Don Rodrigo, Don Abbondio, il Vicario, Ferrer, la guida, l'oste di Milano, il notajo, i birri, il mercante, i curiosi, passavano a vicenda nella sua fantasia; ma nessuno di costoro conduceva seco una memoria che non fosse di rancore o di sconforto. Solo due immagini avevano un aspetto consolatore, e spargevano un po' di luce tranquilla su quel quadro confuso... due volti i quali ricordavano ed esprimevano candore, benevolenza, affetto, innocenza, pace: quei sentimenti chiari e soavi nei quali tanto si gode la fantasia degli infelici: e queste due immagini erano una treccia nera, e una barba bianca, Lucia e il Padre Cristoforo. Ma i pensieri che questi volti stessi facevano nascere, eran tutt'altro che di una gioia pura: alla immagine del buon frate, Fermo sentiva vivamente la vergogna della cervellinaggine che aveva spiegata nel giorno passato, e della turpe sua intemperanza: e contemplando Lucia, oltre la stessa vergogna, egli sentiva nel fondo dell'animo l'assenza, l'incertezza del rivedere, il terrore della dimenticanza. Meno potente, meno scolpita, ma pure mista anch'essa di compiacenza e di dolore, gli appariva pure l'immagine di quella povera Agnese, che lo aveva voluto per figlio, e che a cagione di questo buon pensiero si trovava ora fuor di casa, e assediata da quelle sollecitudini che non hanno alcun compenso di consolazione. Con questa lanterna magica dinanzi alla mente vegliò Fermo tutta quella notte... (Manzoni 1827, pp. 425-426).

Fantasmagorie che non tardano a trasformarsi in allucinazioni **orrorose (ORRORIFICHE)** nel gusto dei post-ro-

mantici. Come Ulisse Barbieri che, nel suo *Lucifero. Fantasia romantica* (1871), inserisce un palese riferimento al potere illusionistico degli strumenti ottici, facendo dire al principe delle tenebre:

Ecco Dio!... ascolta un sommesso piagnolio di gemiti che si perdono per lo spazio, ecco la preghiera!... L'urlo disperato della bestemmia, un po' più lontano oscilla, poi... Cos'è che domina su tutto ciò?... Il nulla che è il tutto!... che a tutto risponde, perché non ha risposta!... fantasma dell'infinito, immagine fatua dell'immensità nel cui grembo maturano cose ed eventi!... Giochi d'ottica nella gran lanterna magica del Creato, sviluppo di forme animate dal tempo, follie e grandezze a seconda del modo con cui si vedono le cose; sinonimi e figure, ombre e luce, finché cade la tela dell'ultimo atto, finché il passato si sprofonda nell'avvenire, e l'avvenire si perde, ombra pur esso, nelle tenebre di quel vasto abisso che è il nulla di tutto ciò che fu!... (p. 19).

Alla critica "ideologica" e politica delle illusioni prodotte dai dispositivi della visione si aggiunge poi anche quella più squisitamente estetica. In perfetta sintonia con la critica degli effetti illusionistici prodotti dai panorami e dai diorami, sviluppata in Germania da figure di spicco dell'estetica come Johann August Eberhard (Oettermann 1980; Buddemeier 1970, pp. 15 sgg.), si muove in Italia, ad esempio, Giacomo Leopardi, il quale condivide l'opinione secondo la quale i panorami violerebbero i principi fondamentali dell'arte, perché costruiti sull'inganno dell'occhio, piuttosto che sull'illusione estetica. È significativo che nello *Zibaldone* (29-30 giugno 1823) i panorami vengano considerati delle pessime "traduzioni" del reale, al pari delle brutte traduzioni letterarie:

(...) e quelle traduzioni ora lodate e celebrate piuttosto, cred'io, per gusto matematico che letterario, piuttosto come curiosità che come opere di genio, piuttosto come un panorama o un simulacro anatomico o un automa, che come statua del Canova (...) (Leopardi **XXXX**, vol. II, p. 1515).

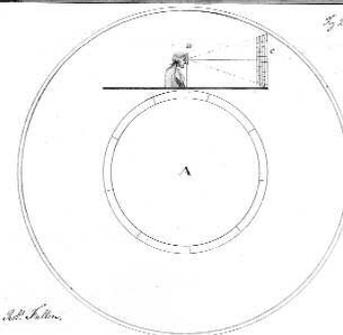
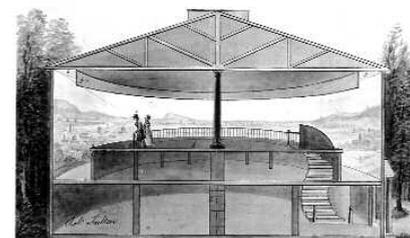


Fig. 13. R. Fulton, *Primo progetto di Panorama circolare con piattaforma di osservazione*, 1799, Parigi.

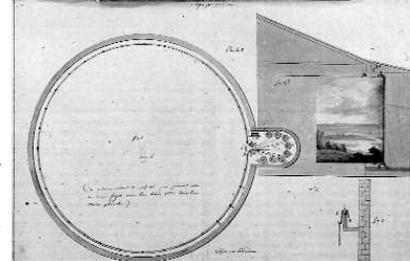
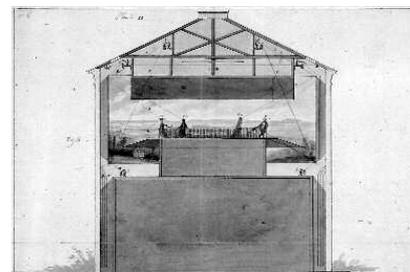


Fig. 14. R. Fulton, *Progetto di Panorama circolare con illustrazione della tecnica di illuminazione e della possibilità di cambio veloce delle tele*, 1799, Parigi.

Sul finire del XIX secolo, quando ormai la fotografia ha definitivamente modificato i regimi scopici occidentali, i dispositivi ottici riacquistano anche in Italia una valenza poetologica, proprio in nome delle loro potenzialità di soglia. Fogazzaro, in *Malombra* (1881), immagina il Palazzo come una visione liminale tra l'esattezza fotografica (anzi addirittura stereoscopica!) e l'immaginazione:

Con i suoi cipressi, con le vigne, con la collana d'abeti, con il lago a' piedi, la villa sarebbe assai graziosa a guardare in fotografia a traverso le lenti d'uno stereoscopio, se la scienza sapesse riprodurvi i verdi cupi e i brillanti, le acque diafane e il mobile riverbero del sole sulle vecchie mura. Si potrebbero immaginare davanti alle sue finestre ampie distese di lago, felici paesi, altre ville, altri giardini ridenti fra l'acqua e il cielo. Anche veduto con la sua scena solitaria e severa, il Palazzo non è triste. Fuori del recinto le sponde che guardano mezzogiorno verdeggiano di ulivi frequenti, parlano di dolci invernate; e per la gran porta aperta laggiù verso la pianura dove il sole tramonta entrano le immagini e quasi il suono della intensa vita delle opere umane; per là escono gli occhi e l'anima quando hanno bisogno di veder lontano, d'immaginare liberamente. Il Palazzo domina quel deserto con la sua grandiosità signorile; chi vi abita può credersi padrone di quanto vede; crederci un re superbo a cui nessuno osa accostarsi, i monti difendono il trono e le onde lambiscono i piedi (p. 23).

Già da questa parziale crestomazia si può comprendere come una rilettura dei testi canonici della tradizione italiana, magari accompagnata da una maggiore attenzione per forme di scrittura destinate alla divulgazione culturale e scientifica, permetterebbe di reinserire facilmente alcuni capolavori italiani nel circuito europeo dell'*iconic turn* della teoria letteraria.

Vedere l'invisibile

La "svolta iconica" in letteratura è riconoscibile, e forse maggiormente significativa, lì dove ci confrontiamo con i li-

miti degli strumenti ottici, piuttosto che con le loro "magnifiche sorti e progressive". La questione dei dispositivi della visione induce infatti anche una grande interrogazione sul non percepibile, sul non visibile, e – più tardi – sull'invisibile tout court²⁷. È questo il tema di fondo della fisicoteologia, la grande corrente culturale che determina la transizione tra la scienza seicentesca e l'Illuminismo e che, in Germania come in Inghilterra, informa di sé tutta l'epistemologia sei-settecentesca.

La fisicoteologia, com'è noto, fu un modo per continuare la teologia con altri mezzi, in particolare con i mezzi della visione, i dispositivi ottici. Dalla Royal Society di Londra a Jean Paul, passando per Swift, Brockes e Lichtenberg, la fisicoteologia trovò infatti negli strumenti della visione la grande chance per attingere all'invisibile, all'infinitamente piccolo e all'infinitamente lontano: le due frontiere del visibile che microscopio e telescopio cercavano di superare; dal successo di questi due strumenti dipendeva la conferma dell'armonia del creato, e in fin dei conti dell'esistenza di Dio.

Il dibattito fisicoteologico è divenuto così il basso continuo di molte ricostruzioni storico-culturali che hanno poi disegnato le nuove coordinate dell'indagine letteraria. Ci riferiamo agli studi pionieristici sull'interrelazione tra scienze e letteratura di Karl Richter (1968; 1972; 2002), cui va aggiunta l'ampia ricerca sulla storia culturale del microscopio e del telescopio (Schmidt 2003), che hanno trovato un corrispettivo storico-letterario nell'epocale studio di Ulrich Stadler (2003), cui l'autore aveva fatto precedere alcune incursioni hoffmanniane di particolare valore, e che di recente è culminato in un volume dedicato esplicitamente all'elaborazione culturale e letteraria dell'invisibile (Haupt, Stadler, a cura, 2006).

Vedere l'invisibile è del resto una passione tutt'altro che limitata al Sette-Ottocento, come attestano i recenti studi di Martin Kemp (2006). Ancora tutta da studiare è invece la relazione tra immagini della scienza, letteratura e arti figurative²⁸, che è emersa soprattutto negli studi di Lisa

Cartwright (1997), Monique Sicard (1998), Barbara Maria Stafford²⁹ (2005) e Olaf Breidbach (2005), e più di recente nello studio dedicato a Étienne-Jules Marey da Didi-Huberman e Laurent Mannoni (2004), ed è implicita nei fondamentali studi di Bruno Latour (2001) dedicati alla nascita culturale della microbiologia, che adesso trovano ampia risonanza anche negli studi letterari e filosofici (Sarasin et al., a cura, 2007).

Il dispositivo “Hoffmann”

L'opera narrativa di E. T. A Hoffmann costituisce una sorta di enciclopedia dei dispositivi della visione tra Settecento e Ottocento e certamente **rappresenta la testimonianza più consapevole e articolata delle profonde modificazioni che subiscono i regimi scopici dell'età di Goethe.**

Hoffmann mette in scena queste trasformazioni e tematizza con grande icasticità la convivenza e il conflitto tra tali regimi (da quello della prospettiva albertiana a quello panoramico e precinematografico). Non solo. La sua compiuta antropologia della visione – che considera tutti gli aspetti delle questioni che andiamo trattando, dallo sguardo alle tecnologie della visione, passando per una tassonomia delle immagini reali e mentali – **lo accredita come l'autore centrale per comprendere la cultura visuale dell'età di Goethe (EVITEREI LA RIPETIZIONE).** Per tacere qui della complessità della sua cultura visuale, maturata a stretto contatto con le opere – quelle canoniche della koiné classico-romantica, come quelle di autori ancora del tutto sconosciuti agli inizi dell'Ottocento quali Salvator Rosa o Pieter Breughel – e con gli artisti che ebbe modo di frequentare, da pari, in varie fasi della propria esistenza. Una cultura dell'occhio che forse è paragonabile a quella del solo Goethe, nonostante quest'ultimo si ostinasse a non riconoscere un'adeguata maturità al suo contemporaneo e finisse per rubricarlo tra gli impazienti e inconcludenti susulti del Romanticismo.

Dopo il seminale libro di Milner sulla fantasmagoria, lo studio del fantastico hoffmanniano ha costretto gli interpreti a una completa revisione della sua poetologia. Certo, anche la critica più tradizionale, ancora lontana dal “*pictorial/iconic turn*”, aveva avvertito la centralità del rapporto tra visibilità, visione e dispositivi ottici in Hoffmann, sia sul piano tematologico – come nel già citato studio della Holbeche – sia sul piano poetologico³⁰. Ma è negli ultimi due decenni del secolo scorso – ed è una tendenza ancora in atto – che gli studi sulle “ottiche” hoffmanniane, per lo più **emancipatisi (EMERSI, FUORIUSCITI?)** dalle secche delle verifiche puramente tematologiche, si sono moltiplicati a dismisura, illuminando progressivamente tutto il contesto dell'età di Goethe che, da questo punto di vista, forse potrebbe essere piuttosto definita “età di Hoffmann”³¹. I protagonisti di questa nuova stagione della critica hoffmanniana sono stati indubbiamente Ulrich Stadler (1992-93), Friedrich Kittler (1994; 2002, pp. 142 sgg.), Günter Oesterle (1987), Gerhard Neumann (1998; 2004; 2005a; 2005b) e in Italia Ferruccio Masini (1986); tra questi, almeno in termini cronologici, la priorità va data allo studio di Kittler (1994).

È stata però certamente la “riscoperta” critica del tardo racconto *La finestra d'angolo del cugino* (*Des Vettres Eckfenster*, 1822) a costringere gli interpreti a un serrato confronto con la cultura visuale di Hoffmann, prestando particolare attenzione ai dispositivi ottici – dal cannocchiale al panorama³² –, ma anche al complesso intreccio di motivi intertestuali e intermediali³³ messi in scena nel testo. Quest'ultimo racconto va però letto insieme al penultimo racconto di Hoffmann, intitolato *Mastro Pulce* (*Meister Floh*, 1821).

Letti in parallelo i due testi costituiscono davvero l'enciclopedia visuale hoffmanniana (e dell'intera età di Goethe), che risente ormai delle profonde trasformazioni dei regimi scopici nei primi decenni dell'Ottocento, e, in questo senso, rappresentano un punto di non ritorno nella cultura visuale moderna, ormai lacerata tra scetticismo tec-

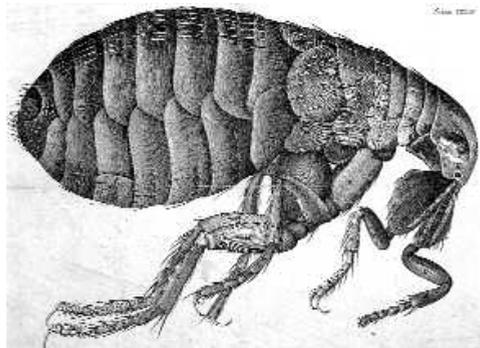


Fig. 15. R. Hooke, *La pulce*, da *Micrografia*, 1665.

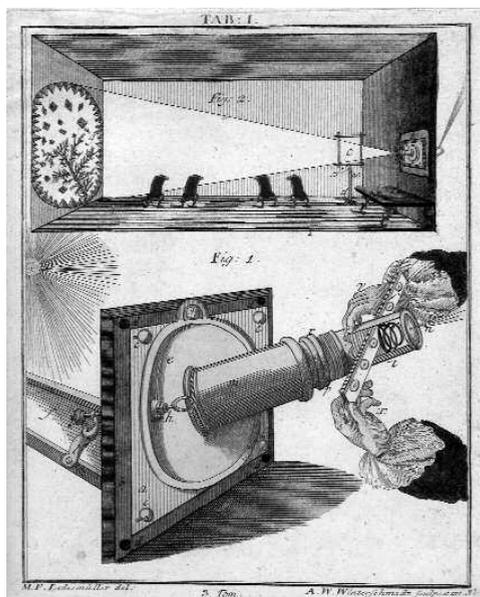


Fig. 16. M. F. Ledermüller, *Microscopio solare*, 1763.

nologico (Böhme 2003) ed entusiasmo per le forme di spettacolarizzazione di massa.

Prendiamo il caso delle implicazioni tecnologiche e letterarie di un oggetto come il “microscopio notturno” (*Nachtmikroskop*) citato da Hoffmann in *Mastro Pulce*, una

delle più importanti opere dell'Ottocento sulle tecnologie della visione, che, come il microscopio e il telescopio, permettono l'accesso al non-visibile.

Hoffmann usa questo strumento in una delle scene che, nel racconto, prefigurano l'utilizzo spettacolare e di massa delle tecnologie della visione, nel contesto di un'estetica del sublime:

Il domatore di pulci richiamava una straordinaria affluenza di pubblico. Durante l'intero giorno la sala non mancava mai di curiosi, che non badavano all'alto prezzo d'ingresso. Anche di sera i visitatori erano numerosi, anzi ancor più numerosi, perché alcune persone alle quali poco importavano quei buffi giochi e artifici che abbiamo detto, venivano per ammirare un altro lavoro che aveva meritato al domatore di pulci una considerazione completamente diversa e una vera **riputazione (REPUTAZIONE?)** di naturalista. Era questo un microscopio notturno che, come il microscopio solare di giorno, proiettava, simile a una lanterna magica, gli oggetti vivamente illuminati sulla bianca parete, con una nitidezza che nulla **lasciavano (LASCIAVA?)** a desiderare (Hoffmann 1821, vol. III, p. 541).

Ci troviamo di fronte a una delle tecniche più significative del fantastico hoffmanniano, che comporta una doppia metamorfosi e stravolgimento di un dispositivo altrimenti ben noto ai contemporanei, il “microscopio solare”, inventato per risolvere l'annosa questione della corretta illuminazione del reperto da esaminare, favorendo nel contempo una ricezione dell'immagine condivisa da più persone. Hoffmann opera però una doppia distorsione: la prima puramente linguistica, giacché parla di un “microscopio notturno”, mai esistito, al posto di “microscopio solare”, producendo dunque un effetto di straniamento nel lettore, che favorisce l'effetto fantastico. Ma soprattutto modifica e, per così dire, amplifica la funzione del dispositivo allorché opera una sorta di sintesi con un'altra tecnologia ben nota, basata sulla proiezione: la lanterna magica (Stadler 2008). Il microscopio notturno infatti proietta sulle pareti degli

“oggetti vivamente illuminati”; non di giorno però, ma di notte. La questione ha implicazioni tecniche, giacché si tratta di utilizzare una fonte luminosa che non può essere più quella del sole ma deve essere artificiale – il che contraddice proprio l'essenza del “microscopio solare” –, e soprattutto implicazioni sociali. Si tratta infatti di uno spettacolo serale, che raccoglie un pubblico numeroso e disposto a lasciarsi suggestionare. Anticipando un classico dei film di fantascienza, Hoffmann immagina che una sera il pubblico si sarebbe riversato fuori dalla sala in preda al panico:

Mentre Pepusch cercava di entrare, la porta si spalancò con irruenza e la gente gli si rovesciò addosso in una ressa tumultuosa. Tutti erano pallidi in viso come morti, per lo spavento... **(PUNTINI DI ELLISSI O DI SOSPENSIONE?)** Uno sguardo nella sala rivelò subito al giovane Pepusch la causa del terribile spavento che aveva messo in fuga gli spettatori. Là dentro, tutto si muoveva di una strana vita! Un ripugnante groviglio di creature orribili colmava l'intero spazio. La genia delle pulci, degli scarabei, dei ragni, dei vermi, ingrandita a dismisura, protendeva le sue proboscidi, avanzava a lenti passi su alte zampe villose, gli spaventevoli formicaleoni afferravano e stritolavano con le loro tenaglie dentate le zanzare che si difendevano sbattendo le lunghe ali; e frattanto si vedevano voltolarsi serpenti dell'aceto, le anguille della colla e polipi dai cento tentacoli, mentre gli infusori, con strane caricature di facce umane, spiavano da tutti gli interstizi (Hoffmann 1821, vol. III, p. 542).

Ci troviamo di fronte alla descrizione di uno spettacolo serale che ha ormai tutte le caratteristiche di un fenomeno di massa (un biglietto d'ingresso ad esempio), all'incrocio tra divertimento e istruzione, e che fa leva su uno stupore che può – basta cambiare le dimensioni – trasformarsi facilmente in paura.

Tecnologie della visione, scienza e ciarlataneria si fondono qui per dare vita a un dispositivo che prefigura ampiamente l'apparato cinematografico (Segeberg 1993; 1996). Il microscopio solare – come si può facilmente de-

durre da volumi divulgativi come quello di Martin Frobenius Ledermüller (1763) – si candidava naturalmente a combinare l'effetto della lanterna magica con il movimento reale di esseri microscopici, ed è significativo che una delle immagini più note che raffigura una proiezione pubblica combinata di lanterna magica e microscopio solare mostri sulla parete una pulce – la celebre pulce di Robert Hooke che ispira il racconto di Hoffmann – e una donna, entrambi oggetti ormai acclarati di una pulsione scopica che il cinema combinerà a piacimento.

La mostruosa dimensione della pulce e di tutti gli animali microscopici di cui può disporre il domatore di pulci – che non a caso si chiama Leuwenhoeck, come uno dei grandi protagonisti della storia del microscopio (Böhme 2003; Schickore 2001) – e una donna, l'immateriale Dörtje Elverdinck di cui tutti i personaggi del racconto sono inna-

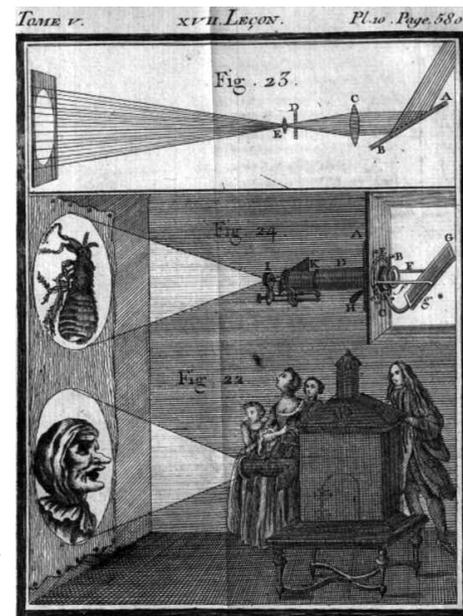


Fig. 17. J. A. Nollet, *Proiezione con microscopio solare e lanterna magica*, 1777.

morati, sono gli ingredienti primari di uno spettacolo che si riproporrà in tutta la storia del cinema di fantascienza, e non solo.

Senza avere contezza precisa dei distorcimenti semantici che Hoffmann opera in *Mastro Pulce* si corre il rischio di appiattare sul piano di una banale dimensione fantastica quella che è invece una precocissima e precisa prefigurazione di un regime scopico tipico della modernità, quello cinematografico, e di interpretare una significativa “inversione di funzione” (*Umfunktionierung*) (*Nachtmikroskop vs Sonnenmikroskop*) come un puro gioco linguistico, mentre si tratta di un sogno tecnologico che solo i fratelli Lumière riusciranno a tradurre in realtà.

Ancora più cruciale è l’inversione cui viene sottoposto un altro dispositivo ottico di recentissima invenzione ai tempi di Hoffmann, il caleidoscopio di David Brewster, brevettato nel 1817 a Londra (Pesenti Campagnoni 2007, pp. 174 sgg.). Hoffmann è chiaramente affascinato dalla stupenda combinatoria cromatica che lo strumento consente, tanto da utilizzarla come metafora poetologica per la sua scrittura ne *I confratelli di Serapione* (*Serapionsbrüder*, 1819-21).

Anche in questo caso una tipica inversione di funzione permette a Hoffmann di discutere una questione che sta anche al centro di *Mastro Pulce*, e cioè l’uso non-etico delle tecnologie. Quello che è considerato in Europa poco più di un innocuo giocattolo si trasforma, nella fantasia deformante e anamorfotica di Hoffmann, in uno strumento di tortura. Anche i cannocchiali diventano nelle mani dei due microscopisti rivali, Leuwenhoeck e Swammerdam, due strumenti di offesa. Ma in quel caso si trattava sostanzialmente di un uso improprio dello strumento, favorito dalla sua forma fallica. I due microscopisti infatti, in una delle scene più esilaranti del racconto, se le danno di santa ragione utilizzando il loro “occhio armato” (*bewaffnetes Auge*), una metafora molto diffusa nell’età di Goethe e patrimonio comune di tutto il classicismo weimariano (Kosenina 2001):

Nel contempo Swammerdam tirò fuori dalla tasca un piccolo cannocchiale, lo allungò e andò addosso al nemico... **(PUNTI-NI DI ELLISSE O DI SOSPENSIONE?)** Prontamente Leuwenhoeck aveva bandito uno strumento simile, lo aveva anche lui allungato e gridava... **(VERIFICA)** Entrambi ora portavano i cannocchiali all’occhio e facevano, furenti, delle sortite e tiri micidiali, ora accorciando, ora allungando le loro armi. Erano finte, parate, volte, erano insomma, tutti i possibili espedienti della scherma... **(VERIFICA)** le fronti stillavano sudore, gli occhi iniettati di sangue uscivano fuori delle orbite (...) (Hoffmann 1821, vol. III, pp. 585 sgg). **(VERIFICARE RIFERIMENTO AUTORE DATA. NON SONO CERTA CHE LA CITAZIONE SIA TRATTA DA MASTRO PULCE!)**

Tuttavia l’occhio armato di caleidoscopio permette effetti che vanno ben al di là della metonimia cannocchiale-bastone. Attraverso una sorta di estroflessione dell’immagine prodotta dal caleidoscopio, Hoffmann arriva a prefigurare un moderno laser che viene puntualmente usato come arma:

Quando Pellegrino entrò in casa, fu sorpreso da un curioso spettacolo. Un uomo stava in mezzo all’androne e, con un cannocchiale di strana forma, guardava fissamente la porta della stanza di Swammer. Ma su quella porta si andavano muovendo dei luminosissimi cerchi dai colori dell’arcobaleno, i quali si congiungevano tutti in un punto rovente di calore che sembrava penetrare attraverso la porta. Quando ciò accadeva si sentiva un cupo gemito, interrotto da alti lamenti di dolore che pareva venire dall’interno della camera. Con vero terrore, il signor Pellegrino credette di riconoscere la voce di Gamaheh... Intanto sempre più veloci e infocati si muovevano i cerchi arcobalenanti, il punto penetrava sempre più arroventato e dalla camera risonavano lamenti sempre più dolorosi (vol. III, pp. 583 sgg.).

Senza nascondersi le valenze *gender* di questa violenza, Hoffmann fa affermare al tremendo Leuwenhoeck:

“Mi sono invece preso la libertà di tormentare un poco la piccina con uno strumento ottico di tortura (*mit einem optischen Marter-Instrument*), perché essa si convinca che, nonostante il

suo principato immaginario, suo signore e padrone sono io!” (vol. III, p. 584).

Non c'è chi non veda come Hoffmann abbia già perfettamente compreso le virtualità sessuali dello sguardo, soprattutto quando questo è rafforzato da una tecnologia che non si nasconde più le proprie potenzialità offensive. Significativo è per altro che Hoffmann prefiguri qui non solo – si potrebbe dire, futuristicamente – il raggio laser, ma anche un dispositivo che proprio in quegli anni era in sperimentazione e che avrebbe consentito la proiezione di fasci luminosi colorati. Si tratta del cosiddetto cromotropio applicato alla lanterna magica, che avrà un'enorme diffusione come strumento di intrattenimento popolare soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento.

Umfunktionierung e prefigurazione sembrano essere i due poli entro cui si muove lo sperimentalismo ottico hoffmanniano. Entrambi presuppongono un'approfondita conoscenza dei dispositivi della visione e un'immaginazione non comune, il cui vertice è costituito dallo strumento ottico che sta al centro della narrazione di *Mastro Pulce*. Ci riferiamo al “microscopio oculare” che uno dei protagonisti, l'umanizzato Mastro Pulce, colloca nella pupilla di Pellegrino consentendogli di vedere i pensieri dei suoi interlocutori. Qui si tratta di una *Umfunktionierung* sul piano della tecnologia, ma certamente anche di una rivoluzionaria prefigurazione che anticipa tutte le protesi cyborg della storia:

“Si tratta di un microscopio, costruito da uno degli ottici più abili e provetti del nostro popolo... (**ELLISSI O SOSPENSIONE?**) Lo strumento vi sembrerà alquanto minuscolo e infatti è ben centoventi volte più piccolo di un grano di sabbia; ma per l'uso cui serve non deve essere più grande di così. Se, infatti, lo colloco nella pupilla del vostro occhio sinistro, quell'occhio, allora, vede tutto ingrandito come al microscopio” (Hoffmann 1821, vol. III, p. 565).

Chiunque conosca il “microscopio monoculare”, inventato proprio da Anton van Leuwenhoek negli anni Settanta

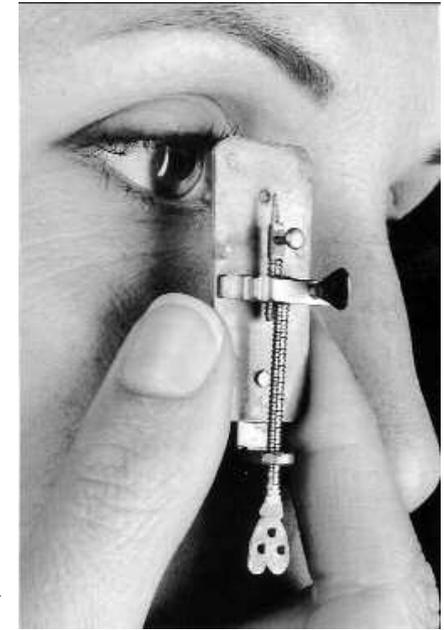


Fig. 18. Microscopio oculare di Leeuwenhoek.

del XVI secolo, comprenderà come l'idea di una lente di ingrandimento che possa impiantarsi nell'occhio umano sia tutt'altro che peregrina.

Di tutt'altro tenore è invece l'effetto che questa combinazione di corpo e tecnologia – una protesi cyborg a tutti gli effetti – avrebbe prodotto: potenziare la vista fino a farle scorgere la “strana trama dei nervi e delle vene” (vol. III, p. 588) dietro la cornea, una vera fantasmagoria che Pellegrino scorge nel cervello di Dortje addormentata:

Ma attraverso tale trama si intrecciavano luccicanti fili d'argento, ben cento volte più sottili della più sottile tela di ragno. Questi fili che frondeggiavano fuori del cervello in qualche cosa di indecifrabile per la stessa veduta microscopica, parevano prolungarsi all'infinito. Forse pensieri di un ordine più sublime, essi confondevano gli altri di un genere più faci-

le ad afferrare. Pellegrino distingueva un variato groviglio di fiori che prendevano figura d'uomini, poi di nuovo uomini che fluivano dentro la terra e, come pietre e metalli, ne scintillavano fuori. E in mezzo a tutto ciò vedeva muoversi animali strani di ogni sorta, che si trasmutavano innumerevoli volte e parlavano lingue meravigliose (ib.).

Si tratta di “pensieri di sogno” che nessuno può decifrare, nemmeno con l'aiuto del miracoloso microscopio oculare. Come si vede, l'uso delle tecnologie della visione è totalmente governato dalla logica del fantastico, ma allo stesso tempo è uno dei dispositivi che presiede alla formazione delle sue regole di base.

È qui che le acquisizioni tematologiche, per altro ricche di proiezioni su un futuro anche lontano, mostrano le loro potenzialità poetologiche. In questa sede ci limiteremo a due esempi.

È merito di Gerhard Neumann – uno dei protagonisti dell'attuale Hoffmann-Forschung – aver individuato nell'anamorfo, il grande tema della visualità barocco-moderna reintrodotta nel dibattito critico da Baltrusaitis, non solo una tecnologia della visione cara a Hoffmann perché funzionale all'effetto fantastico, ma anche uno dei principi della sua poetologia. Per Neumann (1998) tutta la *Bildlichkeit* hoffmanniana è il frutto di un processo reversibile, in alcuni casi compiutamente circolare, di “figurazione e defigurazione”, secondo le leggi appunto dell'anamorfo, che per altro Lacan richiama nella sua celeberrima interpretazione degli *Ambasciatori* di Hans Holbein (1533).

Se l'anamorfo è la forma di un manierismo della visibilità e della creatività che sopravvive nel moderno, nel caso del caleidoscopio ci troviamo di fronte a una tecnologia d'avanguardia che avrà ampi sviluppi tecnologici nell'Ottocento e decisive implicazioni poetologiche. Hoffmann, con una tempestività che lascia stupiti, utilizza esplicitamente il caleidoscopio come metafora poetologica quando nei *Confratelli di Serapione*, e in particolare in uno dei racconti teorici che legano i vari racconti, fa dire a Ottomaro:

“un mosaico messo insieme a casaccio con un assortimento di pietre colorate (*eine aus allerlei bunten Steinen willkürlich zusammengefügte Mosaik*): ti confonde l'occhio e tu non riesci a cogliere nessuna figura precisa” (Hoffmann 1819-21, vol. II, p. 538).

All'accusa Lotario, il narratore, replica rilanciando la metafora visiva:

“Se tu, Ottomaro, paragoni il mio racconto a un mosaico multicolore messo insieme a casaccio, sii almeno tanto indulgente da concedere a quella che tu hai definito ‘una solenne stramberia’ una natura caleidoscopica (*eine kaleidoskopische Natur*), per cui gli elementi più eterogenei messi insieme ad arbitrio finiscono per formare piacevoli figurazioni” (vol. II, p. 539).

Chiunque abbia dimestichezza con l'estetica romantica non tarderà a comprendere l'allusione poetologica all'arabesco che Hoffmann fa attraverso il caleidoscopio, che da mero strumento tecnico si converte in una metafora che può riassumere icasticamente alcuni decenni di speculazioni teoriche sia sul versante delle arti figurative sia su quello della letteratura (Polheim 1966; Cometa 2005b).

Una storia della percezione

L'età prefotografica, che grosso modo abbiamo lasciato coincidere con l'età di Goethe e con la transizione illuministico-romantica, testimonia altresì di un processo di non ritorno nella storia dei dispositivi ottici: la loro trasformazione da strumenti al servizio di una scienza sempre più socialmente condivisa, ma in fin dei conti ancora appannaggio di un'élite, in tecnologie diffusamente usate per l'intrattenimento di massa. Microscopi, telescopi, lenti, lanterne magiche e camere oscure lasciano i laboratori, le aule universitarie, le *Wunderkammer*, per andare ad abitare gli interni borghesi, e poi, immediatamente dopo, trasformarsi

in basi tecnologiche per la spettacolarizzazione di esperienze visive condivise da grandi masse, da un pubblico nell'accezione moderna del termine.

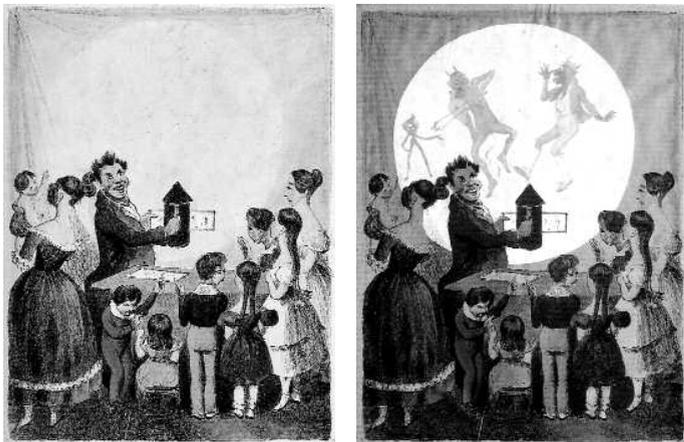
Non si tratta, ovviamente, solo di un fenomeno quantitativo. In questo caso la quantità si trasforma ben presto in qualità, modificando radicalmente i regimi scopici a cavallo tra i due secoli e causando profonde modificazioni nella percezione. Siamo alle soglie della società dello spettacolo e la letteratura del periodo è estremamente attenta a intercettare queste trasformazioni, che incidono profondamente sullo sguardo (pubblico e privato), sui progressi delle tecnologie stesse e, soprattutto, sullo statuto ontologico dell'immagine. Da un lato si modificano i soggetti, dall'altro si crea un soggetto nuovo e inedito: il pubblico, o quella oggi definiamo *spectatorship*.

La mera esistenza, pubblica e privata, di tali dispositivi ha ovviamente prodotto profonde modificazioni antropologiche nella percezione, così che il tema della *Wahrnehmung* e delle sue trasformazioni è entrato di diritto negli studi letterari. L'esempio ormai classico è il precoce studio di Peter

Utz (1990), in cui si studiano queste modificazioni non solo dal punto di vista tematico – che ovviamente registra un infittirsi di considerazioni sulla questione della percezione –, ma anche dal punto di vista per così dire performativo, giacché i testi dell'età di Goethe sono costantemente interessati a mettere in scena esperienze di tipo percettivo.

È un percorso che negli anni si è arricchito e ampliato, come dimostra l'importante monografia di Volker Merzthaler (2002), il quale non solo amplia la storia letteraria della percezione sino a Kafka, ma è soprattutto interessato, più che alla messinscena della percezione nel testo (*Sehen-Schreiben*), alle profonde trasformazioni che le nuove visualità operano sulla scrittura (*Schreiben-Sehen*) (p. 400).

Assolutamente centrale è, in questo contesto, lo studio delle modificazioni che le forme di pre-cinema e il cinema hanno prodotto nell'approccio letterario alla questione delle “nuove percezioni”, ma anche quello delle significative prefigurazioni dell'apparato cinematografico presenti nella letteratura che precede la scoperta dei fratelli Lumière. La raccolta di studi a tutt'oggi più rappresentativa la dobbiamo a Harro Segeberg (a cura, 1996), anche se la questione delle implicazioni letterarie del pre-cinema emerge prepotentemente negli studi italiani sui dispositivi ottici (Brunetta 1997; Zotti Minici, a cura, 1998; 1999; a cura, 2001; Pesenti Campagnoni 2007; Zannier 2006), negli studi sui panorami come archeologia dello spettacolo di massa (D'Arcy Wood 2000; Buddemeier 1970; Oettermann 1980), nell'analisi delle nuove forme di visualità determinate dai nuovi mezzi di trasporto (il treno o l'automobile) o dal nuovo assetto “illuminotecnico” della città (Schivelbusch 1977; 1983), e nel sempre più approfondito recupero della cultura visuale di autori come Hawthorne (Butts 1983; Lease 1971), Kafka (Zischler 1998), Rilke (Calhoun 2000), Mann (Witthoft 1967), oltre ai già citati studi di Hamon e di Milner sull'Ottocento francese. Si tratta di studi rigorosamente letterari, ma che lavorano già implicitamente con la nozione di “regime scopico” cercando di individuarne le metamorfosi e le trasformazioni.



Figg. 19-20. Spettacolo di lanterna magica, Londra, prima metà del XIX secolo.

Altrettanto significativo si è dimostrato lo studio della cultura visuale di quegli autori che hanno permesso la svolta iconica della teoria letteraria e che appartengono alla preistoria degli studi culturali novecenteschi. È il caso degli studi di Susan Buck-Morss (1991), Benjamin Buchloh (1999b) e Tom Gunning (2003) sulle “ottiche” di Walter Benjamin; degli studi sull’articolazione cinematografica dell’“atlante delle immagini” (*Bilderatlas*) di Warburg (Michaud 1998) o sulla “collezione” archeologica di Freud (Marinelli, a cura, 1998), che ovviamente individuano nella nozione di “archivio”³⁴ la forma specifica dell’archeologia del sapere contemporaneo (Ebeling, Altekamp, a cura, 2004).

Atlanti

Una storia futura dei nessi tra letterature e dispositivi della visione dovrà per forza di cose servirsi di un modello di esposizione che l’archivio novecentesco ha spesso adottato, quello cartografico (Cometa 2004b). Non è un caso che Ulrich Stadler abbia pensato, per il suo studio dei dispositivi ottici in letteratura, a un’architettura museale che permettesse un attraversamento non meramente cronologico delle varie fasi tecnologiche e degli autori considerati, nonché delle immagini prodotte tanto dai dispositivi quanto dai contesti culturali (Stadler 2003). È stata una scelta obbligata per non cadere in facili teleologie e soprattutto per esaltare la complessità culturale del rapporto tra sguardi, dispositivi della visione e immagini.

Il rapporto tra dispositivi della visione e letteratura può essere narrativizzato solo tenendo conto di quelli che abbiamo definito, con Zielinski, i “tempi profondi” dei media, che scardinano il continuum storico e si ripresentano alla coscienza collettiva in modalità che non rispettano né le cronologie né le contiguità spaziali e geografiche. D’altro canto, come abbiamo visto, la letteratura è poco interessata a farsi mero documentario sull’evoluzione di queste tecnologie. Assolutamente prioritario è, per la teoria letteraria e

per la storia letteraria, non cadere nel teleologismo implicito e aprioristico che sembra caratterizzare le storie della tecnologia, dei media e della scienza. Non tutto culmina nel cinema o nella realtà virtuale, anche se, come sappiamo, la letteratura ha sognato il cinema e la realtà virtuale ben prima che le tecnologie della visione li rendessero disponibili. E, per converso, nella storia dei rapporti tra letteratura e dispositivi ottici assistiamo costantemente ad accelerazioni, rallentamenti e circoli viziosi, come del resto a prefigurazioni che solo eventi più tardi ci rendono comprensibili in tutta la loro portata epocale (Zannier 2006, pp. 29-37).

La forma di questa cartografia non potrà dunque essere che quella dell’atlante, nel senso immaginato da Aby Warburg (Flach, Münz-Koenen, Streisand, a cura, 2005). Il modello museale proposto da Ulrich Stadler nel suo *Depot-Literatur* consente ad esempio di intrecciare narrazione e prassi, promuove “spostamenti” tra cronologie e spazi differenti; ancor più duttile si rivelerebbe però la forma-atlante, meno condizionata dalla dimensione pragmatica del percorso e molto più impegnata sul fronte della scrittura.

Il modello cartografico dell’atlante avrebbe evidenti vantaggi per la costruzione della nostra storia. Innanzitutto è un dispositivo della visione esso stesso, un *display* che organizza i materiali, visivi e testuali, in una narrazione con più vie di accesso e di uscita. Garantisce dunque un’attenzione “archeologica” per le asincronie, le sopravvivenze – o la “vita postuma” come preferisce Carlo Severi (2004, pp. 21-86) –, i revival e persino i *revenant* culturali. Mette certamente al riparo dagli eccessi della testualizzazione, in quanto non dissolve le immagini in parole, ma le “mostra” – nel senso dato a questa parola da Benjamin nel *Passagenwerk* – in contesti sempre nuovi e, dunque, costruisce una rete le cui emergenze, i cui nodi testuali e visuali, non soggiacciono alla tirannia del Soggetto e del Logos, ma fanno del principio “taglia e incolla” (*cut & paste*) – così come ce lo ha descritto Anke te Heesen (2002; 2006) – la forma precipua degli studi culturali moderni.

Essa (IL MODELLO DELL'ATLANTE? O LA FORMA DEGLI STUDI CULTURALI MODERNI?) permetterebbe di rendere visibile almeno quattro aspetti della costruzione culturale che andiamo prospettando e di cui questo volume³⁵ costituisce un primo inventario di materiali.

Questi aspetti costituiscono alcune delle coordinate che converrà disegnare sull'atlante dei rapporti tra dispositivi della visione e letterature europee e che, a una prima ricognizione, si mostrano come le direttrici fondamentali della ricerca che proponiamo: *intensificazione*, *rifunzionalizzazione*, *asincronia* e *spettacularizzazione*. Quando la letteratura attraverso i dispositivi della visione assistiamo – come abbiamo visto, sia sul piano tematologico sia su quello poetologico – a modificazioni che forse sarebbe utile ricondurre alle metamorfosi delle immagini previste nella *Kulturwissenschaft* warburghiana (Didi-Hubermann 2002), ponendo le basi così per una grammatica generale della trasmissione della cultura. Ovviamente non è questo il luogo per considerazioni così ambiziose. Basti riassumere in chiusura le osservazioni finora emerse, che il lettore troverà integrate e sviluppate nei saggi che seguono:

1) intensificazione, così come l'abbiamo vista operare in Hoffmann, in cui una combinazione tra dispositivi della visione diversi ottiene effetti che moltiplicano le potenzialità (e i rischi) delle tecnologie e della visione;

2) rifunzionalizzazione e inversione di funzioni (*Umfunktionierung*): ovvero l'uso "improprio" di un determinato dispositivo, con lo scopo per lo più di denunciare le implicazioni oscure dei dispositivi della visione, i loro limiti e la loro problematicità – come nel caso del nesso tecnologia-violenza (anche sessuale) – descritta da Hoffmann;

3) asincronia: ovvero la contemporaneità del non-contemporaneo nella sopravvivenza davvero postuma dei dispositivi della visione. La letteratura ha l'enorme vantaggio di rivelare la "lunga durata" di tecnologie che l'immaginazione lascia riemergere in spazi e tempi che non sono quelli originari, svelando per un verso il "tempo profondo" di certi dispositivi, e per un altro le implicazioni inedite, sia

sul piano letterario che sociale, di determinate tecnologie della visione.

4) spettacolarizzazione e degradazione: ovvero la diffusione di massa delle tecnologie che obbliga la letteratura a una riflessione sulle risemantizzazioni che la cultura opera nella sua dinamica di alto e basso (*high and low*), evidenziando effetti sociali di enorme portata (come la trasformazione in "giocattolo" di tecnologie prima riservate a un'élite).

Si tratta, come si vede, delle prime coordinate di una cartografia, indispensabile per comprendere il ruolo che la letteratura può e deve avere nel sistema della comunicazione e, più in generale, nella costruzione di un'antropologia dell'immagine di cui le categorie citate possono rappresentare una prima articolazione.

¹ Sulla "crisi" della storia dell'arte e la nascita della *visual culture* e dei *visual studies*, cfr., oltre al classico Belting 1983, anche Bal et al. 1996; Preziosi 1985; 1989; Didi-Huberman 1990.

² Con "dispositivi della visione" si intende qui un ampio spettro di "oggetti" di ricerca, che vanno dal singolo strumento ottico a tecnologie della visione più complesse come i media, agli "apparati" che è possibile descrivere a partire dalla nozione foucaultiana di "dispositivo" (Agamben 2006).

³ Sulla nozione di "regime scopico" cfr. anche Jay 1993a; 1993b; Schölhammer 2001. In Italia Somaini, a cura, 2005.

⁴ Per una storia del "*pictorial/iconic turn*", cfr. Bachmann-Medick 2006.

⁵ Si tratta di un'incisione su legno (7,5€21,5) pubblicata nel 1538 nella *Underweysung der Messung (È UNA RIVISTA? SE SÌ, VA IN TONDO E TRA CAPORALI)*.

⁶ Si veda Goldmann 1970, pp. 56-86. Nella fondazione del suo "strutturalismo genetico", Goldmann intendeva emancipare la sociologia della letteratura dalla semplice analisi dei contenuti di un'opera letteraria e insisteva opportunamente sul fatto che le "omologie" tra società e testo si basano sulle "strutture mentali", cioè su "le categorie che organizzano ad un tempo la coscienza empirica di un certo gruppo sociale e l'universo immaginario creato dallo scrittore" (p. 58). Lo stesso vale, a nostro parere, per la costituzione dei regimi scopici di una società, che condizionano (e a loro volta vengono condizionati) la visibilità come costruzione sociale e nel contempo le "ottiche" della letteratura.

⁷ Per un'introduzione storica alla *visual culture* contemporanea rimandiamo a Dikovitskaya 2005; Elkins 2003; Demaria 2004; Somaini 2006; e la sezione sulla cultura visuale in Agazzi, Fortunati, a cura, 2007, pp. 269-372.

⁸ Anche le immagini immateriali – come rende evidente lo studio della letteratura – sono, oltre che il prodotto di istanze psichiche, il risultato di modificazioni dell'immaginario cui presiedono eventi mediali. E per converso non va dimenticato il fatto – messo bene in luce dalla Kofmann (1973) – che anche le teorie della psiche risentono fortemente delle esperienze mediali dei loro estensori.

⁹ Tra i quali l'antropologia dell'immagine (*Bild-anthropologie*) di Hans Belting (2001) prevede anche i "corpi".

¹⁰ Sulla nozione di *gaze*, cfr. almeno Bryson 1983; 1990; Koch 1985; De Certeau, Porter 1987; Snow 1989; Kern 1996.

¹¹ Cfr. Didi-Huberman 2002; Cieri Via 1998.

¹² Sulla scia della Nicolson anche i precocissimi: Svendsen 1949; New 1970; Shickman 1978.

¹³ Ciò a prescindere dagli eccessi tecnolatrici cui pure questo modo di interpretare i fatti pittorici ha talvolta dato la stura. Soprattutto dopo che la tesi di un uso intensivo della camera oscura e di altri dispositivi ottici (la camera chiara, ad esempio) è stata rilanciata da David Hockney (2006) e applicata a un corpus molto più ampio di pittori. La tesi di Hockney ha sollevato sin dal suo primo apparire, nel 2001, vivaci reazioni. Cfr. Gorman 2003. O, ancora, le questioni relative a Memling – incluso da Hockney nel canone dei pittori che hanno fatto un uso intensivo della camera oscura – sollevate da Stork (2005).

¹⁴ Sul rapporto tra filosofia e strumenti ottici, cfr. anche Wade 2004.

¹⁵ Su queste tecnologie della visione, cfr. almeno Pesenti Campagnoni 2007.

¹⁶ Sull'engramma e le *Pathosformel* cfr. almeno Didi-Huberman 2002; Cieri Via 1998.

¹⁷ Non va per altro trascurato il fatto che fenomeni come la trasparenza, la proiezione, l'ombra (Baxandall 1995; Stoichita 1997), hanno una ben fondata consistenza tecnologica prima di essere metafore poetiche o poetologiche.

¹⁸ Cfr. Meneghelli 1997. Sul tema della "finestra" in letteratura si vedano i seguenti studi: Tillotson 1941; Starobinski 1988; Schor 1969; Greer Cohn 1977; Recht 1989; Sebeok, Margolis 1982; Braun 1992. Parecchio interessante per le prospettive che apre è anche Don Seeman 2004.

¹⁹ È chiaro che il termine "*Anschauung*" in tedesco fa parte del lessico filosofico e significa soprattutto "intuizione/concezione" oltre che "visione" (*Schauen* = guardare).

²⁰ Cfr. il sito <http://www.deadmedia.org/> e quello curato da Russel Naughton: <http://www.acmi.net.au/AIC/phd3000.html>; in particolare le pagine all'indirizzo: <http://www.acmi.net.au/AIC/phd8400.html>.

²¹ Si pensi al ruolo che l'invisibile reso visibile coi raggi X ha in opere capitali della letteratura come *La montagna incantata* di Thomas Mann (Danisus 2000), o, ancora, all'impatto culturale, e dunque letterario, delle scoperte di Pasteur (Latour 2001).

²² Gli studi essenziali per comprendere queste "continuità" sono quelli di Horst Bredekamp (1992; 1999; 2004), uno dei padri fondatori della cultura visuale contemporanea.

²³ Per questa storia il punto di riferimento è Hamou 1999; 2001. Si veda anche Sicard 1998. Per le ulteriori implicazioni culturali, al di là della letteratura, si veda Nelle 2006.

²⁴ Sugli esperimenti di ottica di Kircher, cfr. Brauen 1982; Mannoni 1994; Breidbach 2003; Vermeir 2007; Vercellone, Bertinetto 2007.

²⁵ Cfr. Hick 1999, pp. 115 sgg.

²⁶ Sulla questione dell'uso propagandistico delle tecnologie della visione, cfr. Stafford 2005.

²⁷ Si pensi al nesso inscindibile che si instaura tra le nuove tecnologie della visione nell'era fotografica – e ancor prima con la lanterna magica – e lo spiritismo, sia nella sua versione romantica (la fantasmagoria) che in quella positivista (la seduta spiritica, la fotografia di ectoplasmii ecc.). Cfr. Cigliana 2007.

²⁸ Molto feconda si annuncia la prospettiva di ricerca indicata da M. Umbach (1998), che mette insieme cultura visuale della scienza e filosofia politica.

²⁹ Cfr. *supra*, nota 21. (VERIFICARE!)

³⁰ Per un'analisi dello "sguardo" hoffmanniano, cfr. almeno: Just 1964; Raraty 1964; Segebrecht 1969; Motekat 1973; Cometa 2005b.

³¹ Cfr. Rohrwasser 1992; Malukov 1996; Bloom 2000; Müller 2003; Gerschönig 2005.

³² Sulle "ottiche" de *La finestra d'angolo del cugino* si è aperto un ampio dibattito, vivo ancor oggi. Cfr. almeno Brüggemann 1985; Lethen 1987; Oesterle 1987; Heinritz 1992; Eicher 1993; Großklaus 1996; **Cometa, Montandon 2008**, oltre ai già citati e fondamentali studi di Neumann.

³³ Cfr. Köhn, 1966; Kraft 1976; Motekat 1976; Riha 1970; Deterding 1982; Wirth 1982; Roth 1982; Hartmann 1987; Katritzky 1987; Möbius 1989; Hagenstedt 1991; Deterding 1991; Rohrwasser 1991; Korte 1992; Selbmann 1994; Schirmer 1995; Öhlschläger 1996; von Arburg 1996; Reifenscheid; 1996; Galli 1997; Schäfer 1998; Kremer 1999; Cook 1989; Steinecke 1999; Luker 2002; Darby 2003; Oesterle 2004; Cometa 2005b; McFarland, Schultheiss, 2005.

³⁴ Ovviamente sulla nozione foucaultiana e post-foucaultiana di "archivio" la letteratura è sterminata. Per un primo orientamento cfr. almeno Derrida 1995; Ernst 2002.

³⁵ Come specificato nella *Premessa generale*, questo volume è stato prodotto nell'ambito di una ricerca su letterature e cultura visuale. Il primo volume, curato da Silvia Albertazzi e Ferdinando Amigoni, è apparso con il titolo *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*. Il secondo, *L'immagine ripresa in parola*, è stato curato da Matteo Colombi e Stefania Esposito. Il quarto, curato da Donata Meneghelli e Francesco Cattaneo, verrà pubblicato a breve col titolo *La rappresentazione allo specchio*.

Bibliografia

- Agamben, G., 2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.
 Agazzi E., Fortunati, V., a cura, 2007, *Memoria e saperi: Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi.
 Albertazzi, S., Amigoni, F., a cura, 2008, *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi.

- Alpers, S., 1983, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. 1984, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri.
- Andriopoulos, S., 2006, *Die Laterna magica der Philosophie: Gespenster bei Kant, Hegel und Schopenhauer*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», n. 2, pp. 173-211.
- Bachmann-Medick, D., 2006, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck-Hamburg, Rowohlt.
- Bal, M., 1996, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York-London, Routledge.
- Bal, M., 2002, *The Genius of Rome: Putting Things Together*, «Journal of Visual Culture», n. 1, pp. 25-45.
- Bal, M., Bois, Y.-A., Lavin, I., Pollock, G., Wood, C. S., 1996, *Art History and Its Theories*, «The Art Bulletin», n. 78, pp. 6-25.
- Barbieri, U., 1871, *Lucifero. Fantasia romantica*, Milano, E. Croci.
- Bartels, K., 1990, "Vom Erhabenen zur Simulation: Eine Technikgeschichte der Seele. Optische Medien bis 1900 (Guckkasten, Camera Obscura, Panorama, Fotografie) und der menschlichen Innenraum", in J. Hörisch, M. Wetzler, *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, München, Fink, pp. 17-42.
- Barthes, R., 1984, *Le bruissement de la langue. Essai critiques IV*, Paris, Seuil; trad. it. 1988, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi.
- Baudelaire, C., **EDIZIONE ORIGINALE**; trad. it. 1996, "Il pittore della vita moderna", in *Opere*, a cura di G. Raboni, G. Montesano, intro. di G. Macchia, Milano, Mondadori.
- Baxandall, M., 1995, *Shadow and Enlightenment*, Yale, Yale University Press; trad. it. 2003, *Ombre e luci*, Torino, Einaudi.
- Belting, H., 1983, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, Deutscher Kunstverlag; trad. it. 1990, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi.
- Belting, H., 2001, *Bild-Anthropologie*, München, Wilhelm Fink.
- Belting, H., 2005, "Zur Ikonologie des Blicks", in C. Wulf, J. Zirfas, a cura, *Ikonologie des Performativen*, München, Fink, pp. 50-58; trad. it. 2008, "Per una iconologia dello sguardo", in R. Coglitore, a cura, *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti.
- Berger, J., 1972, *Ways of Seeing*, London, Penguin Books; trad. it. 2002, *Questione di sguardi*, Milano, il Saggiatore.
- Bertoni, F., Versari, M., 2006, *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, Bologna, Clueb.

- Bloom, M. E., 2000, *Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut*, «Comparative Literature» n. 52, pp. 291-320.
- Blumenberg, H., 1981, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 3 voll.
- Boehm, G., 2004, "Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder", in C. Maar, H. Burda, a cura, *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, pp. 28-43.
- Böhme, H., 2003, "Die Metaphysik der Erscheinungen. Teleskop und Mikroskop bei Goethe, Leeuwenhoek und Hoocke", in H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardzig, a cura, *Kunstammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin-New York, de Gruyter, pp. 359-397.
- Bordini, S., 2006, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Nuova Cultura.
- Brauen, F., 1982, *Athanasius Kircher (1602-1680)*, «Journal of the History of Ideas», n. 43, pp. 129-134.
- Braun, M., 1992, *Rooms with a View?: Kafka's "Fensterblicke"*, «German Studies Review», n. 15, pp. 11-23.
- Bredenkamp, H., 1992, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach; trad. it. 1996, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstammer e il futuro della storia dell'arte*, Milano, il Saggiatore.
- Bredenkamp, H., 1999, *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviatan: Das Urbild des modernen Staates. Werkillustration und Portraits*, Berlin, Akademie Verlag.
- Bredenkamp, H., 2004, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin, Akademie Verlag.
- Breidbach, O., 2003, "Zur Repräsentation des Wissens bei Athanasius Kircher", in H. Schramm, a cura, *Kunstammer, Laboratorium, Bühne: Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter, pp. 282-302.
- Breidbach, O., 2005, *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*, München, Fink.
- Brüggemann, H., 1985, "Die Genrebilder der Stadt und das 'wirkliche Schauen' der Poesie. E. T. A. Hoffmanns 'Des Vetters Eckfenster'", in "Aber schickt keine Poeten nach London!". *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen*, Reinbek-Hamburg, Rowohlt, pp. 173-185.
- Brunetta, G. P., 1997, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Venezia, Marsilio.
- Bryson, N., 1983, *Vision and Painting. The Logic of Gaze*, New Haven, Yale University Press.

- Bryson, N., 1990, *Looking the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books.
- Buchloh, B. H. D., 1999a, *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, «October», n. 88, pp. 117-145.
- Buchloh, B. H. D., 1999b, "Atlas/Archive", in A. Coles, a cura, *The Optics of Walter Benjamin*, London, Black Dog, pp. 12-37.
- Buck-Morss, S., 1991, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge (Mass.)-London, MIT Press.
- Buddemeier, H., 1970, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München, Fink.
- Butts, L. C., 1983, *Diorama, Spectroscope, or Peepshow. The Question of the Old German's Showbox in Nathaniel Hawthorne's "Ethan Brand"*, «Studies in Short Fiction», n. 20, pp. 320-322.
- Calhoun, K. S., 2000, *The Eye of the Panther: Rilke and the Machine of Cinema*, «Comparative Literature», n. 52, pp. 143-156.
- Cartwright, L., 1997, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Castle, T., 1988, *Phantasmagoria. Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie*, «Critical Enquiry», n. 15, pp. 26-61.
- Ceram, C. W., 1965, *Eine Archäologie des Kinos*, London, Thames and Hudson; trad. it. 1966, *Archeologia del Cinema*, Milano, Mondadori.
- Cieri Via, C., 1998, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci.
- Cigliana S., 2007, *La seduta spiritica dove si racconta come e perché i fantasmi hanno invaso la modernità*, Roma, Fazi.
- Coles, A., a cura, 1999, *The Optics of Walter Benjamin*, London, Black Dog.
- Colombi, M., Esposito, S., a cura, 2008, *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, Roma, Meltemi.
- Cometa, M., 2004a, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Roma, Meltemi.
- Cometa, M., 2004b, "Il ritorno dei Cultural Studies", in C. Lutter, M. Reisenleitner, *Introduzione ai Cultural Studies*, Milano, Bruno Mondadori, pp. IX-XXXIV.
- Cometa, M., 2005a, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi.
- Cometa, M., 2005b, *Von Arabesken. Neues zu einer Theorie des Ornaments bei Goethe*, «Goethe-Jahrbuch», n. 121, pp. 122-132.
- Cometa, M., 2006, "Postfazione", in F. Schiller, *Il visionario. Dalle memorie del conte von O***, Palermo, :duepunti, pp. 155-172.
- Cometa, M., 2007, "Kulturwissenschaften in Italien. Ein Paradigma", in V. Borsò, H. Brohm, a cura, *Transkulturation. Literarische und*

- mediale Grenzräume im deutsch-italienischen Kulturkontakt*, Bielefeld, Transkript Verlag, pp. 65-86.
- Cometa, M., Vaccaro S., a cura, 2007, *Lo sguardo di Foucault*, Roma, Meltemi.
- Cook, R. F., 1989, *Reader Response and Authorial Strategies. E. T. A. Hoffmann's View from Des Veters Eckfenster*, «German Studies Review», n. 12, pp. 421-435.
- Costa, A., a cura, 1983, *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, Firenze, La Casa Usher.
- Crary, J., 1990, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press.
- Crary, J., 1999, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge-London, MIT Press.
- D'Arcy Wood, G., 2000, *The Shock of the Real. Romanticism and Visual Culture 1760-1860*, New York, Columbia University Press.
- Danius, S., 2000, *Novel Visions and the Crisis of Culture: Visual Technology, Modernism, and Death in The Magic Mountain*, «Boundary 2», n. 27, pp. 178-211.
- Darby, D., 2003, *The Unfettered Eye. Glimpsing Modernity from E. T. A. Hoffmann's Corner Window*, «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», n. 77, pp. 274-294.
- De Certeau, M., Porter, P., 1987, *The Gaze Nicholas of Cusa*, «Diacritics», n. 17, pp. 2-38.
- De Haas, W. G. L., 1979, *Technology as a Subject of Comparative Studies: The Case of Photography*, «Comparative Studies in Society and History», n. 21, pp. 362-371.
- Demaria, C., 2004, "Cultura visuale", in Cometa 2004a, pp. 151-158.
- Derrida, J., 1995, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée; trad. it. 1996, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema.
- Deterding, K., 1982, *Der Kunzische Riss als zeichnerische Gestaltung von Hoffmanns poetischer Weltansicht*, «Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft», n. 28, pp. 25-32.
- Deterding, K., 1991, *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E. T. A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Frankfurt am Main, Lang.
- Didi-Huberman G., 1990, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit; trad. it. 2007, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Didi-Huberman, G., 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit; trad. it. 2006, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri.

- Didi-Hubermann, G., Mannoni, L., 2004, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard.
- Dikovitskaya, M., 2005, *The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Ebeling, K., Altekamp, S., a cura, 2004, *Die Aktualität des Archeologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Eicher, T., 1993, "Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes". *Panoramatische Strukturen in Des Vettters Eckfenster von E. T. A. Hoffmann*, «Poetica», n. 25, pp. 360-377.
- Elkins, J., 2003, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York-London, Routledge.
- Ernst, W., 2002, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin, Merve Verlag.
- Fechner, T., (Dr. Mises), 1825, *Vergleichende Anatomie der Engel*, Leipzig, Baumgärtner; trad. it. 1912, *Anatomia comparata degli angeli*, Firenze, Casa editrice Dott. L. Baldoni e C.; nuova trad. it. 2003, Milano, Lampi di stampa.
- Fernández, L. M., 2006, *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Flach, S., Münz-Koenen, I., Streisand, M., a cura, 2005, *Der Bildertlas im Wechsel der Künste und Medien*, München, Fink.
- Fogazzaro, A., 1881, *Malombra*; nuova ed. 1968, in *I capolavori di Antonio Fogazzaro*, a cura di G. De Rienzo, Milano, Mursia.
- Forster K. W., Mazzucco K., 2002, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano, Bruno Mondadori, con cd-rom.
- Friedberg, A., 1993, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press.
- Friedberg, A., 2006, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge (Mass.)-London, MIT Press.
- Galli, M., 1997, "Des Vettters Eckfenster. Summa figurativa di E. T. A. Hoffmann", in E. Bonfatti, M. Fancelli, a cura, *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, Roma, Artemide, pp. 203-221.
- Goldmann, L., 1970, *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard; trad. it. 1973, *Marxismo e scienze umane*, intro. di J. Leenhardt, Roma, Newton Compton, pp. 56-86.
- Goldoni, C., 1750, *Il mondo della luna*; nuova ed. 2007, in *Drammi comici per musica*, a cura di S. Urbani, Venezia, Marsilio.
- Gorman, M. J., 2003, *Art, Optics and History: New Light on the Hockney Thesis*, «Leonardo», n. 36, pp. 295-301.
- Greer Cohn, R., 1977, *Mallarme's Windows*, «Yale French Studies», n. 54, pp. 22-31.

- Greschonig, S., 2005, *Divination Lost: Blickauslöschung von Geschöpf und Schöpfer in E. T. A. Hoffmanns Sandmann und Ridley Scotts Blade Runner*, «Weimarer Beiträge», n. 51, pp. 345-362.
- Gronemeyer, N., 2004, *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Großklaus, G., 1996, "Wirklichkeit als visuelle Chiffre. Zur 'visuellen Methode' in der Literatur und Photographie zwischen 1820 und 1860 (E. T. A. Hoffmann, Heine, Poe, Baudelaire)", in H. Segeberg, a cura, *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Film in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films*, München, Fink, pp. 191-208.
- Gunning, T., 2003, *The Exterior as Intérieur: Benjamin's Optical Detective*, «boundary 2», n. 30, pp. 105-130.
- Hagenstedt, L., 1991, *Das Genieproblem bei E. T. A. Hoffmann. Am Beispiel illustriert. Eine Interpretation seiner späten erzählung "Des Vettters Eckfenster"*, München, Friedl Brehm.
- Hamon, P., 1989, *Expositions, littérature et architecture au XIX^{ème} siècle*, Paris, José Corti; trad. it. 1995, *Esposizioni: letteratura e architettura nel XXI secolo*, Bologna, Clueb.
- Hamon, P., 2001, *Imageries. Littérature et image au XIX^{ème} siècle*, Paris, José Corti; trad. it. ?.
- Hamon, P., 2008, "La letteratura, la linea, il punto, il piano", in R. Cogliatore, a cura, *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti.
- Hamou, P., 1999, *La mutation du visible. Essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*, Villeneuve, Presses Universitaires du Septentrion, vol. I (*Du Sidereus Nuncius de Galilée à la Dioptrique cartésienne*).
- Hamou, P., 2001, *La mutation du visible. Essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*, Villeneuve, Presses Universitaires du Septentrion, vol. II (*Microscopes et télescopes en Angleterre de Bacon à Hooke*).
- Hartmann, R., 1987, *Zu E. T. A. Hoffmanns "Des Vettters Eckfenster"*, «Deutschunterricht», n. 40, pp. 232-238.
- Haupt, S., Stadler, U., a cura, 2006, *Das unsichtbare Sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*, Zürich-Wien-New York, Edition Voldemer-Springer.
- Heinritz, R., 1992, *Teleskop und Erzählperspektive*, «Poetica», n. 24, pp. 341-355.
- Hick, U., 1999, *Geschichte der optischen Medien*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Hockney, D., 2001, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London, Thames & Hudson; nuova ed.

- rivista e ampliata 2006; trad. it. 2002, *Il segreto svelato: tecniche e capolavori dei maestri antichi*, Milano, Electa.
- Hoffmann, E. T. A., 1815, *Der Sandmann*; nuova ed. in id. 1985-2004; trad. it. "L'uomo della sabbia", in trad. it. Hoffmann 1985-2004.
- Hoffmann, E. T. A., 1819-21, *Serapionsbrüder*; nuova ed. in id. 1985-2004; trad. it. "I confratelli di Serapione", in trad. it. Hoffmann 1985-2004.
- Hoffmann, E. T. A., 1821, *Meister Floh*; nuova ed. in id. 1985-2004; trad. it. "Mastro Pulce", in trad. it. Hoffmann 1985-2004.
- Hoffmann, E. T. A., 1822, *Des Veters Eckfenster*; nuova ed. in id. 1985-2004; trad. it. "La finestra d'angolo del cugino", in trad. it. Hoffmann 1985-2004.
- Hoffmann, E. T. A., 1985-2004, *Sämtliche Werke*, a cura di H. Steinicke, W. Segebrecht, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 6 voll. (in 7); trad. it. 1969, *Romanzi e racconti*, prefazione di C. Magris, Torino, Einaudi, 3 voll.
- Holbeche, Y. J. K., 1975, *Optical Motifs in the Works of E. T. A. Hoffmann*, Göppingen, Verlag Alfred Kümmerle.
- Hörisch, J., 2004, *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Jay, M., 1993a, "Scopic Regimes of Modernity", in *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Politique*, CITTÀ, Chapman and Hall-Routledge, pp. 114-133.
- Jay, M., 1993b, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Just, K. G., 1964, *Die Blickführung in den Märchenromanen E. T. A. Hoffmanns*, «Wirkendes Wort», n. 14, pp. 389-397.
- Kalka, J., 2006, *Phantome der Aufklärung. Von Geistern, Schwindler und dem Perpetuum Mobile*, Berlin, Berenberg.
- Kemp, M., 2006, *Seen/Unseen. Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford, Oxford University Press.
- Katritzky, L., 1987, *Punschgesellschaft und Gemusemarkt in Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren und bei E. T. A. Hoffmann*, «Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft», n. 2, pp. 155-171.
- Kern, S., 1996, *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840-1900*, London, Reaktion Books.
- Kittler, F., 1994, *Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien*, «Athenäum», pp. 219-237.
- Kittler, F., 2002, *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*, Berlin, Merve.
- Koch, G., 1985, *Ex-Changing Gaze: Revisioning Feminist Film Theory*, «New German Critique», n. 30, pp. 139-153.

- Kofman, S., 1973, *Camera obscura de l'ideologie*, Paris, Édition Galilée.
- Köhn, L., 1966, *Vieldeutige Welt. Studien und Struktur der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*, Tübingen, Niemeyer, pp. 208-219.
- Korte, H., 1992, *Der ökonomische Automat. E. T. A. Hoffmanns späte Erzählung "Des Veters Eckfenster"*, «Text + Kritik», n. 3.2, pp. 125-137.
- Kosenina, A., 2001, "Schönheit im Detail oder im Ganzen? Mikroskop und Guckkasten als Werkzeuge und Metaphern der Poesie", in P. Heßelmann, M. Huesmann, H.-J. Jakob, a cura, "Das Schöne soll sein" *Aisthesis in der deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang F. Bender*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, pp. 101-127.
- Kraft, W., 1976, *Des Veters Eckfenster. E. T. A. Hoffmanns letzte Geschichte*, «Neue deutsche Hefte», n. 1, pp. 26-37.
- Kremer, D., 1999, *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, Berlin, Schmidt, pp. 181-199.
- Langen, A., 1934, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*; nuova ed. 1965, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Latour, B., 2001, *Pasteur: guerre et paix des microbes, suivi de Irréductions*, Paris, La Découverte.
- Lease, B., 1971, *Diorama and Dream: Hawthorne's Cinematic Vision*, «Journal of Popular Culture», n. 5, pp. 315-323.
- Ledermüller, M. F., 1763, *Mikroskopische Gemüths- und Augen-Ergoetzung*; trad. it. ?????, *Divertimenti microscopici per l'anima e gli occhi*, ?????.
- Leopardi, G., **ANNO ED. ORIGINALE**, *Zibaldone*; nuova ed. 1991, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti.
- Lethen, H., 1987, "Eckfenster der Moderne: Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E. T. A. Hoffmann", in J. Strutz, a cura, *Robert Musils "Kakanien"-Subjekt und Geschichte, Festschrift für Karl Dinklage zum 80. Geburtstag*, München, Fink, pp. 195-229.
- Luker, D. J., 2002, "An Analysis of Observing. A Study of the Icon of the Flaneur in E. T. A. Hoffmann's *My Cousin's Corner Window* and Edgar Allan Poe's *The Man of the Crowd*", in W. Wright, a cura, *The Image of the Outsider in Literature, Media and Society*, Pueblo, Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, pp. 152-155.
- Maggitti, V., 2007, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori.
- Malukov, L., 1996, *Vom "fühlenden Auge" zum instrumentalen Sehen. Hoffmanns Auseinandersetzung mit Goethe als Aspekt seiner*

- Bewältigung der Wirklichkeit im Sandmann*, «Das Wort», n. 3, pp. 50-63.
- Mannoni, L., 1994, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan; trad. it. 2000, *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Torino, Lindau.
- Mannoni, L., 1995, *Trois siècles de cinéma: de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Manzoni, A., 1827, *Fermo e Lucia*; nuova ed. 1973, a cura di Sergio Romagnoli, Milano, Fabbri.
- Marinelli, L., a cura, 1998, "Meine... alten und dreckigen Götter" – *Aus Sigmund Freuds Sammlung*, Frankfurt am Main, Stroemfeld.
- Masini, F., 1986, "La prevaricazione dello sguardo", in *La via eccentrica. Figure e miti dell'anima tedesca da Kleist a Kafka*, Casale Monferrato, Marietti, pp. 28-37.
- McFarland, R., Schultheiss, L., 2005, *Ein Auge, welches (Un)wirklich(es) schaut: Des Veters Eckfenster und E. T. A. Hoffmanns Ansichten von Berlin*, «Hoffmann-Jahrbuch», n. 13, pp. 98-116.
- Meneghelli, D., 1997, *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- Mergenthaler, V., 2002, *Sehen schreiben-Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen, Niemeyer.
- Meyer, A., Métraux, A., a cura, 2005, *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Michaud, P.-A., 1998, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula.
- Milner, M., 1982, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF; trad. it. 1989, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, il Mulino.
- Milner, M., 2005, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil.
- Mitchell, W. J. T., 1986, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T., 1994, *Picture Theory*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T., 2005, *There Are No Visual Media*, «Journal of Visual Culture», n. 4, pp. 257-266.
- Möbius, H., 1989, "Ruhe und Bewegung. 'Beobachtung' in Literatur und Wissenschaft im Prozeß der Technisierung des 19. Jahrhunderts", in G. Großklaus, E. Lämmert, a cura, *Literatur in einer industriellen Kultur*, Stuttgart, Klett Cotta, pp. 431-444.
- Motekat, H., 1973, *Vom Sehen und Erkennen bei E. T. A. Hoffmann*, «Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft», n. 19, pp. 17-27.

- Motekat, H., 1976, "Das Theater fängt an!". *Scene und Logenplatz bei E. T. A. Hoffmann*, «Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft», n. 22, pp. 27-35.
- Müller, M., 2003, *Phantasmagorien und bewaffnete Blicke. Zur Funktion optischer Apparate in E. T. A. Hoffmanns Meister Floh*, «Hoffmann-Jahrbuch», n. 11, pp. 104-121.
- Nelle, F., 2006, "Teleskop, Theater und die instrumentelle Offenbarung neuer Welten", in H. Schramm, a cura, *Instrumente in Kunst und Wissenschaft: zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin, de Gruyter, pp. 66-83.
- Neumann, G., 1998, "Anamorphose. E. T. A. Hoffmanns Poetik der Defiguration", in A. Kablitz, G. Neumann, a cura, *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau, Rombach, pp. 377-417.
- Neumann, G., 2004, "Der 'ausgelassene' Autor. Zur Konstruktion des deutschen Realismus in Malerei und Dichtung", in N. Adamowsky, P. Matussek et al., a cura, *Leerstellen als Movers der Kulturwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 147-165.
- Neumann, G., 2005a, "Ausblicke. E. T. A. Hoffmanns letzte Erzählung Des Vetter Eckfenster", in id., a cura, pp. 223-242.
- Neumann, G., 2005b, "Stil als Wahrnehmungsexperiment – E. T. A. Hoffmanns poetologische Novelle Des Veters Eckfenster", in D. Jacob, T. Krefeld, W. Oesterreicher, a cura, *Sprache, Bewußtsein, Stil. Theoretische und historische Perspektiven*, Tübingen, Narr, pp. 167-195.
- Neumann, G., a cura, 2005, "Hoffmanneske Geschichte". *Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- New, M., 1970, *Laurence Sterne and Henry Baker's. "The Microscope Made Easy"*, «Studies in English Literature», n. 10, pp. 591-604.
- Nicolson, M., 1935a, *Milton and the Telescope*, «ELH», n. 2, pp. 1-32.
- Nicolson, M., 1935b, *The Telescope and Imagination*, «Modern Philology», n. 32, pp. 233-260.
- Nicolson, M., 1946, *Newton Demands the Muse: Newton's Opticks and the Eighteenth Century Poets*, Princeton, Princeton University Press.
- Oesterle, G., 1987, *E. T. A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehemuster der Aufklärung*, «Der Deutschunterricht», n. 39, pp. 84-110.
- Oesterle G., 2004, "Ein dialogischer Wechsel von Beobachten, Erraten und Erzählen", in G. Saße, a cura, *Interpretationen E. T. A. Hoffmann-Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, pp. 256-270.
- Oettermann, S., 1980, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main, Syndikat.

- Öhlschläger C., 1996, *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*, Freiburg im Breisgau, Rombach, pp. 63-85.
- Pesenti Campagnoni, D., 1995, *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, Torino, Utet.
- Pesenti Campagnoni, D., 2007, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Torino, Utet.
- Polheim, K. K., 1966, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München-Paderborn-Wien, Schöningh.
- Preziosi, D., 1985, *The Obscure Object of Desire: The Art of Art History*, «Boundary 2», n. 13, pp. 1-41.
- Preziosi, D., 1989, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven-London, Yale University Press.
- Raraty, M., 1964, *Hoffmann und die "Ombres chinoises"*, «Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft», n. 11, pp. 11-23.
- Rauch, H.-C., 1987, *Die Camera obscura der Ideologie*, «Book Review», n. 35, p. 567.
- Recht, R., 1989, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerrotype*, Paris, Christian Bourgois.
- Reifenscheid, B., 1996, *E. T. A. Hoffmann als Illustrator*, «Hoffmann-Jahrbuch», n. 4, pp. 228-257.
- Renonciat, A., 2006, *J. J. Grandville*, Paris, Delphire.
- Richter, K., 1968, *Die kopernikanische Wende in der Lyrik von Brockes bis Klopstock*, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», n. 12, pp. 132-169.
- Richter, K., 1972, *Literatur und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Lyrik der Aufklärung, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, München, Fink.
- Richter, K., 2002, *"Teleskop und Mikroskop in Brockes Vergnügen in Gott"*, in P. A. Alt, A. Kosenina, H. Reinhardt, W. Riedel, a cura, *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik, Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 3-17.
- Riha, K., 1970, *Die Beschreibung der "Großen Stadt". Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-ca. 1850)*, Gehlen, Bad Homburg.
- Rohrwasser, M., 1991, *Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E. T. A. Hoffmanns. Ein Essay*, Basel-Frankfurt am Main, Stroemfeld-Roter Stern.
- Rohrwasser M., 1992, *Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E. T. A. Hoffmann*, «Text + Kritik», n. 3, pp. 32-44.
- Rossell, D., 2005, *"The Magic Lantern and Moving Images before 1800"*, in AA.VV., *Lust und List im AugenBlick: Sammlung Werner Nekes*, Salzburg, Barockberichte, pp. 686-693.
- Roth, W., 1982, *Ein Gespensterhaus in der Friedrichstadt*, «Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft», n. 28, pp. 38-42.
- Sarasin, P., Berger, S., Hänseler, M., Spörri, M., a cura, 2007, *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870-1920*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Schäfer, H. D., 1998, *Hoffmann am Fenster*, «Athenäum», n. 8, pp. 33-55.
- Schickore, J., 2001, *Ever-Present Impediments. Exploring Instruments and Methods of Microscopy*, «Perspectives on Science», n. 9, pp. 126-146.
- Schirmer, A., 1995, *"E. T. A. Hoffmann. Des Veters Eckfenster"*, in B. Leistner, a cura, *Deutsche Erzählprosa der frühen Restaurationzeit. Studien zu ausgewählten Texten*, Tübingen, Niemeyer, pp. 66-86.
- Schivelbusch, W., 1977, *Geschichte der Eisenbahnreisen*, München-Wien, Hanser; trad. it. 1988, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi.
- Schivelbusch, W., 1983, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Schmidt, G., 2003, *"Von Tropfen und Spiegeln. Medienlogik und Wissen im 17. und frühes 18. Jahrhundert"*, in M. Schuller, G. Schmidt, a cura, *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld, Transcript Verlag, pp. 33-57.
- Schöllhammer, K. E., 2001, *Regimes representativos da modernidade*, «Alceu», n. 1, pp. 28-41.
- Schor, N., 1969, *Zola: from Window to Window*, «Yale French Studies», n. 42, pp. 38-51.
- Schwarte, L., 2005, *"Das Licht als öffentlicher Raum: die Laterna Magica und die Kino-Architektur"*, in G. Koch, a cura, *Umwidmungen: architektonische und kinematographische Räume*, Berlin, Vorwerk 8, pp. 212-228.
- Sebeok, T. A., Margolis, H., 1982, *Captain Nemo's Porthole: Semiotics of Windows in Sherlock Holmes*, «Poetics Today», n. 1, pp. 110-139.
- Seeman, D., 2004, *The Watcher at the Window: Cultural Poetics of a Biblical Motif*, «Prooftexts», n. 24, pp. 1-50.
- Segeberg, H., 1993, *Rahmen und Schnitt. Zur Mediengeschichte des Sehens seit der Aufklärung*, «Wirkendes Wort», n. 2, pp. 286-301.
- Segeberg, H., a cura, 1996, *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Film in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films*, München, Fink.
- Segebrecht, W., 1969, *"Streiche" oder "Blicke"? Eine Konjektur zu E. T. A. Hoffmanns "Meister Floh"*, «Germanisch-romanische Monatsschrift», n. 19, pp. 456-458.

- Selbmann, R., 1994, *Diät mit Horaz. Zur Poetik von E. T. A. Hoffmanns Erzählung "Des Veters Eckfenster"*, «Hoffmann-Jahrbuch», n. 2, pp. 69-77.
- Severi, C., 2004, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi.
- Seymour, C., Jr., 1964, *Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Oscura*, «The Art Bulletin», n. 46, pp. 323-331.
- Shickman, A., 1978, *The "Perspective Glass" in Shakespeare's Richard II*, «Studies in English Literature», n. 18, pp. 217-228.
- Sicard, M., 1998, *La fabrique du regard. Images de science et appareils de vision (XV^{ème}-XX^{ème} siècle)*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- Snow, E., 1989, *Theorizing the Male Gaze: Some Problems*, «Representations», n. 25, pp. 30-41.
- Somaini, A., a cura, 2005, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita & Pensiero.
- Somaini, A., 2006, "Cultura visuale e società dello spettacolo", in M. Mazzocut-Mis, *Estetica. Temi e problemi*, Firenze, Le Monnier, pp. 360-374.
- Stadler, U., 1992-93, *Von Brillen, Lorgnette und Kuffischen Sonnenmikroskopen: Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen*, «Hoffmann-Jahrbuch», n. 1, pp. 91-105.
- Stadler, U., 2003, *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*, Würzburg, Königshausen & Neumann
- Stadler, U., 2008, "Vedere meglio, vedere altro! La scienza e la poesia in rapporto all'esperienza visiva", in R. Coglitore, a cura, *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti.
- Stadler, U., Wagner, K., a cura, 2005, *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*, München, Fink.
- Stafford, B. M., 1980, *Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», n. 43, pp. 65-78.
- Stafford, B. M., 1984, *Characters in Stones, Marks on Paper: Enlightenment Discourse on Natural and Artificial Taches*, «Art Journal», n. 44, pp. 233-240.
- Stafford, B. M., 1985, *From "Brilliant Ideas" to "Fitful Thoughts": Conjecturing the Unseen in Late Eighteenth-Century Art*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», n. 48, pp. 329-363.
- Stafford, B. M., 1988, *The Eighteenth Century: Towards an Interdisciplinary Model*, «Art Bulletin», n. 70, pp. 6-24
- Stafford, B. M., 1993a, *Conjuring: How the Virtuoso Romantic Learned from the Enlightened Charlatan*, «Art Journal», n. 52, pp. 22-30.

- Stafford, B. M., 1993b, *Voyeur or Observer? Enlightenment Thoughts on the Dilemmas of Display*, «Configurations», n. 1, pp. 95-128.
- Stafford, B. M., 1999, *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge, MIT Press.
- Stafford, B. M., 2003, "Künstliche Intensität-Bilder, Instrumente und die Technologie der Verdichtung", in H. Schramm, a cura, *Kunstskammer, Laboratorium, Bühne: Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin, de Gruyter, pp. 339-358.
- Stafford, B. M., 2004, *Leveling the New Old Transcendence: Cognitive Coherence in the Era of Beyondness*, «New Literary History», n. 35, pp. 321-338.
- Stafford, B. M., 2005, "Die 'Katholisierung' der Projektionstechnologie im Zeitalter der Aufklärung: Theurgie und die medialen Ursprünge der Kunst", in H. Schramm, a cura, *Instrumente in Kunst und Wissenschaft: zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin, de Gruyter, pp. 137-166.
- Stafford, B. M., 2006, *Working Minds*, «Perspectives in Biology and Medicine», n. 49, pp. 131-136.
- Stafford, B. M., Terpak, F., a cura, 2001, *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- Starobinski, J., 1988, *Windows: from Rousseau to Baudelaire*, «The Hudson Review», n. 40, pp. 551-560
- Steadman, P., 2001, *Vermeer's Camera. Uncovering the Truth Behind the Masterpiece*, Oxford, Oxford University Press.
- Steinecke, H., 1999, "Hoffmanns letzte Erzählungen 1822", in R. Falsold et al., a cura, *Begegnung der Zeiten. Festschrift für Helmut Richter zum 65. Geburtstag*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, pp. 95-105.
- Steinmetz-Oppelland, A., 1997, "Camera obscura, Guckkasten und Laterna magica: Schauplätze optischer Repräsentation", in O. Breidbach, a cura, *Natur der Ästhetik-Ästhetik der Natur*, Wien, Springer, pp. 55-81.
- Stiegler, B., 1995, *Die Spiegelreflexkammerastammlinde. Bildsysteme in E. T. A. Hoffmanns "Die Elixiere des Teufels"*, «Athenäum», n. 2, pp. 235-252.
- Stoichita, V. I., 1997, *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books; trad. it. 2003, *Breve storia dell'ombra*, Milano, il Saggiatore.
- Stork, D. G., 2005, *Did Hans Memling Employ Optical Projections When Painting Flower Still-Life?*, «Leonardo», n. 38, pp. 155-160.
- Svendsen, K., 1949, *Milton's "Aerie Microscope"*, «Modern Language Notes», n. 64, pp. 525-527.

- te Heesen, A., 2002, *Cut and paste um 1900. Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften*, «Kaleidoskopien», n. 4.
- te Heesen, A., 2006, *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Tillotson, K., 1941, "Windows" in *Shakespeare*, «The Review of English Studies», n. 17, pp. 332-334.
- Tosi, V., 2007, *Il cinema prima del cinema*, Milano, Il Castoro.
- Umbach, M., 1998, *Visual Culture, Scientific Images and German Small-State Politics in the Late Enlightenment*, «Past and Present», n. 158, pp. 110-145.
- Utz, P., 1990, *Das Auge und das Ohr im Text: Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München, Fink, pp. 262-323.
- Vercellone F., Bertinetto A., a cura, 2007, *Athanasius Kircher. L'idea di scienza universale*, Milano, Mimesis.
- Vermeir, K., 2007, *Athanasius Kirchers Magical Instruments: an Essay on "Science", "Religion" and Applied Metaphysics*, «Stud. Hist. Phil. Sci», n. 38, pp. 363-400.
- von Arburg, H.-G., 1996, *Der Physiognomiker als Detektiv und Schauspielregisseur. Johann Ludwig Christian Hakens Blicke aus meinem Onkels Dachfenster in's Menschenherz (1802)*, «Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft», n. 4, pp. 54-68.
- Wade, N. J., 2004, *Philosophical Instruments and Toys: Optical Devices Extending the Art of Seeing*, «Journal of the History of the Neurosciences», n. 13, pp. 102-124.
- Wajzman, G., 2004, *Fenêtré. Chroniques du regard et de l'intime*, La-grasse, Éditions Verdier.
- Wirth, G., 1982, *Taubenstrasse No. 31-III. Etage: Hoffmanns Wohnung in Berlin*, «Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft», n. 28, pp. 39-44.
- Witthoft, B., 1967, "Tonio Kröger" and Muybridge's "Animal in Motion", «The Modern Language Review», n. 62, pp. 459-461.
- Zannier, I., 2006, *Il sogno della fotografia*, Milano, Skira.
- Zielinski, S., 2002, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbeck-Hamburg, Rowohlt.
- Zischler, H., 1998, *Kafka geht ins Kino*, Reinbeck-Hamburg, Rowohlt.
- Zotti Minici, C. A., a cura, 1988, *Il Mondo Nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, Milano, Mazzotta.
- Zotti Minici, C. A., 1998, *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Bologna, Clueb.
- Zotti Minici, C. A., a cura, 2001, *Magiche visioni prima del cinema. La Collezione Minici Zotti*, Padova, Il Poligrafo.

Parte prima
Tecnologie della visione

Raccontare l'Egitto. Astrolabio, quadrante
e cannocchiale in Carsten Niebuhr
Lucia Mor

Nel 1774 presso l'editore Möller di Copenhagen uscì il primo volume di una monumentale opera intitolata *Descrizione del viaggio in Arabia e in altri paesi limitrofi* (*Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*; il secondo e il terzo volume sarebbero stati pubblicati nel 1778 e nel 1837), resoconto di una sfortunata spedizione nelle terre arabe svoltasi fra il 1761 e il 1767. L'autore era il geografo Carsten Niebuhr, unico sopravvissuto del gruppo di cinque studiosi che il 4 gennaio 1761, grazie al finanziamento del re di Danimarca Federico V, era partito da Copenhagen dopo due anni di preparazione, con l'obiettivo di raccogliere elementi utili all'esegesi del testo biblico, ma anche dati di natura scientifico-naturale e geografica.

Il progetto del viaggio era stato elaborato dall'orientalista e biblista dell'università di Göttingen, Johann David Michaelis (Hübner 2002, pp. 363-402). Il gruppo era composto da un filologo, Friedrich Christian von Haven (1727-63), allievo di Michaelis; un botanico, Peter Forskål (1732-63), allievo di Carl von Linné e responsabile delle ricerche nell'area delle scienze naturali; un medico, Christian Carl Cramer (1732-63); un disegnatore, Georg Wilhelm Baurerfeind (1728-63); e un *Landmesser*, agrimensore, Carsten Niebuhr (1733-1815). La spedizione si concluse il 20 novembre 1767, dopo aver toccato mete importanti come Costantinopoli, Alessandria d'Egitto, il Cairo, lo Yemen, Bombay, Baghdad e, sulla strada del ritorno, Aleppo e Gerusalemme, ma con un unico superstite, Carsten Niebuhr, che cercò di far confluire i dati raccolti nel suo monumentale

diario¹. Esso fu preceduto da una prima stesura degli appunti di viaggio, pubblicata nel 1772 con il titolo *Descrizione dell'Arabia (Beschreibung von Arabien)*², ben più ridotta e priva, ad esempio, del resoconto sul soggiorno in Egitto.

La sfortunata impresa fu la prima *Forschungsreise* in senso moderno, ovvero la prima spedizione con un obiettivo esclusivamente scientifico, non subordinato ad altri fini, economici o religiosi, come era avvenuto fino a quel momento (Rasmussen 1997, p. 9)³.

La consapevolezza della novità di questo viaggio è espressa già nella premessa allo scritto, la quale contiene la formulazione degli obiettivi della spedizione. Si tratta del corposo volume intitolato *Quesiti rivolti ad un gruppo di studiosi che su comando di Sua Maestà il re di Danimarca intraprendono un viaggio in Arabia (Fragen an eine Gesellschaft gelehrter Männer, die auf Befehl Ihro Majestät des Königes von Dänemark nach Arabien reisen)*, redatto da Michaelis e pubblicato nel 1762⁴. Esso raggiunse Niebuhr solo nel 1764, mentre si trovava a Bombay ed era ormai l'unico sopravvissuto della spedizione (Hübner 2002, p. 387).

Nelle mani dei viaggiatori fu però, sin dalla partenza, un altro scritto, *Istruzioni del re per i partecipanti alla spedizione (Königliche Instruktion für die Teilnehmer der Expedition)*⁵ curato dallo stesso Federico V e da Johann Hartwig Ernst Bernstorff, il capo della cancelleria tedesca di Copenhagen, ministro degli esteri e responsabile per l'amministrazione dei ducati dello Schleswig e dello Holstein, figura decisiva per la mediazione fra Michaelis e il sovrano di Danimarca. Il testo conteneva indicazioni fondamentali per il viaggio, come il percorso e la durata, ma anche regole di comportamento, come l'obbligo per i membri del gruppo di lavorare in sintonia o di rispettare le culture straniere, nonché indicazioni specifiche per i singoli studiosi, tenuti ad acquistare manoscritti, copiare iscrizioni, raccogliere oggetti, eseguire osservazioni etnografiche, realizzare mappe e disegni.

Il rigore scientifico, finalizzato all'acquisizione di una conoscenza più ampia possibile – come recita il primo pa-

ragrafo delle *Istruzioni del re*⁶ – appare particolarmente significativo sullo sfondo dell'interesse mostrato dal XVIII secolo per l'antico Egitto. Il fascino esercitato dalla civiltà egiziana sulle culture successive, a partire dai Greci, fu pressoché costante nel corso dei secoli, sino all'età moderna. Esso trasse alimento dall'alone di mistero nel quale era avvolto il mondo nilotico, sia per la grandiosità dei suoi monumenti, sia per l'incomprensibile scrittura geroglifica, per la sua natura iconografica lingua illeggibile e leggibile a un tempo. Nei secoli si distinsero sostanzialmente due filoni interpretativi opposti, che si esaurirono quando nacque l'egittologia scientifica in seguito alla decifrazione dei geroglifici a opera di Champollion, resa possibile dalla scoperta della stele di Rosetta, avvenuta nel 1798 durante la campagna napoleonica d'Egitto: da un lato la tradizione propensa a considerare l'antico Egitto come sede di una saggezza arcaica, celata e custodita dai sacerdoti nei templi e accessibile solo grazie a complessi percorsi iniziatici; dall'altro la prospettiva razionalistica di chi contestava qualsiasi componente esoterica⁷. Entrambe queste posizioni furono fortemente presenti nel diciottesimo secolo.

L'università di Göttingen, fondata nel 1737, fu roccaforte inespugnabile della posizione razionalistica, che, come ha osservato Laudin, rappresenta gli albori veri e propri dell'egittologia scientifica: “tutti questi lavori sono animati da una volontà troppo razionalista e quasi voltairiana di eliminare tutti gli elementi favolosi dalla storia dell'Egitto” (Laudin 1997, p. 4)⁸. Figura chiave a Göttingen fu Christoph Meiners, autore del *Saggio sulla storia della religione degli antichi, in particolare degli Egizi (Versuch über die Religionsgeschichte der ältesten Völker, besonders der Egyptier, 1775)*⁹, e detrattore del *Pantheon Aegyptiorum* di Paul Ernst Jablonsky (1750-52), opera la cui prospettiva di analisi era di matrice esplicitamente egittosofica.

Anche se la spedizione organizzata da Michaelis non ebbe come meta privilegiata l'Egitto, sullo sfondo ora tracciato il soggiorno di Niebuhr in questa terra assume una particolare rilevanza e sollecita una riflessione sulla pro-

spettiva scelta per osservarla e descriverla. All'Egitto, dove il gruppo si fermò dalla fine di settembre del 1761 all'agosto del 1762, sono dedicate circa 150 pagine all'inizio del primo volume della *Descrizione*.

Della natura del proprio sguardo sul mondo visitato Niebuhr parla nella prefazione al primo volume, dove illustra lo scopo del viaggio e lo stile della sua scrittura:

Coloro i quali leggono i resoconti di viaggio solo per passatempo, provano generalmente il piacere più grande quando il viaggiatore riferisce con ampiezza di particolari su come si è trovato nella relazione con le nazioni straniere, quali difficoltà ha affrontato e altre cose simili. Devo ammettere che ciò è assai più divertente di una arida descrizione della città e delle strade percorse e che avrei potuto facilmente trascrivere un numero più ampio di simili piacevoli aneddoti. Così facendo avrei ridotto le fatiche e non avrei corso tanti rischi come nel disegnare tante planimetrie cittadine e l'intero percorso di viaggio. Se, però, avessi agito in tal senso e avessi tralasciato altre cose, sarei venuto meno allo scopo di questo viaggio (...). Il mio compito consisteva, come già detto, sostanzialmente nella descrizione del territorio e lascio giudicare a coloro che sanno quanto sia difficile raccogliere in un paese straniero dati geografici e che conoscono ciò che già esisteva a proposito dell'Arabia, fino a che punto io abbia assolto al mio compito. Sotto questo profilo credo di non dover essere scontento di me stesso, soltanto avrei desiderato essere capace di descrivere in modo più piacevole i dati raccolti (Niebuhr 1774-1778-1837, vol. I, p. XII, ed. 1968). **(QUESTA TRAD. È SUA? NON MI RISULTA CHE ESISTA UNA TRAD. IT. DEL VOLUME. SE SÌ, INSERIRLA IN BIBLIOGRAFIA E TRARRE CITAZIONE DA LÌ.)**

Niebuhr esclude di aver assunto nel suo diario una prospettiva soggettiva e sostiene di aver rinunciato al racconto delle difficoltà incontrate¹⁰ a favore dell'*arida descrizione* della posizione delle città e dei percorsi fatti, prescindendo da un punto di vista personale, perché il suo compito era quello della *Erdbeschreibung*, la descrizione del territorio.

Nonostante l'autocritica sullo stile, che Niebuhr avrebbe desiderato *angenehmer* (più piacevole), al mo-

mento della pubblicazione il diario fu accolto favorevolmente ed ebbe un grande successo¹¹, destinato però poi a scemare. Dietmar Henze, curatore nel 1968 della ristampa anastatica dei tre volumi, individua nella "mancanza di plasticità" (*plastische Anschaulichkeit*) e di "delicata vivacità nella descrizione" (*feine Stoffbeseelung*) le cause dell'oblio in cui l'opera è caduta, indicandone come peculiarità proprio l'elencazione arida dei fatti e la costante presenza di misure e numeri. Per questo, egli conclude, il testo "non è un libro leggibile", bensì "uno straordinario contenitore di dati esatti, grazie al quale Niebuhr divenne araldo del suo tempo. In questo si rivela la sua grandezza" (Henze 1968, p. III).

Nel 1999 circa un terzo dell'opera è stata ripubblicata per i tipi del Manesse Verlag di Zurigo. La riduzione del testo è stata fatta tagliando le sezioni specificamente tecnico-scientifiche. Nella prefazione, Wolfgang Stammer scrive **(IN BIBLIO COME AUTORE DELLA PRAFAZIONE ALLA NUOVA ED. DEL 1997 È INDICATO S. RAMMUSSEN. ???):**

Dopo più di duecento anni, le sue scoperte scientifiche interessano soltanto pochi, esse appartengono ormai alla storia. Sono invece le sue esperienze di viaggio e le sue osservazioni, il suo stupito e meravigliato confronto di usi e costumi con i nostri, che stimola la curiosità e ci rende familiari con una mentalità e dei costumi che per noi sono, e rimangono, strani ed incomprensibili (Stammer, in nuova ed. Niebuhr 1774-1778-1837, p. 6).

Stammer individua nella dialettica fra *proprio* ed *estraneo* non solo il filo rosso che si snoda attraverso tutto il libro, ma anche ciò che rende il libro stesso tutt'altro che illeggibile e che ne fa, al contrario, un'opera interessante, espressione di una prospettiva interculturale attuale.

Fra le posizioni sostanzialmente opposte di Henze e di Stammer si colloca quella di Lucian Reinfandt (2002), autore di un saggio dedicato alla sezione egizia della *Descrì-*

zione, contenuto nel fondamentale volume *Carsten Niebuhr e il suo tempo* (*Carsten Niebuhr und seine Zeit*), opera che ha recentemente segnato il passo della ricerca sul grande viaggiatore. Riferendosi ai paragrafi della *Descrizione* che raccontano il soggiorno egiziano di Niebuhr, Reinfandt rileva che, considerati nel loro insieme, essi costituiscono due macrosezioni: da un lato ci sarebbero i paragrafi relativi al resoconto del “viaggio ufficiale”, ovvero le risposte ai quesiti posti dalle *Istruzioni reali* – e dunque nozioni sulla topografia, sulla geografia antropologica, sull’acqua, sulla demografia e sulle misurazioni astronomiche; dall’altro, invece, i paragrafi che narrano il “viaggio personale” e riguardano gli interessi soggettivi di Niebuhr, di natura principalmente antiquaria ed etnografica. Nonostante la prospettiva sia più personale, l’osservatore che emerge da queste pagine, conclude Reinfandt, registra comunque ciò che vede dall’esterno e non ciò che ha vissuto:

Niebuhr non si immerge nell’Oriente, non lo assimila, ma nemmeno vi si pone al di sopra, non vuole cambiarlo. Piuttosto lo affronta e lo misura (...). Allo stesso modo, egli “prende le misure” della società e della cultura del Paese. Le persone sono ridotte alla loro funzione sociale (i ruoli pubblici, il velo). Il Paese è composto delle sue singole parti. Questo è il motivo per cui il resoconto di viaggio ha un carattere statico, legato dalla sua connotazione temporale. Niebuhr descrive l’Egitto così come lo ha visto non come lo ha vissuto (p. 119).

Se risulta ormai chiaro che il diario di Niebuhr non è il resoconto di un viaggio interiore, viene però spontaneo chiedersi di quale natura sia il suo sguardo quando non trascrive cifre e misure. Se è vero, come scrive Reinfandt, che l’autore ha scritto ciò che *ha visto* e non le *esperienze* che ha fatto, come si conciliano ed, eventualmente, come si condizionano lo sguardo del geografo e lo sguardo del viaggiatore, che, proprio durante il soggiorno egizio, ha potuto indugiare a lungo su quanto lo circondava?

Il criterio dell’esattezza è stato determinante per l’operato di Niebuhr, la cui attività primaria è stata quella di tra-

sferire sul foglio di carta il mondo che vedeva attorno a sé, tracciando mappe che ne rivelassero la fisionomia e la conformazione. Tale attività è stata resa possibile dalla disponibilità di strumenti ottici irrinunciabili per garantire la precisione del risultato. Il metodo seguito è stato messo a tema dallo stesso Niebuhr fin dalla prefazione della *Descrizione dell’Arabia*, laddove egli si riferisce alla carta dello Jemen, riportata in appendice all’opera:

Ho rilevato la posizione delle principali città [della provincia dello Jemen, N.d.A.] con la bussola e ne ho misurato la distanza in passi. Infatti, avevo osservato quanti passi compiva la nostra carovana in un quarto d’ora e così calcolai sempre la lunghezza del nostro cammino, di cui registrai esattamente il tempo in ore e minuti. Dato che le misurazioni geometriche da sole non sono abbastanza precise per creare delle carte geografiche, non ho tralasciato nemmeno di fare delle rilevazioni astronomiche. Possedevo un ottimo quadrante di circa due piedi di diametro datomi personalmente dal buon professore Mayer. Con questo rilevai l’altezza di alcune stelle in entrambe le direzioni del meridiano e, ove possibile, alla stessa distanza dallo zenit. Ciò mi permise di correggere lo strumento. E siccome ho ripetuto spesso le mie rilevazioni sullo stesso luogo, sono abbastanza sicuro, a parte alcune eccezioni, della loro posizione rispetto al polo (Niebuhr 1772, vol. I, pp. XXIII-XXIV)¹².

Per disegnare la conformazione di quel mondo e fissare la posizione delle città in modo corretto sulla mappa, Niebuhr segue un procedimento che definisce geometrico-astronomico. Dapprima si muove nella dimensione terrestre e fissa, con l’ausilio della bussola e della misurazione empirica dei passi, dei riferimenti individuati sul piano “bidimensionale”; ma questa prospettiva immanentista non è sufficiente a garantire la certezza e viene completata da un ulteriore calcolo, che si situa nella dimensione astronomica e dunque si proietta all’esterno dell’oggetto che deve essere misurato e descritto. Nella *Reisebeschreibung* questa procedura è ribadita più volte, sin dalle prime battute, nelle qua-

li Niebuhr mette subito in chiaro che, in ogni viaggio in nave da lui compiuto, ha sempre misurato con un ottante la posizione della nave, di giorno e di notte:

Durante tutti i miei viaggi in mare ho cercato di misurare la posizione della nostra imbarcazione rispetto al polo non soltanto a mezzogiorno, ma anche di notte con l'ausilio di un buon ottante di Hadley. Le osservazioni in mare, in particolare durante l'inverno e in questa regione, dove il sole sale poco rispetto all'orizzonte, non possono essere attendibili quanto quelle effettuate a terra con un buon quadrante; ciononostante esse sono comunque molto utili. Le carte nautiche e geografiche potrebbero essere migliorate molto se si potesse essere sicuri al minuto della posizione dei luoghi più importanti, cosa che credo di essere riuscito ad ottenere quasi sempre nella rilevazione della distanza rispetto al polo in mare. Dato però che sarebbe dispersivo e poco utile riportare tutte le mie misurazioni e i calcoli fatti in mare, annoterò soltanto quelle eseguite in prossimità della costa. (Niebuhr 1774-1778-1837, vol. I, pp. 2-3, ed. 1968)¹³.

Fra i risultati importanti del soggiorno egizio c'è senz'altro la carta del delta del Nilo, che fu uno strumento fondamentale per la campagna napoleonica d'Egitto (Hübner 2002, p. 386, in particolare la nota 122). Fino a quel momento esisteva solo la carta del braccio occidentale del delta; il braccio orientale era praticamente sconosciuto. Significativo è quanto lo stesso Niebuhr scrive a proposito del metodo di stesura della carta, che si aggiunge a due da lui ritenute particolarmente buone, quella di Sicard e quella del capitano Norden, entrambi però, sottolinea, sprovvisti di astrolabio¹⁴, e continua:

Il rilevamento dell'altezza del polo, soprattutto in Egitto, fornisce un valido aiuto nella creazione delle carte geografiche. I posti di maggior interesse si trovano tutti poco lontano o direttamente lungo il Nilo, e questo scorre quasi in linea retta da sud a nord. Si riesce quindi a trovare l'esatta posizione dei vari luoghi rispetto al nord con maggior facilità di quanto non si possa fare con misurazioni geometriche (vol. I, pp. 70-71).

Il criterio della precisione si spinge sino al punto che Niebuhr afferma, poco dopo, di non avere mai integrato la sua carta copiando carte già esistenti e di essersi basato solo su quanto ha visto o su quanto gli è stato detto da persone del luogo. La conoscenza diretta è dunque garanzia della correttezza (p. 71).

Il valore metodologico del procedimento geometrico-astronomico per la "descrizione della Terra" eseguita da Niebuhr è messo in risalto anche da una precisa scelta iconografica, reiterata in ben tre occasioni. Si tratta dell'immagine riportata sul frontespizio della *Descrizione dell'Arabia* (Niebuhr 1772), e poi nuovamente dei primi due volumi della *Descrizione del viaggio* (Niebuhr 1774-1778-1837) (il terzo, postumo, mostrerà invece il ritratto dell'autore).

La tavola rappresenta due figure femminili, sedute su una forma geometrica squadrata. Una delle due tiene con la mano sinistra una riga, con la destra un compasso puntato su un globo terrestre sul quale è riportata la scritta "Asia"; la donna ha lo sguardo rivolto verso il basso, trovandosi il globo ai suoi piedi. L'altra figura femminile, il cui capo è circondato da un'aureola di stelle, tiene invece con la mano sinistra un cannocchiale puntato verso il cielo, ma il suo sguardo, pur rivolgendosi verso l'alto, va nella direzione opposta rispetto al cannocchiale. Sorprende questa posizione strana che però nell'insieme dell'immagine, e soprattutto alla luce delle formulazioni di Niebuhr sul suo metodo, sembra tracciare l'ideale collegamento fra l'osservazione del cielo e la misurazione della Terra: per conoscere con precisione la Terra non si può prescindere dall'osservazione del cielo.

Il rilievo dato al rigore metodologico del geografo mette in risalto un interessante principio conoscitivo. Per determinare la posizione e la conformazione di un luogo è necessario recarvisi fisicamente, vederlo e "toccarlo", ma gli strumenti ottici di cui dispone il geografo, l'astrolabio e il quadrante, dimostrano che l'operazione diviene rigorosa solo se colloca quel luogo in una rete di misurazioni resa possibile grazie a punti di riferimento *esterni*. Si delinea



Fig. 1. Frontespizio della *Descrizione dell'Arabia* e dei primi due volumi della *Descrizione del viaggio*.

così un intreccio di relazioni fra dimensione interna e dimensione esterna che diviene condizione irrinunciabile per conoscere *oggettivamente* una realtà. Poiché questo è l'obiettivo precipuo del diario, non solo delle misurazioni, ma anche della descrizione dei diversi aspetti del mondo visitato; si potrà così verificare se il principio prospettico dell'intera opera sia riconducibile a un'analogia relazione di rapporti fra uno sguardo rivolto verso la dimensione immanente e uno sguardo rivolto a riferimenti esterni.

Del mondo che visita, Niebuhr descrive solamente ciò che vede e "tocca". La prospettiva immanentista è particolarmente evidente con riferimento al capitolo sulle antichità egizie, nel quale mancano del tutto riferimenti alla tradizione egittosofica, come pure allusioni ad arcani misteri conservati nei templi, nelle piramidi o celati dalle scritte geroglifiche. Niebuhr ignora questa visione dell'antico Egitto anche se si occupa (o forse proprio perché

si occupa) delle due componenti essenziali di quel mondo: i geroglifici e le piramidi. Con riferimento ai primi è esemplare la precisione con la quale egli ha copiato le iscrizioni, per rendere più facile il lavoro ai filologi che ne tentassero la decifrazione (Reinfandt 2002, pp. 115-116) e, con riferimento alle seconde, è nota l'accuratezza della misurazione delle loro dimensioni, in particolare il calcolo quasi perfetto dell'altezza della piramide di Cheope (Niebuhr 1774-1778-1837, vol. I, pp. 191-192, ed. 1968)¹⁵. Ma di contenuti arcani, nessuna traccia.

Del mondo egiziano contemporaneo Niebuhr non risparmia la descrizione degli aspetti negativi. Parlando del Cairo ricorda l'intolleranza dei suoi abitanti nei confronti dei fedeli di altre religioni (p. 108) e dell'obbligo da parte di cristiani ed ebrei di cavalcare solo asini e non cavalli, e di dover sempre scendere dall'asino ogniqualvolta incontrassero dei notabili della città, i Bey – cosa che egli afferma di aver trovato talmente umiliante da scegliere di muoversi sempre a piedi (pp. 139-140).

Delicato e difficile è il discorso intorno all'arretratezza del mondo musulmano. Egli rileva che i musulmani sono pericolosi perché temono ciò che non conoscono (p. 66) e proprio gli strumenti scientifici di cui fa uso per svolgere il compito di geografo – astrolabio, quadrante e cannocchiale – diventano protagonisti di una pagina fondamentale del diario. Ad Alessandria, mentre Niebuhr cerca di effettuare alcune misurazioni da un'altura, si verifica un episodio curioso:

Uno dei mercanti turchi che si trovavano lì e che notò che avevo rivolto l'astrolabio verso la città, divenne assai curioso di guardare attraverso il cannocchiale e non fu meno inquieto quando vide una torre al contrario. Ciò diede origine alla diceria che fossi giunto da Alessandria per mettere sottosopra l'intera città. La voce giunse alla casa del governatore. Il mio *Janitschar* non volle più accompagnarmi se portavo con me lo strumento e, dato che credevo che un europeo non potesse circolare per le vie senza uno *Janitschar*, smisi di fare le mie misurazioni geometriche (p. 49).

Non solo i turchi, anche gli arabi mostrano una reazione analoga di fronte al progresso che non conoscono:

Quando poi anche un arabo vide una nave sottosopra attraverso il mio cannocchiale, mancò poco che non buttasse lo strumento a terra. Imparai a poco a poco a stare attento ai maomettani durante le mie osservazioni e a guardarmi dalla loro diffidenza, cosa necessaria per tutto il tempo in cui non fui in grado di comunicare io stesso con loro (pp. 49-50).

La conoscenza della lingua è fiduciosamente indicata come condizione indispensabile per il dialogo, che è ritenuto essere la strada giusta per superare le diffidenza. Un terzo episodio esemplifica, con ironia, questa convinzione:

Durante una osservazione astronomica sulla punta meridionale del Delta era presente un contadino assai gentile proveniente dal paese di Daraue. Per mostrargli qualche cosa che non avesse ancora mai visto indirizai il cannocchiale del quadrante verso il paese, ed anche lui si spaventò molto nel vedere tutte le case capovolte. Chiese al mio servo quale potesse essere la causa di tale fenomeno. Questi rispose che il governo era molto scontento degli abitanti di quel paese e che per questo motivo avevano mandato me per raderlo completamente al suolo. Il povero contadino era turbato e mi chiese di aspettare finché avesse portato in salvo sua moglie, i suoi figli ed una mucca. Il servitore gli assicurò che avrebbe avuto ancora due ore di tempo a disposizione. Il contadino corse verso casa e non appena il sole ebbe superato lo zenit riportai il mio quadrante a bordo (p. 50).

Il servitore, che ha ormai capito a che cosa serva lo strumento, o comunque che il quadrante non è pericoloso, si fa beffe dell'ignoranza del suo compaesano. Niebuhr rappresenta così, con ironia, una possibile reazione all'ignoranza, che però non avalla, così come non condivide il giudizio paternalistico o sprezzante sull'arretratezza degli islamici. La sua conclusione è espressione di un pacato e illuministico rispetto – coerente con quanto richiesto esplicitamente al paragrafo 10 delle *Istruzioni reali*¹⁶

–, che però non è registrazione neutrale del fatto. Neanche il taglio ironico può essere l'ultima parola. Alla riflessione che commenta questo stato di cose, Niebuhr giunge inquadrando i tre episodi narrati in un contesto più ampio, uscendo dalla prospettiva immanente e individuando un riferimento esterno che consente di dare ai fatti la giusta misura:

Non bisogna stupirsi troppo del fatto che i maomettani diventino sospettosi rispetto a questo genere di rilevazioni, dato che non troppo tempo fa esistevano ancora molti europei che consideravano frutto di magia tutto ciò che non riuscivano a comprendere immediatamente (ib.).

La conoscenza fuga la superstizione e gli strumenti sono il segno del progresso raggiunto dagli europei, una conferma del fatto che è possibile conoscere il mondo com'è. A questa convinzione non si aggiunge però l'affermazione della superiorità europea, bensì la dimostrazione che l'umanità è in evoluzione. Gli europei stessi ne sono la conferma, data la strada che li ha portati a passare dall'ignoranza e superstizione alla capacità di conoscere e descrivere il mondo.

Cannocchiale, quadrante e astrolabio permettono a Niebuhr di esprimere una visione del mondo di chiaro stampo illuminista. Sono un segno inequivocabile del progresso, ma anche un mezzo per ribadire il rispetto per coloro che si trovano in una condizione di arretratezza, perché, nella convinzione dell'uguaglianza di tutti gli esseri umani, la loro condizione non è ontologica, ma transitoria. Il riferimento esterno, dunque, non porta a un paragone qualitativo, ma è un elemento imprescindibile che consente di "misurare" le cose.

Un secondo aspetto significativo emerge da questi passi. Il cannocchiale capovolge gli oggetti e suscita paura. La narrazione della *Descrizione* a volte mostra una prospettiva che potremmo, per analogia, definire *capovolta*. Tale prospettiva assolve una ben precisa funzione educativa del let-

tore, in quanto, attraverso un effetto di straniamento non privo di ironia, porta a riflettere sui rischi dell'incapacità di comprendere ciò che è diverso. Il capovolgimento della prospettiva si realizza nel senso che vengono inserite nel diario alcune considerazioni sugli europei, fatte dal punto di vista dei musulmani. Gli abiti occidentali, considerati ridicoli, sono usati per vestire le scimmie che danzano e così alcuni musulmani paragonano gli europei alle scimmie (p. 189); o ancora, ridicolo è ciò che un turco racconta del carnevale di Venezia, dove dice di aver visto la gente uscire completamente di senno e poi rinsavire dopo l'intervento dei sacerdoti, che spargono della cenere sulla testa (p. 185). A questo si aggiunge l'osservazione critica nei confronti di quegli europei che pretendono che i musulmani giudichino in modo positivo tutti gli usi e costumi europei (ib.), nel nome di un dovuto rispetto della diversità. Niebuhr, dal canto suo, non perde occasione di sottolineare aspetti in comune fra europei e musulmani, da quelli più leggeri, come i condizionamenti della moda nell'abbigliamento (pp. 156, 182), a quelli più gravi, come la criminalità (p. 195), e rileva che in entrambi i mondi ci sono persone ragionevoli e non ragionevoli.

Le ottiche di Niebuhr tentano di dimostrare un dato di fatto che viene sintetizzato nella premessa alla *Descrizione* e nel quale si riflette l'essenza dell'ideologia illuminista: "fui soddisfatto di trovare gli Arabi così umani come qualsiasi altra nazione civile" (p. XII). Il metodo che Niebuhr sceglie per descrivere in modo *oggettivo* e rispettoso il mondo estraneo rispecchia il procedimento geometrico-astronomico seguito per la realizzazione delle mappe; il suo sguardo si fonda infatti su un gioco di relazioni prospettiche che nascono dall'incrocio di quello che egli vede *in* quel mondo con quanto *c'è fuori* da quel mondo, cui si aggiunge ancora l'ottica capovolta del proprio mondo visto dal mondo estraneo.

L'esito di questo imponente sforzo è però pericoloso, perché il confronto, anche se si fonda su principi di rispetto assoluto, in ultima analisi mette in evidenza la distanza

dei mondi, come emerge anche dalle parole di un illustre lettore del tempo. Nella lettera a Goethe del 26 gennaio 1798, Friedrich Schiller scrive:

Da ieri il mio stato di salute è migliorato ma non ho ancora ritrovato l'energia per mettermi al lavoro. Nel frattempo ho trascorso il tempo leggendo il viaggio in Siria e in Egitto di Niebuhr e Volney, e consiglio questa lettura a tutti quelli che, vista l'attuale pessima situazione politica, hanno perso il coraggio, poichè solo così ci si rende conto della fortuna che si ha ad essere nati in Europa. È veramente stupefacente che lo spirito vitale dell'uomo sia attivo solo in una parte così piccola del mondo e che una immensa quantità di popolazione non partecipi affatto alla perfettibilità umana. In particolare mi stupisce il fatto che a quelle nazioni, e in generale a tutti i paesi non europei del mondo, non manchi tanto la morale quanto piuttosto, del tutto, il senso estetico. Il realismo, come anche l'idealismo sono presenti presso di loro ma entrambe le correnti non trovano mai realizzazione entro una forma bella. Mi sembra del tutto escluso di poter trovare materiale poetico tragico o epico presso queste popolazioni, nè di potervene trapiantare alcuno (Schiller 1977, p. 506)¹⁷.

Stephan Conermann riprende il celebre concetto di *orientalismo*, coniato da Edward Said (2002) per definire il tipo di rapporto che ha caratterizzato la relazione dell'Occidente con l'Oriente nel XIX secolo (Conermann ANNO, pp. 403-432).

Se non è possibile, sostiene Conermann, sospettare Niebuhr di orientalismo, inteso come atteggiamento di superiorità consapevole, culturale e monologica, dell'Occidente nei confronti dell'Oriente, va tuttavia considerato che questi – seppur in buona fede e con l'intento che abbiamo illustrato – rappresenta la convinzione tutta illuministica della distanza europea dalle altre culture, fondata sull'idea che, nell'evoluzione umana dalle tenebre alla luce, la cultura europea rappresentasse il punto più avanzato (p. 430). Pur non prescindendo dalle premesse ideologiche del suo tempo, Niebuhr, con la sua opera, avrebbe allora forn-

to un esempio di *orientalismo potenziale* (pp. 429-432), anche se del tutto *inconsapevole* (p. 431).

Ottant'anni più tardi Heinrich Brugsch, un viaggiatore che si muoverà verso l'Egitto con analoghe premesse scientifiche¹⁸, dopo aver preso domicilio nell'appartamento del consolato prussiano ad Alessandria, affermerà: "Niente potrebbe essermi più gradito: al centro dell'Oriente, eppure in Prussia!" (Brugsch 1855, p. VIII). Si smorzerà così il complesso gioco delle ottiche illuministiche di Niebuhr, la cui pretesa oggettività portò certamente ad affermare l'imprescindibile valore del rispetto delle identità culturali, ma al contempo, paradossalmente, preparò il terreno all'affermazione di alcune sulle altre.

¹ Sulla spedizione, oltre al fondamentale e ricchissimo volume curato da Wiesehöfer, Conermann 2002, cfr. anche: Henze 1968, pp. III-XXII; Rasmussen 1997, pp. 7-46.

² Il testo è disponibile in forma digitalizzata nel sito del GDZ Göttinger Digitalisierungszentrum (<http://dz1.gdz-cms.de/>).

³ Già nel 1737 l'allora re di Danimarca Cristiano VI aveva ordinato e finanziato la spedizione in Egitto di un suo ufficiale di marina, Frederik Ludvig Norden (1708-42), con l'obiettivo di stabilire contatti commerciali con il sovrano etiope. Da quella spedizione nacque il diario di Norden, *Viaggio in Egitto e in Nubia (Voyage d'Égypte et de Nubie)*, pubblicato postumo nel 1755. Sulla collocazione del viaggio di Niebuhr nel contesto dei viaggi in Oriente precedenti e successivi si veda in particolare: Harbsmeier 2002, pp. 63-84. Per un orientamento nell'evoluzione del viaggio nell'età moderna, cfr. il denso volume Maurer 1999. Sul viaggio nell'età dell'Illuminismo cfr., fra gli altri, Wuthenow 1980; Griep, Jäger, 1983; 1986; Brenner 1989.

⁴ La novità e la qualità della spedizione si fondano, scrive Michaelis (1762), su due ragioni precise: la conoscenza della lingua da parte dei membri della spedizione e la definizione chiara degli obiettivi del viaggio. Questa pubblicazione rende conto della volontà sottesa al progetto di dare ai risultati di questa ricerca scientifica una dimensione più ampia possibile, secondo una concezione del sapere di chiara matrice illuministica.

⁵ Essa è riportata in forma abbreviata nelle *Fragen* di Michaelis (1762, pp. 38-68) e comprende 43 paragrafi. Si citerà da questa versione.

⁶ Obiettivo del viaggio, si legge, è che i membri della spedizione facciano nei paesi visitati "il maggior numero possibile di scoperte utili alla conoscenza" (Michaelis 1762, p. 38).

⁷ La bibliografia sul tema è molto ampia. Mi limito a citare alcuni fondamentali studi: Iversen 1961; Balrusaitis 1967-85; Morenz 1968; Curl

1994; Assmann 1998; Hornung 1999. Per ulteriore bibliografia mi permetto di rimandare ad alcuni miei contributi sul tema: Mor 1999; 2001; 2005a; 2005b.

⁸ Cfr. anche Leclant 1985. Sostenitori di questa linea furono, nell'area tedesca, grandi nomi come quelli di Wincklemann e Herder.

⁹ Meiners nega le implicazioni esoteriche della civiltà egizia ed esprime giudizi severi sulla tradizione nata nella scia del neoplatonismo plotiniano. Tale filosofia sarebbe stata secondo Meiners: "La più insensata delle filosofie che mai ragione umana sia riuscita ad affogare in un mare di espressioni pompose, enigmi misteriosi e assurde superstizioni, [così che] tutto il significato della religione egizia è stato trasformato in un tessuto di magie, allegorie artificiose e speculazioni trascendentali" (Meiners 1775). Coerentemente con la linea razionalistica inaugurata da questo scritto, Meiners pubblicherà nel 1781 *Judicium de libro, qui de misteriis Aegyptiorum inscribitur et Jamblichus vindicari solet* (Sodano 1984, p. 7). Sodano attribuisce a Meiners il nome errato di Karl. Su Meiners cfr. anche Rupp-Eisenach 1983.

¹⁰ Mi permetto di rimandare a una mia breve riflessione sulla presenza di modalità narrative letterarie nel diario di Niebuhr: Mor 2002, pp. 95-108.

¹¹ "Al momento della sua pubblicazione" il diario suscitò "enorme interesse" (Babinger 1962, p. 583). Henze (1968, p. III) cita anche le parole entusiastiche di Anton Friedrich Büsching (1775, p. 115) che, nelle sue *Notizie settimanali riguardanti le nuove carte geografiche, libri e questioni di statistica, storia e geografia (Wöchentliche Nachrichten von neuen Landcharten, geographischen, statistischen und historischen Büchern und Sachen)*, attribuisce a Niebuhr la fama di vero autore di diari di viaggio.

¹² Anche nella *Descrizione* Niebuhr (1774-1778-1837, vol. I, p. 7, ed. 1968) citerà il suo insegnante, il professor Mayer, il cui metodo per stabilire "il calcolo più esatto delle distanze in mare si ottiene sicuramente attraverso l'osservazione della luna". Cfr. anche Rasmussen 1997, p. 13; Hübner 2002, p. 383.

¹³ Cfr. anche pp. 35, 57, 62.

¹⁴ "Entrambi non avevano alcuna possibilità di correggerle [le carte, N.d.A.] tramite rilevamenti astronomici" (Niebuhr 1774-1778-1837, vol. I, p. 70, ed. 1968).

¹⁵ La piramide misura 138,08 metri, mentre il calcolo di Niebuhr fissò l'altezza a 137,38 metri (Reinfandt 2002, p. 114).

¹⁶ "Tutti i viaggiatori devono sforzarsi di mostrare grande gentilezza nei confronti degli arabi. Devono evitare di contravvenire alle regole della loro religione, né tanto meno assumere anche implicitamente un atteggiamento di disprezzo nei confronti di queste. Dovrebbero evitare ciò che per loro risulta imbarazzante. Durante le loro attività dovrebbero evitare ciò che potrebbe suscitare sospetto nei maomettani ignoranti di essere alla ricerca di tesori nascosti, di praticare arti magiche o di voler spiare ai danni del paese, e cercare invece di lavorare in maniera poco appariscente ed essere il più gentile possibile" (Michaelis 1762, p. 44).

¹⁷ Oltre a Niebuhr, Schiller cita Constantin-François Chasseboeuf, conte di Volney, che pubblicò a Parigi (1785-87) il *Viaggio in Siria e in Egitto (Voyage en Syrie et en Égypte)*.

¹⁸ Alexander von Humboldt (1769-1859) raccomanderà al sovrano di Prussia Federico Guglielmo IV il viaggio di ricerca in Egitto di un promettente egittologo, Heinrich Brugsch (1827-94). Il viaggio si svolgerà dal 4 gennaio 1853 alla fine di aprile del 1854 e al ritorno, nel 1855, Brugsch pubblicherà un resoconto intitolato *intitolato Notizie del viaggio in Egitto (Reiseberichte aus Aegypten)*. Cfr. Mor 2002.

Bibliografia

- Assmann, I., 1998, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München-Wien, Carl Hanser Verlag; trad. it. 1998, *Mosé l'Egizio*, Milano, Adelphi.
- Babinger, F., 1962, *Orient und deutsche Literatur*, « Deutsche Philologie im Aufriß III », n. 3, pp. 565-587.
- Baltrusaitis, J., 1967-85, *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe. Introduction a l'égyptomanie*, Paris, Flammarion; trad. it. 1985, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Milano, Adelphi.
- Brenner, P., 1989, *Der Reisebericht. Zur Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Brugsch, H., 1855, *Reiseberichte aus Aegypten*, Leipzig, Brockhaus; riproduzione anastatica 1977, New York, Hildesheim.
- Büsching, A. F., 1775, *Wöchentliche Nachrichten von neuen Landcharten, geographischen, statistischen und historischen Büchern und Sachen*, Berlin, Haude & Spener.
- Conermann, S., 2002, "Carsten Niebuhr und das orientalistische Potential des Aufklärungsdiskurses", in Wiesehöfer, Conermann, a cura, 2002, pp. 403-432.
- Curl, J. S., 1994, *Egyptomania. The Egyptian Revival as a Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester, Manchester University Press.
- Griep, W., Jäger, H. W., 1983, *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg, Carl Winter Verlag.
- Griep, W., Jäger, H. W., 1986, *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen*, Heidelberg, Carl Winter Verlag.
- Harbsmeier, M., 2002, "Orientreisen im 18. Jahrhundert", in Wiesehöfer, Conermann, a cura, 2002, pp. 63-84.
- Henze, D., 1968, "Carsten Niebuhr und sein Beitrag zur Erforschung des Orients", in ristampa anastatica Niebuhr 1774-1778-1837, pp. III-XXII.
- Hornung, E., 1999, *Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluß auf das Abendland*, München, C. H. Beck.

- Hübner, U., 2002, "Johann David Michaelis und die Arabien-Expedition 1761-1787", in Wiesehöfer, Conermann, a cura, 2002, pp. 363-402.
- Iversen, E., 1961, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen, Gec Gad.
- Jablonsky, P. E., 1750-52, *Pantheon Aegyptiorum, sive de diis eorum commentarius, cum prolegomenis de religione et theologia aegyptiorum*, voll. 3, Frankfurt am Main, Ioan. Christ. Klevb.
- Laudin, G., 1997, *Vers l'idée de civilisation originale: l'égyptologie allemande de Semler a Plessing (1748-1783)*, «Recherches Germaniques», n. 27, pp. 1-31.
- Leclant, J., 1985, *De l'égyptophilie à l'égyptologie: érudits, voyageurs, collectionneurs et mécènes*, «CRAI», n. 4, pp. 630-647.
- Maurer, M., 1999, *Neue Impulse der Reiseforschung*, Berlin, Akademie Verlag.
- Meiners, C., 1775, *Versuch über die Religionsgeschichte der ältesten Völker, besonders der Egyptier*, Göttingen.
- Michaelis, J. D., 1762, *Fragen an eine Gesellschaft gelehrter Männer, die auf Befehl Ihrer Majestät des Königes von Dänemark nach Arabien reisen*, Frankfurt am Main, J. Gottlieb Garbe.
- Mor, L., 1999, "Das Land der Wunder, der Geheimnisse und der Fabeln". *Studi sulla ricezione dell'antico Egitto nella letteratura tedesca del Settecento*, Modena, Il Fiorino.
- Mor, L., 2001, *Antico Egitto, antica Grecia e Aufklärung. Osiris und Sokrates di Friedrich V. L. Plessing*, «L'Analisi Linguistica e Letteraria», n. 9, pp. 39-73.
- Mor, L., 2002, "Esotismo e metamorfosi di un genere testuale: cronache di viaggiatori tedeschi in Egitto fra Settecento e Ottocento", in G. Gobber, C. Milani, a cura, *Tipologia dei testi e tecniche espressive*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 95-108.
- Mor, L., 2005a, "Bilder des islamischen Ägypten in der deutschen Aufklärung: von der Reisebeschreibung zum Roman", in L. Auteri, M. Cotonne, a cura, *Deutsche Kultur und Islam am Mittelmeer. Akten der Tagung. Palermo 13-15 November 2003*, Göppingen, Kümmerle, pp. 215-236.
- Mor, L., 2005b, *Wielands Ägypten zwischen Exotismus und Esoterik*, «Wieland-Studien», n. 4, pp. 62-74.
- Morenz, S., 1968, *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, Berlin, Akademie Verlag.
- Niebuhr, C., 1772, *Beschreibung von Arabien. Aus eigenen Beobachtungen und im Lande selbst gesammelten Nachrichten agefasst*, Kopenhagen, Möller.
- Niebuhr, C., 1774-1778-1837, *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*, Kopenhagen, Möller; riproduzione

- anastatica 1968, prefazione e cura di D. Henze, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt; nuova ed. 1997, prefazione di S. Rasmussen, Zürich, Manesse Bibliothek der Weltgeschichte.
- Norden, F. L., 1755, *Voyage d'Égypte et de Nubie*, Copenhagen, Imprimerie de la Maison Royale.
- Rasmussen, S., 1997, "Die Arabische Reise", in nuova ed. Niebuhr 1774-1778-1837, pp. 7-46.
- Reinfandt, L., 2002, "Carsten Niebuhr in Ägypten", in Wiesehöfer, Conermann, a cura, 2002, pp. 105-119.
- Rupp-Eisenach, B., 1983, *Des choses occultes en histoire des sciences humaines: le destin de la "science nouvelle" de Christoph Meiners*, «L'Ethnographie», n. 90-91, pp. 131-183.
- Said, E., 1978, *Orientalism*, New York, Vintage; trad. it. 2000, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli.
- Schiller, F., **ED. ORIGINALE**; nuova ed. 1977, *Werke. Nationalausgabe (Schillers Briefe 1796-1798)*, a cura di N. Oellers, F. Stock, Weimar, Böhlau Nachfolger.
- Sodano, A. R., 1984, "L'autore del 'De mysteriis'", in Giamblico, *I misteri egiziani. Abammone. Lettera a Porfirio*, Milano, Rusconi, pp. 7-38.
- Wiesehöfer, J., Conermann, S., 2002, a cura, *Carsten Niebuhr (1733-1815) und seine Zeit*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Wuthenow, R. R., 1980, *Die erfahrene Welt. Europäische Reiseliteratur im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt am Main, Insel.

L'uomo nella lente. Il microscopio e il telescopio in Laurence Sterne Valeria Cammarata

La scienza in bilico

La scoperta e la messa a punto delle lenti, la loro evoluzione negli strumenti del telescopio e del microscopio e, soprattutto, le osservazioni da questi consentite rappresentarono all'inizio del Seicento la chiave di volta della rivoluzione culturale che avrebbe portato a un nuovo approccio per lo studio della natura, innovativo dal punto di vista sia della scienza sia della filosofia, che iniziò a evolversi dagli studi metafisici aristotelici, verso la strada già intravista da Copernico e ora spianata dalle teorie di Keplero e dagli studi di Galileo.

Si fondava così la *filosofia naturale*, termine che sostituì, proprio nel secolo in esame, quello anacronistico e ormai insoddisfacente di *scienza*. Gli *scienziati* divennero così *filosofi naturali*, rendendo in questo modo esplicito l'inevitabile condizionamento scientifico sulle speculazioni filosofiche.

Se la nuova percezione del mondo attraverso questi strumenti da un lato incoraggiò la fiducia nei nuovi orizzonti raggiungibili dall'intelletto umano, dall'altro mise in crisi le certezze e i punti di riferimento che da migliaia di anni guidavano la conoscenza e la coscienza dell'uomo, il quale sempre più spesso si trovò a misurarsi con mondi imponderabili per vastità o per minutezza.

Man mano che le nuove scoperte e le conseguenti speculazioni si diffondevano dai laboratori, dalle accademie e dalle società scientifiche ai gabinetti di amatori, alle riviste, ai trattati di divulgazione, i *nuovi mondi* penetravano l'im-

maginario quotidiano riflettendosi anche attraverso la fantasia, la critica e l'umorismo della letteratura del secolo diciassettesimo e di quello successivo, quando ormai si fece piena la consapevolezza che la Terra e anche l'Universo finora conosciuti non erano che una porzione ristretta della realtà appena rivelata. Il tempo e lo spazio esplosero dinanzi ai nuovi campi della visione offerti dal microscopio e dal telescopio, e la pluralità dei mondi divenne una dottrina sempre più discussa tra il Seicento e il Settecento¹.

La letteratura europea del Settecento mostrò, quindi, una sensibilità straordinaria nei confronti delle nuove teorie che ponevano l'uomo in un precario equilibrio tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, riducendolo alla stregua di un insignificante granello di sabbia nell'universo sconfinato (Addison, Steele 1711, vol. IV, p. 280). Nella prima letteratura su microscopio e telescopio possono, poi, distinguersi due caratteri diversi: da un lato l'esaltazione della gloria di Dio, rivelata dalla magnificenza dell'universo anche attraverso i nuovi strumenti, e, dall'altro lato, il ridimensionamento – soprattutto da parte di autori non scientifici – della natura dell'uomo nel suo rapporto con Dio, in un universo in cui, come scrive Addison (**ib. o ivi?**), se l'intero sistema solare venisse annichilito, nulla cambierebbe nell'ordine universale.

Testimoni di questa rivoluzione furono osservatori della società come Fontenelle e Addison, che con le loro opere di divulgazione facilitarono la più ampia diffusione delle nuove idee, insieme a grandi autori come Voltaire e Swift, che attraverso i loro romanzi misero in scena lo sgomento ma anche la curiosità dell'uomo al cospetto delle nuove infinite possibilità di vita, di società, di culture, insomma di mondi. Tra questi grandi esempi, poi, piccoli cammei, nati da sensibilità di certo non meno moderne, ci danno la misura della profondità del mutamento provocato dalla scienza e dalla tecnica sull'animo umano.

Così se Giambattista Marino (1623), in Italia, avverte la necessità di creare un'ode in onore di Galilei, novello Endimione della modernità², Laurence Sterne, tra le sagaci e

impertinenti osservazioni del suo eroe Tristram Shandy, prende posizione su una delle più aspre diatribe del secolo: il concepimento e la generazione dell'uomo, questione al centro dell'interesse scientifico, filosofico e teologico da quando al microscopio di Leeuwenhoek ha fatto capolino l'*homunculus* del *semen* umano.

Sterne si inserisce con leggerezza, ma anche con l'acume e il sarcasmo che gli sono soliti, nella spinosa questione sulla generazione della vita. A partire dalle opposte fazioni di Aristotele e di Anassagora – il primo precursore della teoria epigenetica, il secondo di quella pangenetica –, gli scienziati e i filosofi del Rinascimento e di tutto il Seicento avevano continuato a dividersi cercando di comprendere se l'uomo e tutti gli altri animali si formassero completamente, come in una metamorfosi, nelle fasi del concepimento e della gestazione, o se invece questo processo non rappresentasse la semplice crescita di un soggetto interamente preformato dal progetto divino. L'umorismo di Sterne coglie la questione sul punto più interessante e scottante, quello, cioè, che riguarda le ripercussioni etiche dell'uono e dell'altro caso. Se, infatti, si fosse dimostrato che nell'embrione o nell'ovulo femminile era già presente una creatura in tutti i suoi aspetti più minuti, non soltanto questa creatura avrebbe dovuto godere degli stessi diritti dovuti all'uomo, ma questa sarebbe anche stata una ulteriore prova della profondità della potenza creatrice di Dio, che non lasciava alcuno spazio alla capacità generatrice dell'uomo, così come di tutti gli altri esseri viventi della terra:

può essere beneficato, può essere oltraggiato, può ottenere giustizia; in una parola ha tutte le ragioni e i diritti dell'umanità che *Tullio*, *Puffendorff*, o i migliori scrittori di morale ammettono nascere da quello stato e relazione (Sterne 1760-67, p. 6).

Moltissimi studiosi, da Descartes a Gassendi³, si erano impegnati in osservazioni ed esperimenti in merito, per lo più dichiarando se non una sconfitta, quantomeno una dif-

ficile penetrabilità del mistero della creazione. Questo argomento sembrava, ancora alla fine del Seicento, sancire il limite della conoscenza sensibile dell'uomo rispetto a questioni che rimanevano appannaggio della metafisica e della speculazione astratta.

Intorno al 1670, però, la scoperta degli spermatozoi a opera di Leeuwenhoek segnò, così come sancito dalla Royal Society, un'importante svolta per la teoria della generazione. Le osservazioni del microscopista olandese, rivelando la presenza di *animalcula* nel liquido seminale maschile, riconducevano la questione a uno stadio precedente quello dell'embrione, in cui non sembrava più risiedere soltanto, come la teoria ovulista aveva fino a quel momento sostenuto, una sorta di spirito fecondatore, ma quell'uomo o quell'animale per intero e nei dettagli che, nell'utero materno, sarebbe soltanto cresciuto in dimensioni.

Le teorie di Leeuwenhoek suscitavano molto scalpore e vennero accettate solo con grande difficoltà; lo stesso Leibniz, pur condividendole in parte, non poteva esimersi dall'accusarle di aver gettato la comunità scientifica in una confusione maggiore delle precedenti teorie. Le ripercussioni della nuova teoria erano di duplice specie: da un lato, infatti, esse portavano alla ribalta della discussione pubblica argomenti di carattere privato – suscitò non poco scandalo la notizia che Leeuwenhoek conducesse esperimenti sul liquido seminale umano –, dall'altro lato aprivano la strada a varie interpretazioni; lo stesso scienziato sosteneva che gli *homunculi*⁴ non fossero creati da Dio e donati all'uomo una volta per tutte, come si supposeva per gli ovuli femminili, ma venissero generati dall'uomo stesso⁵.

Sebbene il Settecento tendesse ormai ad accettare la teoria preformista, nel brano citato dal *Tristram Shandy* si avverte nettamente l'eco di questo dibattito e l'ostilità nei riguardi della **teoria che affidava il massimo dell'onore all'*homunculus***:

L'HOMUNCULUS, signore, per quanto possa apparire, in quest'epoca frivola, in una luce ridicola e meschina agli occhi del-

la stupidità o del pregiudizio; – agli occhi della ricerca scientifica e della ragione, è dimostrato – un minuscolo ESSERE circoscritto e protetto dai suoi diritti: – il più infimo dei filosofi (...) ci dimostra inconfutabilmente che l'HOMUNCULUS è creato dalla stessa mano, – generato nel corso dello stesso processo naturale, – dotato degli stessi poteri di locomozione e delle stesse nostre facoltà: – che è composto come noi, di pelle, pelo, grasso, carne, vene, arterie, legamenti, nervi, cartilagini, ossa, midollo, cervello, ghiandole, genitali, umori e articolazioni (Sterne 1760-67, p. 6).

Senza alcuna remora di convenienza, Sterne dimostra un apprezzabile aggiornamento rispetto agli studi di Leeuwenhoek, che aveva voluto riscontrare nel liquido differenziato in cui nuota lo spermatozoo la necessaria materia di protezione e di nutrimento:

si trattava quanto meno di una domanda molto intempestiva, perché disperse e sparpagliò gli spiriti vitali il cui compito sarebbe stato di scortare e tenere per mano l'HOMUNCULUS, accompagnandolo sano e salvo a destinazione (ib.).

La partecipazione di Sterne alla questione rimane comunque quella di un osservatore non scientifico, che può mostrare maggiore o minore simpatia verso una teoria, ma non ambisce ad assumere alcun ruolo autorevole nel dibattito. Anzi, il suo racconto ostenta una certa corruzione ridicola dell'argomento, come è naturale che accada nella discussione tra lettori non specializzati ormai avvezzi a leggere testi scientifici con la superficialità che l'ignoranza in materia comporta. Così, dopo aver sottilmente evidenziato il problema del pubblico superficiale, il narratore procede nell'epopea di quello che da questo momento in poi sarà conosciuto come il "piccolo gentiluomo":

E se, caro signore, gli fosse accaduto qualcosa durante il suo viaggio tutto solo? – o se il terrore che gli incuteva così naturale in un viaggiatore tanto giovane, avesse fatto sì che il mio

piccolo gentiluomo arrivasse alla fine di esso deplorvolmente esaurito; – la forza dei suoi muscoli e la sua virilità ridotte a lumicino; – i suoi stessi spiriti vitali indescrivibilmente confusi, – e se in questo triste stato di esaurimento nervoso fosse caduto preda di improvvisi ghiribizzi, o di una serie di sogni e fantasie malinconiche per nove lunghi mesi? Tremo al pensiero di quali basi sarebbero state poste per mille debolezze tanto del corpo quanto dello spirito, alle quali l'abilità di nessun medico o filosofo sarebbe mai riuscita in seguito a rimediare completamente (p. 7).

Un inedito Sterne

Oltre che con la delicata satira del *Tristram Shandy*, Laurence Sterne ci ha tramandato il sentimento del suo tempo al confronto di un universo di cui si percepiva la continua espansione anche attraverso una piccola opera, rimasta sconosciuta fino alla fine dell'Ottocento e tuttora poco nota. Si tratta di una fantasia pubblicata per la prima volta nel 1870 a Parigi da Paul Stapfer, all'interno di un volume sulla vita e l'opera di Laurence Sterne, *Laurence Sterne. L'uomo, le opere* (*Laurence Sterne, sa personne, ses ouvrages*). Lo studio è preceduto dalla trascrizione di un frammento inedito che, secondo quanto riportato da Stapfer, sarebbe stato autografato dallo stesso Sterne. L'accademico francese ne riporta il testo, una volta effettuate le necessarie consultazioni sull'autenticità, con il mero proposito di fornire una prova documentale materiale che aggiunga validità al suo compendio, senza attribuire alcun valore particolare né all'estetica né all'importanza simbolica del testo.

Si tratta di una fantasia che tutt'oggi gli esperti pensano di poter datare intorno agli anni '50 del Settecento. In essa Sterne, scrivendo a un amico – Sir Robert Cook –, narra le avventure di quella che a prima vista si prospetta come una tranquilla nottata.

Passeggiando per il frutteto, ispirato dal firmamento che osserva al riparo di un albero di prugne, il narratore si

ferma a riflettere sul cosmo e sulla vastità dei mondi abitabili resi immaginabili dalle scoperte al telescopio. Dopo la passeggiata si addormenta e il sogno lo conduce – così sembra – su uno dei pianeti che ha immaginato dalla Terra, un pianeta in cui anche le dimensioni temporali sembrava completamente diverse da quelle terrestri.

Durante un lunghissimo periodo il narratore ripercorre, passo dopo passo, lo sviluppo del pensiero scientifico umano, rivivendo i successi e le sfortune dei più grandi scienziati antichi e moderni. Giunto alla maturità del suo nuovo io e del suo *nuovo mondo* egli assiste a quella che sembra a tutti gli effetti un'apocalisse e si risveglia nel suo letto, completamente disorientato e prostrato dalla perdita degli affetti e delle conquiste della sua intensa, per quanto illusoria, vita fantastica.

Nel tentativo di ritrovare una prova tangibile di quel mondo, sin troppo realistico nella sua percezione, il narratore si reca nel frutteto della sera precedente; grande stupore lo coglie quando riconosce il suo mondo onirico non tra le stelle del firmamento, ma in un frutto caduto dall'albero di prugne. La parabola, iniziata con le riflessioni sui nuovi mondi dischiusi dalle scoperte del telescopio e contestualmente del microscopio, si chiude con una citazione di Pope per cui chi, come Dio, osserverà tutto con occhio equanime vedrà “ora una bolla d'aria scoppiare, ora un mondo” (Pope 1994, p. 18). Sia che il posto dell'uomo sia nello spazio infinitamente grande, sia che egli abiti uno dei possibili microcosmi, il suo destino non potrà essere dissimile da quello di una bolla di sapone.

Il testo che abbiamo qui cercato di riassumere nelle linee generali, e che analizzeremo nei particolari, si presenta oggi agli studiosi di letteratura e di *visual culture* non soltanto come un esempio di straordinaria poesia, ma anche, anzi soprattutto, come un vero e proprio archivio delle riflessioni, dei timori e dei sogni che l'ingresso di dispositivi ottici quali il microscopio e il telescopio dovevano produrre nella vita scientifica, ma anche quotidiana e letteraria, della società del diciottesimo secolo.

Un istmo tra due infiniti

Questo secolo si presenta come la fase di maturazione e assestamento di quella che, sorta nel diciassettesimo secolo come protoscienza, aveva ormai assunto la dignità illuministica di scienza moderna; la piccola opera di Sterne lo dimostra in tutti i paragrafi che la compongono.

Già a partire dall'esordio, infatti, ci offre una rapida panoramica sulle nuove frontiere che abbiamo già brevemente presentato:

Mentre camminavo nel frutteto l'altra notte alla luce delle stelle, levavo la mia immaginazione alle sublimi nozioni della filosofia moderna che fa la terra della stessa natura dei pianeti, mobile intorno al sole, e suppone che tutte le stelle fisse siano dei soli nei loro rispettivi sistemi, ciascuno dei quali circondato, come questo nostro, da un coro di pianeti. E perché, pensai, non dovrebbero tutti questi pianeti essere abitati, come questo nostro globo? Non ci ha forse il microscopio dato prova sensibile di un immenso numero di *nuovi mondi*, se posso dir così, che prima non avremmo immaginato esistessero? (Sterne 1882, p. xv).

La filosofia moderna di cui parla Sterne è figlia delle rivoluzioni scientifiche del diciassettesimo secolo e dei nuovi sistemi derivati dalle scoperte di Keplero e di Galilei a favore delle teorie copernicane, ma anche degli sviluppi tecnologici che avrebbero influenzato le menti filosofiche e letterarie attraverso tutto il diciottesimo secolo, inaugurando, così, una nuova concezione dell'uomo, della natura e delle loro specifiche relazioni.

Il nuovo approccio della filosofia naturale si sviluppò soprattutto nella ricerca su un nuovissimo campo d'indagine, che divide e insieme ricongiunge l'empirismo scientifico e la questione metafisica, pur nelle loro fondamentali differenze, e che attribuisce un ruolo piuttosto ambiguo ai sensi umani, primo fra tutti quello della vista.

Nonostante Descartes attribuisse ai sensi un ruolo servile e limitato rispetto agli orizzonti della conoscenza uma-

na, egli sosteneva, nella *Diottrica* (*Dioptrice*), che la conduzione della nostra vita dipenda in larga parte da questi stessi sensi, tra i quali quello della vista è il più nobile e universale. Il filosofo ne derivava, quindi, che le invenzioni mirate al potenziamento di questo senso sarebbero state le più utili al progresso umano. Questa affermazione rispecchia l'ambizione del secolo, orientato piuttosto che a un affrancamento dal mondo sensoriale, a un ampliamento della conoscenza di questo mondo diretta non solo ai confini della vista naturale dell'uomo, ma anche a orizzonti che neanche l'immaginazione umana aveva mai potuto raggiungere.

Si capisce, quindi, come, tra le scoperte scientifiche e tecnologiche che favorirono lo sviluppo della nuova filosofia, un ruolo di primo piano spetti alle lenti e alla loro evoluzione e specializzazione. Se, infatti, come ci fa notare Sterne, l'utilizzo del telescopio aveva consentito la piena affermazione delle teorie copernicane e riaperto l'interesse per le teorie sulla pluralità dei mondi extraterrestri, la successiva evoluzione del microscopio aprì una nuova finestra su ciò che finora era rimasto invisibile: i *subvisilia* da un lato sembrarono incoraggiare l'aspirazione umana al disvelamento dei segreti della natura e al raggiungimento della conoscenza del mondo per come esso è; d'altro canto, però, ampliarono a dismisura la percezione di una pluralità di mondi rispetto alla quale sempre meno l'uomo poteva considerarsi misura. Attraverso il telescopio le stelle fisse mostrarono una natura completamente diversa da quella del puro diletto per gli occhi umani, mostrando lo scenario di sistemi solari lontani e assolutamente indipendenti dalla vita del nostro globo. Per quanto molti non volessero accettarlo, l'uomo e la sua Terra non erano più al centro dell'universo:

Questa idea è derisa come un'insensata fantasia chimerica dalla maggior parte degli abitanti di questo nostro globo, e probabilmente troverebbe uguale accoglienza tra quelli di un altro. Gli abitanti del pianeta più insignificante che ruota intorno alla più insignificante stella che posso riconoscere nel numero immenso, guardano al proprio mondo (...) come se

fosse l'unico esistente: lo credono il centro dell'universo, e suppongono che l'intero sistema dei cieli orbiti intorno a loro, e che sia stato creato e si muova soltanto in loro ragione. Si tengono in una tale considerazione da credere che tutte queste innumerevoli stelle (il nostro sole tra le altre) siano state create al solo scopo di brillare sopra di loro (Sterne 1882, pp. XV-XVI).

Inutile sottolineare come nella figura del "pianeta più insignificante" l'autore voglia ritrarre satiricamente proprio quel pianeta che l'uomo aveva finora considerato l'unico baricentro del Creato.

Il modello della relatività del posto occupato dalla nostra Terra e dal nostro sistema solare all'interno del più ampio universo giunse a Sterne da uno dei più diffusi trattati di divulgazione della fine del Seicento, le *Conversazioni sulla pluralità dei mondi*, cui abbiamo già accennato, in cui Fontenelle diletta la sua allieva prospettando come logicamente ed empiricamente accettabile la possibilità della vita extraterrestre. I nuovi strumenti avevano già consentito, dopo le osservazioni di Monsignor Cassini, di ritrovare sulla Luna qualcosa di simile alle nostre montagne e ai nostri mari; perché, quindi, non pensare che quei territori fossero abitati come i nostri?

Il ridimensionamento del punto di vista umano, il filo rosso che tesse tutta l'opera di Fontenelle, si spinge fino a immaginare quali possano essere le opinioni degli abitanti della Luna sul sistema solare, cui anche loro appartengono, e sul nostro pianeta:

Oh che piacere se potessi io indovinare gli sciocchi ragionamenti, che fanno i filosofi di quel mondo sul parere loro immobile la nostra Terra, quando tutti gli altri corpi celesti nascono e tramontano sulle loro teste ogni quindici giorni. Ascrivono verisimilmente questa immobilità alla sua grossezza, poiché essa è sessanta volte maggiore della luna; e quando i poeti vi vogliono lodare i loro principi oziosi, non dubito che non si servano dell'esempio di questo maestoso riposo (Fontenelle 1686, p. 73).

La Terra così non soltanto diventava uno tra i tanti astri del cielo, ma addirittura una fonte di ispirazione poetica e – cosa meno facile da accettare soprattutto in quel periodo – di spettacolo e diletto:

Si vede molto sensibilmente dal didentro della Luna la nostra Terra girare sul suo centro. Figuratevi la nostra Europa, la nostra Asia, la nostra America, che si presentino agli abitanti della Luna, l'una dopo l'altro in piccolo, ed in varianti aspetti, ad un dipresso di quel che noi le vediamo in su le carte. E quanto mai nuovo questo spettacolo sembrar non debbe a' viaggiatori, che passano dalla metà della Luna, che non ci vede giammai, a quella che ci vede sempre! (ib.).

Da questi discorsi, a metà tra astronomia, filosofia e fantasia, emerge tutto il disappunto dell'autore francese per un'umanità miope, la cui follia più grande è credere che tutta la natura senza eccezioni sia creata a suo uso esclusivo. In quel secolo fiorirono appunto numerose prove dell'esatto contrario, che svelarono come la realtà andasse ben oltre i confini raggiungibili dai sensi umani.

La potenza umana rispetto al Creato, sia in termini di dominio sia in termini di conoscenza, si dimostra limitata anche su un altro versante:

(...) e non crediate che da noi si vegga tutto ciò che abita la Terra; vi sono altrettante specie di animali invisibili per quante ve ne sono di visibili. Noi vediamo dall'elefante fino al pellicello, ultimi confini della vista umana; ma dal pellicello in giù comincia una serie infinita di animaletti, de' quali egli è l'elefante, e che dagli occhi nostri senza qualche soccorso raffigurar non si potrebbero. Si son vedute con **microscopj** (**È corretta la j finale?**) piccolissime goccioline d'acqua piovana, o di aceto, o di altri liquori ripiene di piccoli pesciolini o di serpenti, che giammai non sarebbesi sospettato che ivi abitassero (p. 75).

Attraverso il microscopio, complesse strutture sociali, esseri viventi dotati di grandi abilità fisiche, e probabil-

mente anche intellettive, riempiono gli spazi della natura finora considerati vuoti. Una nuova realtà che Sterne sembra incline ad accettare:

Non ci ha forse il microscopio dato prova sensibile di un immenso numero di *nuovi mondi* (...) che prima non avremmo immaginato esistessero? (...) il corpo di un animale può offrire sostegno e nutrimento ed essere come la terra per un mondo di animali diversi che vi vivono sopra, ognuno di questi ancora può essere popolato da un mondo di altri animali (Sterne 1882, p. XVI).

Sterne coglie chiaramente la caratteristica fondamentale della rivoluzione scientifica: la perdita di un mondo essenzialmente umano e familiare, e la sua sostituzione con un universo nuovo, strano, meraviglioso e, soprattutto, irriducibile all'umanità (New 1970). Soprattutto, la sensibilità del nostro autore avverte il disorientamento della mente umana, pressoché annientata dalla nuova percezione dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo, entrambi in continua espansione:

Siamo situati su una sorta di istmo che separa due infiniti. La mente può con l'idea moltiplicare e accrescere all'infinito ogni porzione di spazio, e così anche dividerlo e suddividerlo: ma non può trovare in nessun luogo di entrambe le sponde alcuna necessità di porre limiti (Sterne 1882, p. XVI)

Quello di Sterne non è un caso letterario isolato. Le sue, infatti, sono riflessioni molto simili a quelle che fondano l'opera allegorica di Jonathan Swift, il quale con i suoi continui giochi di proporzioni e di punti di vista non fa che esplicitare il sentimento di un'epoca. In particolare uno dei *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726) sembra coincidere con la visione sterniana. Al cospetto degli abitanti di Brobdingnag, rispetto ai quali Gulliver assume dimensioni da lillipuziano, il protagonista esprime sensazioni dettate dalla relativizzazione delle misure necessarie all'orientamento umano:

In questo terribile tumulto dell'anima non riuscii a non pensare a Lilliput e ai suoi abitanti, che mi consideravano il più grande prodigio mai visto al mondo (...). Riflettevo su che mortificazione era per me apparire agli abitanti del paese dove ero capitato, piccolo e miserevole quanto un lillipuziano sarebbe da noi in Inghilterra. (...) I filosofi hanno indubbiamente ragione quando affermano che nulla è grande o piccolo in assoluto, ma solo a paragone di qualche altra cosa. La sorte, infatti, avrebbe potuto far conoscere ai lillipuziani una nazione in cui gli abitanti sarebbero apparsi tanto minuscoli ai loro occhi quanto loro a me. E chissà se questa gigantesca razza di mortali non potrebbe egualmente essere battuta, quanto a dimensioni, da un'altra razza in qualche remota parte del mondo non ancora scoperta? (Swift 1726, pp. 99-100)

I segreti della natura svelati

Questi testi rendono evidente che il testo di Sterne e quello di Swift condividono come fonte il trattato filosofico di Fontenelle, ma soprattutto creano un ponte tra la riflessione letteraria e quella scientifica. Infatti è curioso notare come nel trattato scientifico di più ampia divulgazione dell'epoca, *Il microscopio reso facile* (*Microscope Made Easy*), di Henry Baker – che costituisce parte integrante dell'informazione di Sterne (New 1970, p. 592) – ci sia spazio anche per questo genere di riflessioni; ciò che dimostra come le ripercussioni morali ed etiche delle nuove scoperte scientifiche impegnassero entrambi i fronti della cultura.

L'introduzione a questo lavoro, infatti, racchiude tutte le suggestioni che abbiamo già riscontrato nei due autori, in qualche modo rappresentando una sorta di inno ai segreti della natura conoscibili attraverso il microscopio. L'opera della natura, infatti, è, secondo l'autore, l'unica fonte della vera conoscenza e il suo studio rappresenta l'impiego più nobile per la mente umana. Ogni parte della natura, infatti, merita la nostra attenzione, dal momento che sin negli esseri più minuti si manifesta tutta la potenza della provvidenza e si mette in scena una tale eleganza e bellezza da su-

perare qualsiasi opera d'arte e da condurci a riconsiderare tali oggetti, non così insignificanti come fino ad allora si era creduto. Il microscopio si presenta, allora, come un nuovo senso che dischiude gli affascinanti meccanismi della natura, alla stregua di meraviglie fantastiche. Chi, infatti, prima dell'invenzione di questo strumento, avrebbe reputato possibile scorgere migliaia di creature viventi in una goccia d'acqua, o dei globuli rossi all'interno di minuscoli vasi sanguigni?

Le invenzioni ottiche, ancora una volta, si presentano come mezzi privilegiati per la conoscenza dei due estremi della creazione:

(...) l'invenzione delle lenti ha sottoposto alla nostra investigazione i due estremi della creazione (...) intendo quei corpi immensi e lontani del nostro sistema, il sole e i pianeti, alle cui dimensioni e distanze, ai cui moti, regolarità e ordine ci ha familiarizzato l'ausilio del telescopio; e quelli straordinariamente minuti, e quelle specie di animali, piante etc. invisibili e sconosciuti (anche se ovunque a portata di mano), che il microscopio ci ha svelato (Baker 1744, p. XIV).

Più avanti, nell'introduzione al trattato, ritroviamo la stessa resa allegorica di Fontenelle – utilizzata anche da Sterne – a proposito della relatività delle misure:

comparando la struttura di un elefante con quella di un acaro, credo che potremmo convenire che la grandezza e la forza dell'uno può impressionarci in meraviglia e terrore, ma potremmo essere colti da grande sorpresa se esaminassimo attentamente le numerose, minute parti dell'altro. Poiché l'acaro ha più arti dell'elefante ognuno dei quali è fornito di vene e arterie, nervi, muscoli, tendini e ossa, ha occhi, una bocca ed anche una proboscide (come pure l'elefante) (p. xv).

Questo passo dimostra come la discussione scientifica, uscendo dal bacino protetto delle accademie e delle società scientifiche, riempisse l'immaginario quotidiano dell'uomo del Settecento ed entrasse a far parte di figure, allegorie e

riflessioni condivise dalle più diverse sfere della cultura (Addison, Steele 1711).

Non stupirà allora ritrovare, poche righe più avanti, la stessa fantasia che vent'anni prima aveva ispirato la pausa riflessiva di Gulliver/Swift:

Fermiamoci adesso, ripensiamo e consideriamo, fin dove le nostre abilità possono giungere, la straordinaria minutezza di tutte queste parti; e se le troviamo così sorprendenti e al di sopra delle nostre idee, cosa dovremmo dire di tutte quelle specie di *Animalcules*, rispetto alle quali lo stesso acaro, in proporzione, è pari ad un elefante? (Baker 1744, pp. XV-XVI).

L'espansione dello spazio e del tempo

La portata dello sconvolgimento culturale di questa rivoluzione, che è alla base della nostra stessa concezione del mondo e della natura, fu veramente deflagrante nella società dell'epoca, la cui impronta decisiva fu quella di una dilagante circoscrizione dei punti di riferimento e delle misure umane. In questa temperie relativizzante che seguì lo sviluppo della scienza moderna, anche la percezione spaziale e temporale, legata all'ampliamento o al rimpicciolimento delle dimensioni della realtà, costituì il *trait d'union* degli scritti scientifici e non del periodo.

Se, infatti, la misura del grande e del piccolo non potevano più ambire ad alcun valore assoluto, anzi erano diventate frutto di un mero meccanismo comparativo, allora anche le misure dello spazio e del tempo ne risultavano condizionate. Così nella fantasia di Sterne la diversa conformazione delle creature che abitano i mondi possibili, cui ci si sta lentamente familiarizzando, conduce necessariamente a una diversa percezione e conoscibilità dello spazio circostante, in base alle proporzioni della creatura che lo esperisce. In questo riorientamento culturale e scientifico, ma anche esperienziale, persino la percezione e la concezione del tempo devono essere riconsiderate:

La superficie di un granello di sabbia, per una creatura che vi viva sopra, può apparire tanto grande e dare un'idea tanto grandiosa e impressionante, quanto la superficie della terra per noi (...) un'ora o un minuto, per una creatura che non viva di più, possono apparire tanto lunghi quanto quattro ventenni e dieci anni per noi (Sterne 1882, pp. XXV-XXVI).

Il racconto di Sterne chiarisce come queste riflessioni, ancorché essere frutto di una mera fantasia, siano il precipitato di un'istruzione scientifica molto aggiornata, per quanto amatoriale:

L'ottica ce lo assicura (...) le lenti possono far sì che un pollice sembri un miglio. Lascio alle future generazioni di inventare un metodo per far sì che un minuto sembri un anno (p. XXIV).

Non soltanto, quindi, l'uomo perse la certezza di essere misura dell'universo, di conoscere lo spazio attraverso misure assolute, ma la stessa percezione immediata del tempo – quella che regola i ritmi della vita animale, prima ancora che umana, quella non sottoposta, cioè, a convezioni sociali – rientrò in quello che a molti dovette apparire come un turbine comparativo.

L'origine di questa difficile consapevolezza fu *La ricerca della verità* (*Recherche de la vérité*, 1675), in cui Nicolas Malebranche prospettava la possibilità che esistessero creature per le quali mezz'ora equivalesse a mille anni degli uomini, e altre per le quali uno dei nostri minuti valesse la durata di un'ora, di una settimana, di mese, di un'intera epoca.

La teorizzazione filosofica di una nuova concezione del tempo e della durata, che avrebbe cambiato definitivamente il modo di pensarli, fu, comunque, quella presentata da John Locke con il *Saggio sull'intelletto umano* (*Essay on Human Understanding*, 1690), che sancì definitivamente la derivazione della percezione del tempo dalla velocità di successione delle idee formulate dalla mente che percepisce. Non soltanto, quindi, si spiegò come lo stesso individuo potesse esperire diversamente il trascorrere del tempo

– con una velocità direttamente proporzionale al numero delle idee che occupano la sua mente –, ma, deduzione ancor più interessante all'interno del panorama che stiamo osservando, si ipotizzò che creature dotate di diverse facoltà intellettive potessero percepire in maniera completamente diversa la durata temporale.

Questa vera e propria rivoluzione teorica⁶ portò con sé un'altra importante conseguenza: la stessa percezione del tempo da parte di creature minuscole implica una loro facoltà intellettuale. Anche il pensiero di quegli esseri, fino a quel momento considerati irrilevanti, da questo punto di vista guadagnò, così, una dignitosa considerazione; la sensibilità verso tutti gli esseri del creato che Sterne aveva dimostrato già nel *Tristram Shandy* non poteva non sposare questa visione:

Il vigore con cui agisce la mente non dipende in alcun modo dalla dimensione del corpo. La mente in un corpo inferiore agisce con la stessa intensità, pur se non produce gli stessi risultati esteriori (...) posso immaginare che possiederei tutti gli stessi poteri e capacità mentali, ed eserciterei gli stessi atti di pensiero e di volontà, anche se il mio corpo non fosse più grande della milionesima parte di un granello di sabbia (Sterne 1882, pp. XXIV).

Viaggi per altre dimensioni

A partire da questa nuova consapevolezza dell'esistenza di dimensioni spazio-temporali diversi e tra loro incomensurabili, Hans Blumenberg (1981) ha potuto riconoscere nella retorica dei viaggi per mare o verso mondi sconosciuti la messa in scena di una realtà in cui la possibilità di orientarsi secondo le misure familiari diventava sempre più difficile, proprio a causa del continuo attraversamento dei confini microscopici, macroscopici e telescopici.

La problematizzazione del posto dell'uomo all'interno del sistema della natura, in seguito alle scoperte scientifiche

e alle riflessioni filosofiche, produsse nuove figure, nuovi temi letterari, nuove epiche cosmiche, ma anche riscoperte di antichi temi, come quello della pluralità dei mondi, quasi dimenticato dai tempi di Bruno e ora di nuovo in discussione seppur con implicazioni e significati diversi (Nicolson 1935), che si tramandarono alla letteratura del Settecento. Ancora in questo secolo, infatti, la letteratura continuò a mettere in scena gli incontri tra mondi diversi per dimensioni, culture ed evoluzione, come abbiamo già visto nei *Viaggi di Gulliver* di Swift, o nei viaggi interplanetari del *Micromégas* di Voltaire, o ancora nel cortocircuito tra microscopico e macroscopico del brano inedito di Sterne.

Così, tra Swift, che condusse il suo protagonista a contatto con esseri che poco avevano da spartire con le conoscenze umane – attraverso avventure che somigliano più a viaggi interplanetari che alla scoperta di luoghi terrestri –, e Sterne, che attraversò i confini tra le dimensioni umane e quelle microscopiche – riversando le stesse aspirazioni e limitazioni umane sulle creature che abitano una prugna –, si inserisce il *Micromégas* di Voltaire, in cui, più che nelle altre opere, la condizione umana viene messa in ridicolo dalle proporzioni del protagonista e del suo accompagnatore saturnino, minuscolo rispetto alle dimensioni del primo.

Tutte queste opere, scritte tra il 1726 e il 1752, mantengono la paradossale perdita di certezze causata dalla rivoluzione scientifica del secolo precedente, attraverso il richiamo a temi precisamente riconoscibili e reiterati del dibattito scientifico filosofico. Temi che provocarono la rivoluzione del pensiero europeo a partire dal 1610, anno di pubblicazione del *Sidereus nuncius* di Galilei, in cui lo scienziato presentò le osservazioni compiute attraverso il cannocchiale appena messo a punto. Si tratta delle questioni relative all'incredibile moltiplicazione delle stelle osservabili, alla scoperta della reale composizione della Via Lattea e di quattro nuovi pianeti, e alle migliori osservazioni della Luna.

Le suggestioni di queste rivelazioni giunsero alla società colta del tempo ancora una volta attraverso l'opera di Fontenelle, che non soltanto dedica più d'una sezione della sua

opera alla descrizione della Luna e degli altri pianeti – secondo quanto riportato dagli scienziati dell'epoca e secondo la fantasia da essi suscitata –, ma disegna anche un vero e proprio viaggio tra questi nuovi mondi, dipinti tutti come mondi abitati, per il diletto della sua marchesa, aprendo, così, le porte dell'astronomia ad appassionati non scienziati⁷.

Dopo aver brevemente introdotto la sua allieva e i suoi lettori al sistema copernicano, Fontenelle dà inizio al viaggio interstellare visitando i “mondi” della Luna, di Venere, Mercurio, Marte, Giove e Saturno; nella quinta sera, poi, si sofferma a spiegare come “le stelle fisse siano altrettanti Soli, ciascuno dei quali illumina un mondo” (Fontenelle 1686, pp. 107 sgg.).

Sia che Swift avesse approfittato della semplificazione di Fontenelle sia che avesse studiato direttamente i trattati scientifici, è comunque indubbio che le nozioni scientifico-filosofiche rappresentarono la fonte diretta delle sue invenzioni. È facile, infatti, rintracciare nel satirico racconto degli astronomi di Laputa gli astrologi mascherati e superstiziosi che non sanno far altro che spargere il terrore con le loro teorie catastrofiche⁸, un'aspra critica nei confronti degli astronomi europei. Nelle pagine del viaggio di Gulliver attraverso il paese di Laputa, le suggestioni dei nuovi trattati di astronomia sono chiari:

Questi astronomi trascorrono la maggior parte della loro vita osservando i corpi celesti con l'aiuto di lenti di gran lunga più potenti delle nostre. I loro più grossi telescopi non raggiungono il metro, ma il loro potere d'ingrandimento è assai maggiore di quello dei nostri (lunghe anche trenta metri) e consente di vedere le stelle con maggiore nitidezza. Tale vantaggio ha consentito a quegli astronomi di spingere le loro osservazioni molto più lontano: hanno fatto un catalogo di diecimila stelle fisse, mentre il più ampio dei nostri ne contiene appena un terzo. Hanno anche scoperto due astri minori, o satelliti, che girano intorno a Marte (Swift 1726, p. 189).

Ancora una volta le conoscenze astronomiche più recenti sono prese di mira dal pungente umorismo di un in-

tellettuale come Voltaire, che, nell'affacciarsi dell'uomo intorno ai nuovi strumenti, capaci di fornire a chi li sappia usare le chiavi di una conoscenza superiore e pressoché senza limiti, vede soltanto la ridicolezza di un essere confinato in un territorio insignificante al cospetto di tutto il creato. Per tutto il racconto, infatti, le scoperte umane più accreditate vengono regolarmente confutate dalla superiorità naturale e dalla saggezza di Micromégas:

Il nostro navigatore conosceva a meraviglia le leggi della gravitazione, e tutte le forze attrattive e repulsive. Se ne serviva così bene che, ora grazie ad un raggio di sole, ora con la comodità di una cometa, andava di globo in globo (...) in breve tempo percorse la Via Lattea; e sono costretto a confessare che non vide mai attraverso le stelle di cui è tempestata, quel bel cielo empireo che l'illustre vicario Derham si vanta d'aver visto con il suo cannocchiale (Voltaire 1752, p. 41).

Lo spirito satirico che caratterizza la risposta letteraria alle rivoluzionarie scoperte scientifiche, soprattutto indirizzata ai dibattiti e alle dispute infinite che ne derivarono, contraddistingue anche la poetica del testo di Sterne in esame. In esso però il gioco si fa ancor più sottile e meno aspro.

L'autore non si rivolge soltanto alla vanità di alcuni moderni scienziati, ma, come voleva lo spirito augustano, si indirizza alla stessa condizione umana, che dovrebbe considerarsi come il microcosmo dell'universo. Prova di ciò è la naturale limitatezza di comprensione rispetto a un Creato che non è alla portata dell'uomo, la cui interpretazione fallisce continuamente e continuamente lo costringe a rivedere le teorie di cui è pur sempre così convinto. In questo modo Sterne sembra, quindi, interpretare i nuovi risultati scientifici, sfidando il suo lettore – ingenuamente convinto di poter riconoscere in un mondo pseudo-extraterrestre le coordinate astronomiche tracciate dall'uomo – in un'ulteriore prova a favore della limitatezza umana

I cieli erano illuminati da un'abbondanza di astri più piccoli simili alle stelle, alcuni abbaglianti, altri simili alla luna, ma con

questa differenza che essi sembravano fissi nei cieli, e sembravano non avere movimento apparente. C'era anche una serie di astra di diversa natura, che dava una luce più scura. Erano di varie magnitudini e avevano forme differenti. Alcuni avevano la forma di una falce, altri, che brillavano opposti alla grande luce, apparivano rotondi. Li chiamavamo con un nome che nel nostro linguaggio suonerebbe come stelle seconde. Tra queste, c'erano molte strisce che correvano attraversando i cieli come la nostra Via Lattea, e molti barlumi variabili come la nostra stella del nord (Sterne 1882, pp. XXVIII-XIX).

Gli apici che seguono alcune delle parole del testo furono inserite dallo stesso Sterne e costituiscono la chiave del "codice nascosto" di questo racconto. La coincidenza di coordinate di cui parlavamo prima, ossia la possibilità di riconoscere nell'astronomia del racconto il firmamento disegnato dall'occhio umano, non può, in realtà, realizzarsi. Sebbene si debba aspettare la fine del testo per cogliere pienamente il significato di queste note, ha in questo momento inizio il gioco d'intesa e di sfida con il lettore, tanto caro all'autore del *Tristram Shandy*: i corpi celesti che ci sta descrivendo non sono altro, ci spiega Sterne, che i frutti dell'albero di prugne; le strisce luminose che attraversano i cieli, esattamente come fa la Via Lattea nel nostro cielo, sono i rami dell'albero; i barlumi dalla luce variabile come la stella del Nord derivano dal gioco di luce delle foglie al chiaro di luna. Il corto circuito tra macroscopico e microscopio ha avuto inizio e avrà fine soltanto con il vortice della realtà che riduce l'ambizione umana, lanciata verso mondi lontani, alla limitatezza di un microcosmo che abbiamo sempre creduto di poter disprezzare:

Osservai che l'aspetto dei cieli era esattamente come mi era apparso immediatamente prima che abbandonassi il mio stato precedente, e che una fresca brezza si diffondeva. Mi ricordai di un'allusione che avevo letto in Fontenelle che lascia intendere come ci siano buone ragioni di supporre che il blu delle prugne non sia altro che un immenso numero di creature viventi. Mi recai all'albero, esaminai i grappoli di prugne; sco-

prii che erano sospesi nella stessa posizione ed avevano le stesse sembianze delle costellazioni delle stelle seconde che mi erano state tanto familiari, eccezion fatta per alcune che mancavano e che io stesso avevo visto cadere. Non potevo allora dubitare più a lungo sulla faccenda (pp. XXXVI-XXVII).

Se l'universo indovinato dalla superficie di una prugna si rivela nella realtà dei rami di un albero, se le sue foglie svelano il disegno di quelli che erano stati creduti astri, che cosa è realmente l'universo che gli uomini pensano di riconoscere dalla superficie della Terra?

In Sterne, come negli autori augustani, la relatività derivata dalle nuove *visioni* serve a ricordare al lettore che Dio, e non l'uomo, è la misura dell'universo, e che la variabilità, e non la persistenza, è la condizione dell'esistenza in questo mondo, come in tutti i mondi possibili:

O vanità delle cose terrene, e dei mondi stessi! O mondo in cui ho trascorso tanti giorni felici! (...) O le montagne, i fiumi, le rocce e le pianure, che il trascorrere del tempo avevano reso familiari al mio sguardo! (...) Come siete stati ridotti in pezzi da un soffio di vento! Ma così è: le prugne cadono e i pianeti dovranno svanire... "Ora una bolla scoppiare, ora un mondo". Verrà il tempo in cui i poteri del cielo saranno scossi, e le stelle cadranno come i frutti di un albero agitato da un vento mite (pp. XXXVII-XXXVIII).

Il finale di Sterne ridimensiona dunque l'orizzonte dipinto dalla filosofia naturale con le sue recenti scoperte scientifiche e tecnologiche: un fatuo sogno in cui tutte le conquiste dell'uomo svaniscono come una bolla di sapone o, nella migliore delle ipotesi, in una grande confusione tra macrocosmo e microcosmo.

Come la maggior parte della filosofia a lui contemporanea, Sterne considerò i nuovi spettacoli offerti dal microscopio e dal telescopio essenzialmente come fantastici dilette e inutili aperture su un mondo non progettato per i nostri sensi, e che quindi non avremo mai la facoltà di comprendere appieno.

Il passaggio dal XVII al XVIII secolo fu testimone dello scontro tra una concezione della conoscenza umana fondata sulla ragione, a priori in grado di conoscere il mondo circostante, e una fondata sui sensi, unico mezzo di conoscenza empirica e perciò limitata alle percezioni di chi esperisce.

L'empirismo inglese suscitò un certo scetticismo basato sul limite sensoriale dell'intelletto umano, ma la contemporanea diffusione di strumenti tecnologici come il telescopio e il microscopio e, soprattutto le rivoluzionarie scoperte scientifiche a essi legate, sembrarono aprire nuovi orizzonti a scienziati e filosofi. Se la mente dell'uomo, infatti, rimarrà, almeno fino a Kant, uno strumento legato a concetti relativi, come quelli di spazio e tempo, l'amplificazione delle capacità sensoriali, soprattutto legate alla vista, sembrava ripristinare una certa fiducia nella conoscenza umana, talvolta addirittura sganciandola dall'influenza divina.

Tuttavia ai filosofi e ai letterati, coinvolti in un nuovo orizzonte speculativo, insieme scientifico e filosofico – quello della filosofia naturale – non sfuggì come questi nuovi orizzonti celassero un certo pericolo di spaesamento e minacciassero l'impossibilità d'azione per la mente e l'animo umano.

I nuovi mondi con i quali si veniva in contatto, infatti, non corrispondevano in nulla alle conoscenze pregresse dell'uomo, e, se da un lato la moltiplicazione di mondi – microscopici e macroscopici – eccitava la fantasia di coloro che pensavano di poter proiettare su questi i caratteri di positività e genuinità ormai perduti dall'umanità moderna, d'altro canto, le lenti sembravano mostrare con indiscutibile chiarezza quanto limitato fosse il mondo dell'uomo. Sempre più esso appariva come un granello di sabbia, sperduto in un universo su cui nessun uomo avrebbe mai potuto esercitare alcuna azione, foss'anche soltanto in termini di conoscenza. Questo mondo sembrava appeso a un destino che in qualsiasi momento avrebbe potuto scaraventare nel nulla l'intero pianeta, come fa una brezza leggera con il frutto troppo maturo di un albero.

Tra queste visioni, non mancarono neanche coloro che videro nei rivoluzionari dispositivi ottici nuove possibilità di svago e, seppur embrionali, forme di spettacolo.

Tuttavia nuovi germi iniziavano a diffondersi tra laboratori, gabinetti scientifici, riviste e invenzioni romanzesche, innescando un contagio che avrebbe colpito gli spiriti più sensibili. Le lenti dei microscopi e dei telescopi, schermi che mettevano il soggetto della ricerca al riparo dal suo oggetto, sarebbero ben presto divenute soglie attraverso cui non soltanto l'uomo avrebbe potuto dischiudere i tesori nascosti della natura, ma anche i segreti più occulti del creato avrebbero potuto invadere il suo mondo, in bilico tra microcosmo e macrocosmo.

L'infinito iniziava a colonizzare i territori che sarebbero stati abitati dallo spirito romantico.

¹ Uno dei libri più popolari nella Francia e nell'Inghilterra della fine del Seicento fu *Conversazioni sulla pluralità dei mondi* (*Entretiens sur la pluralité des mondes*), in cui Fontenelle introduceva un'intelligente per quanto incolta marchesa alle nuove scoperte dell'astronomia, con qualche accenno agli orizzonti della microscopia. Questo testo del 1686, di cui parleremo diffusamente più avanti, è uno dei primi testi in cui appare chiaro come il confine tra lo scienziato professionista, o sarebbe meglio dire il filosofo naturale, e l'amatore entusiasta si vada facendo sempre più indefinito. Addirittura le dame, nelle opinioni di alcuni autori, sarebbero dovute essere incoraggiate allo studio scientifico cui, per la loro naturale curiosità e per il loro disinteresse alla vita pratica, sembravano mostrare una particolare inclinazione. È proprio in questo periodo che nasce e si diffonde il *Female Spectator* che, seguendo di poco lo *Spectator* di Steele e Addison, incoraggiò le dame dell'epoca all'osservazione attraverso i dispositivi ottici moderni.

² "Tempo verrà, che senza impedimento/Queste sue note ancor sien note e chiare./Mercè d'un ammirabile stromento/Per cui ciò ch'è lontan vicino appare;/E con un occhio chiuso, e l'altro intento/Specolando ciascun l'orbe lunare./Scorciar potrà longhissimi intervalli/Per un picciol cannone, e due cristalli./Del telescopio a questa etate ignoto/Per te fia, Galileo, l'opra composta./L'opra, che al senso altrui, benché remoto/Fatto molto maggior l'oggetto accosta./Tu solo osservator d'ogni suo moto./E di qualunque ha in lei parte nascosta./Potrai, senza che vel nulla le chiuda./Novello Endimion, mirarla ignuda" (Marino 1623, p. 164).

³ Descartes e Gassendi furono tra gli scienziati più accreditati e "popolari" del Settecento, ce lo dimostra il fatto che Gulliver, nel viaggio a Glubb-dubdrubb, decida di rievocare proprio gli spiriti di questi due scienziati filo-

sofi per mostrare agli spiriti dei filosofi antichi i progressi della scienza: "Pre-gai poi il governatore di evocare Cartesio e Gassendi con l'aiuto dei quali riusci a spiegare i loro sistemi a Aristotele. Questo grande filosofo riconobbe francamente i propri errori in filosofia naturale poiché in molte cose aveva proceduto per congetture" (Swift 1726, p. 177).

⁴ Questo termine venne utilizzato dopo gli esperimenti di Leeuwenhoek per distinguerli dagli *animalcula* del seme animale, distinzione questa non condivisa dallo scienziato.

⁵ Le teorie di Leeuwenhoek sulla generazione dello sperma furono, per la verità, delle più fantasiose. Infatti, avendo egli notato delle differenze tra gli spermatozoi dello stesso liquido, astrasse la possibilità che ne esistessero sia di genere maschile sia di genere femminile, e che un vero e proprio accoppiamento ne consentisse la riproduzione.

⁶ Nel quarantaduesimo capitolo del *Microscopio reso facile*, dedicato ad *Alcune ragionevoli riflessioni sulle scoperte fatte al microscopio*, Henry Baker nota come le nuove visioni abbiano dimostrato all'uomo che le sue categorie di materia, di spazio e di tempo siano valide soltanto entro i confini della sua limitata percezione, oltre la quale egli può difficilmente condurre il ruolo di indagatore supremo. A sostegno di questa riflessione egli riporta, prima delle teorie di Locke, due lunghi passaggi tratti dal numero 420 e 565 dello *Spectator*.

⁷ "Avvertir mi giova coloro che leggeranno questo libro, e che han qualche cognizione della fisica, che nel presentar loro in un modo alquanto più grato e dilettevole ciocché essi già sanno più profondamente, non ho preteso in nessun conto istruirli, ma solamente divertirli; e che ho nondimeno creduto poter istruire, e in una divertir coloro, a' quali queste materie riescono nuove. I primi andranno contro la mia intenzione se cercan qui della utilità, e gli altri se non vi ricercano che 'l solo diletto" (Fontenelle 1686, p. 6).

⁸ Le apprensioni suscitate da leggende e previsioni sul Sole e sulle comete vengono così riportate a Laputa da Swift: "Questa gente è eternamente preoccupata, senza mai un minuto di serenità. Le loro inquietudini derivano da cause che non turbano affatto il resto del genere umano. Temono infatti che avvenga qualche mutamento nei corpi celesti, per esempio che la terra, avvicinandosi al sole, finisca per esserne assorbita o addirittura ingoiata; che la superficie del sole sarà a poco a poco ricoperta dalle incrostazioni prodotte, e non darà più luce al mondo. Sostengono che solo per un pelo la terra non fu sfiorata dalla coda dell'ultima cometa, ma che la prossima, prevista secondo i loro calcoli da lì a trentun anni, probabilmente ci distruggerà" (Swift 1726, p. 183).

Bibliografia

Addison J., Steele R., 1711, *The Spectator*; nuova ed. 1967, a cura di C. Gregory Smith, London, J. M. Dent & Sons Edition, 4 voll.
Baine Campbell, M., 1999, *Wonder and Science. Imagining Worlds in Early Modern Europe*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press.

- Baker, H., 1744, *The Microscope Made Easy*, London, R. Dodsley, M. Cooper & J. Cuff.
- Blumenberg, H., 1981, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1984, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, il Mulino.
- Fontenelle, B., le Bovier de, 1686, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, M. Guerout; trad. it. 1817, *Ragionamenti sulla pluralità de Mondi*, Napoli, De Bonis.
- Malebranche, N., 1675, *Recherche de la vérité. Oy l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences*; nuova ed. 1974, Paris, J. Vrin.
- Marino, G., 1623, *L'Adone*; nuova ed. 1849, in *Opere scelte*, Paris, Baudry.
- New, M., 1970, *Laurence Sterne and Henry Baker's The Microscope Made Easy*, «Studies in English Literature», vol. 10, pp. 591-604.
- Nicolson, M., 1935, *The Telescope and Imagination*, «Modern Philology», vol. 32, pp. 233-260.
- Pope, A., 1734, *An Essay on Man*; nuova ed. 1994, *Essay on Man and Other Poems*, New York, Dover Publications; trad. it. 1994, *Saggio sull'Uomo*, Macerata, Liberilibri.
- Stapfer, P., 1882 (1870?), *Laurence Sterne, sa personne, ses ouvrages*, Paris, Fischbacher Éditeur.
- Sterne, L., 1760-67, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*; trad. it. 1992, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Milano, Mondadori.
- Sterne, L., 1882 (1870?), "Fragment inédit", in Stapfer 1870 o 1882?
- Swift, J., 1726, *Gulliver's Travels*; trad. it. 2001, *I viaggi di Gulliver*, Milano, Mondadori.
- Voltaire, 1752, *Micromégas*; trad. it. 2000, *Micromega*, Milano, Rizzoli.
- Wilson, C., 1995, *The Invisible World. Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton, Princeton University Press.

Il telescopio come metafora nella *Novella* di Goethe Maria Luisa Roli

Nel 1797, quando aveva appena terminato il poema epico in esametri "omerici", *Hermann e Dorothea* (*Hermann und Dorothea*), Goethe concepì il piano di un nuovo poema epico che avrebbe dovuto costituire il completamento del precedente e assumere il titolo de *La caccia* (*Die Jagd*). Il progetto venne discusso, per quanto riguardava la scelta della forma epica o drammatica, con gli amici Schiller e von Humboldt, che lo scongiurarono dal portarlo avanti. Il progetto fu ripreso da Goethe soltanto molti anni dopo, nel 1826, e realizzato in una forma diversa da quella inizialmente pensata di poema epico, vale a dire sotto forma di novella, che fu pubblicata nel 1828 con il titolo *Novella* (*Novelle*) nel quindicesimo volume dell'ultima edizione delle opere curata da Goethe stesso.

Come ha puntualizzato Nicholas Boyle (Boyle 2003, pp. 12-14) nel suo approfondito esame del colloquio tra Goethe ed Eckermann a proposito del titolo del racconto, Goethe non intendeva definire le caratteristiche di un nuovo genere letterario, bensì rifarsi al significato originario dell'italiano "novella", che era il racconto di qualcosa di nuovo, mai udito in precedenza. Questo significato originario veniva contrapposto da Goethe al significato corrente a quel tempo della parola, ormai assimilato a quello di *Erzählung* (racconto). Vediamo il passo dai *Colloqui con Eckermann* (*Gespräche mit Eckermann*):

Sa una cosa – disse Goethe – la chiameremo la *Novella*, perché che cos'è di diverso una novella se non un evento inaudi-

to. Questo è il vero e proprio concetto, e tante cose che in Germania vanno sotto il titolo di novella, non sono affatto novella, ma semplicemente racconto o qualunque altra cosa Lei voglia (Goethe 1948, p. 225).

In quel senso originario di un evento inaudito la novella compare anche nelle *Affinità elettive* (*Wahlverwandtschaften*).

Intitolando dunque il racconto *Novella* Goethe intendeva semplicemente richiamare il significato originario del termine, basato sulla tradizione inaugurata da Boccaccio e proseguita con raccolte anonime come le *Cento nuove novelle* (*Cent nouvelles nouvelles*) e con le *Novelle* (*Novelas*) di Cervantes, distinguendosi dalle novelle pubblicate nei primi decenni del XIX secolo, senza per questo voler stabilire delle regole per un nuovo genere (Boyle 2003, pp. 12 sgg.).

La storia narrata in questa breve opera parla di una famiglia di aristocratici, che vive una generazione dopo l'epoca della Rivoluzione francese: il padre del principe ha mutuato da quegli eventi il principio di uguaglianza, che consiste, nell'esposizione goethiana, nel dovere di ognuno di condurre una vita attiva secondo il proprio stato, per aver diritto a un guadagno e al godimento di esso. Anche il giovane principe si informa a questi principi illuminati, lavorando con i suoi ministri per migliorare le condizioni di vita della popolazione. Ciò nondimeno, egli cede all'insistenza del capo dei suoi guardiacaccia e parte per una battuta di caccia con il suo seguito, lasciando la giovane moglie in compagnia di un anziano zio, il principe Friedrich, e di un cavaliere, Honorio.

La principessa si reca in una stanza in cui è installato un telescopio, tramite il quale la sera precedente era stata osservata la *Stammburg*, residenza originaria della famiglia del marito, abbandonata da centocinquanta anni e ormai invasa dalla vegetazione, e, servendosi di quello strumento, individua il corteo di cacciatori, riconoscendo il marito. L'illusione ottica di vicinanza è tale che la principessa, nel momento in cui il corteo sembra fermarsi e rivolgere gli sguardi al-

l'indietro, non si può trattenere dal fare cenni di saluto col suo fazzoletto.

L'anziano principe Friedrich, accompagnato dal suo disegnatore, mostra a quel punto alla principessa le vedute del vecchio castello, approntate per offrire una visione d'insieme a eventuali visitatori. Egli descrive i disegni dell'antica fortezza abbandonata e circondata da un bosco il cui sviluppo non è mai stato regolato, tanto che diverse piante sono penetrate fin nell'interno del castello. Il manufatto architettonico e artistico sta subendo un processo metamorfico, cosicché "nessuno saprebbe dire dove la natura cessa e dove iniziano arte e artigianato" (Goethe 1981, vol. VI, p. 493). La natura in questa fase sembra trionfare sull'arte, invadendo l'edificio e sgretolandone le mura. D'altronde sono proprio queste affascinanti rovine, questo sviluppo di arte e natura che ispirano i disegni dell'artista: "L'arte è sopraffatta dalla natura quando gli alberi coprono le mura in rovina e riempiono le stanze deserte, ma questo trionfo della natura si ritrasforma in arte nei disegni dell'artista" (Boyle 2003, p. 22). Viene dunque rappresentato un doppio movimento sotto forma di chiasmo: l'arte diventa natura e la natura diventa arte.

Insoddisfatta della visione¹ indiretta della *Stammburg* sulla base dei disegni, la principessa esprime il desiderio di vedere la vecchia fortezza di persona. La signora, il principe Friedrich e Honorio intraprendono allora una passeggiata a cavallo per visitare i lavori di ripristino di un accesso all'antico edificio, che si trova su un'altura di fronte al nuovo castello. Il gruppo si dirige dapprima verso la cittadina, dove è in svolgimento una fiera, che ha attirato molte persone provenienti dai monti e dalla pianura. Passando davanti a una casupola di assi di legno, la principessa e i suoi accompagnatori notano dapprima un cartello che pubblicizza con immagini violente alcune bestie feroci, un leone e una tigre rappresentata mentre si lancia su un negro, e sentono provenire dall'interno del serraglio un fortissimo ruggito. Il principe Friedrich riflette sul fatto che sembra non ci siano al mondo abbastanza assassini e ucci-

sioni, incendi e rovine: la buona gente ama essere spaventata dagli spettacoli violenti e terrorizzanti dei saltimbanchi, per poter meglio apprezzare la propria tranquillità e tirare un sospiro di sollievo.

I tre personaggi proseguono quindi, salendo attraverso un ridente paesaggio, verso l'antica fortezza. Dall'alto del punto di osservazione a cui sono giunti, Honorio scorge tramite il cannocchiale, che egli porta sempre con sé, un incendio che si è sviluppato nel mercato. Tornando sui loro passi, la principessa e Honorio scorgono una tigre che sale verso di loro e il cavaliere, temendo per la vita della signora, uccide l'animale. Inginocchiato davanti alla tigre morante, il giovane si rifiuta di darle il colpo di grazia, come richiesto dalla principessa, per non rovinare il manto di pelo di cui vuol farle dono e che ella rifiuta. Egli approfitta della situazione per chiederle di caldeggiare presso il marito l'approvazione di un suo viaggio di istruzione all'estero. La donna risponde che, dopo un simile coraggioso intervento in sua difesa, il principe non mancherà di approvare tale richiesta. Nonostante l'atteggiamento esteriore di umiltà, l'atteggiamento di Honorio è fondamentalmente irrispettoso nei confronti della principessa, non obbedendo al suo comando di dare all'animale ferito il colpo di grazia e rifiutandosi, al suo doppio invito, di alzarsi (Rowland 1996, p. 100). Inoltre la sua richiesta è una sottile trappola tesa alla sua signora. Dalla risposta di lei Honorio potrà dedurre se la principessa tiene alla sua presenza al castello e, d'altro canto, egli non arretra davanti alla possibilità che la principessa possa mettersi in cattiva luce presso il marito, perorando la causa del suo viaggio di istruzione.

Sul posto arriva a quel punto una donna dai capelli scuri e dall'abbigliamento variopinto, accompagnata da un bambino che tiene in mano un flauto: entrambi si gettano piangendo sulla tigre morta. Accorrono in seguito il principe con il suo seguito e il padre del bambino straniero, il quale annuncia che anche il leone è fuggito dal mercato in fiamme e si aggira nei dintorni, ma prega il principe di risparmiargli la vita. Quest'ultimo, tuttavia, dubita di poterlo

risparmiare e chiede all'uomo quale garanzia egli possa offrire affinché il leone non faccia danni. L'uomo risponde che il leone sarà ammansito dalla donna e dal bambino, fintantoché non verrà procurata una gabbia per rinchiuderlo. Il principe accetta la proposta, pur prendendo qualche precauzione. A quel punto il bambino inizia il suo canto accompagnato dal flauto; nelle sue parole risuona un messaggio di pace universale. La famiglia si avvia incontro al leone e il bambino con il suo canto riesce ad attirarlo pacificamente vicino a sé. Il leone gli mette una zampa in grembo e il bambino, accorgendosi che l'animale ha un ramo spinoso conficcato in essa, glielo toglie.

Nella sua brevità questa novella presenta una notevole ricchezza tematica e offre numerosi spunti di riflessione.

Anzitutto, il racconto è collocato in una precisa epoca storica, quella post-rivoluzionaria, anche se l'allusione alla Rivoluzione francese si mantiene abbastanza generica:

Il padre del principe aveva ancora vissuto e approfittato di quel momento storico in cui divenne chiaro che tutti i membri di uno stato dovevano trascorrere i loro giorni in uguale operosità, che ognuno, a suo modo, doveva ugualmente produrre e fare per prima guadagnare e poi disporre delle cose (Goethe 1981, vol. VI, p. 491).

Il giovane principe sembra voler imboccare questa via e il mercato offre l'occasione per verificare in quale misura questi principi di uguaglianza, di scambio e di integrazione si siano realizzati nella popolazione eterogenea della regione, composta di abitanti di pianura e di montagna. Fin dall'inizio del racconto si delinea, dunque, un'antitesi di natura (la popolazione della montagna, gli animali feroci e la famiglia dei loro custodi) e cultura (la popolazione della pianura, il principe e i suoi familiari e ministri), che costituirà uno degli aspetti più importanti dell'opera dal punto di vista del significato. Questa contrapposizione viene sviluppata nella *Novella* in diverse varianti, che riguardano sia il mondo esterno sia il mondo interiore dei personaggi.

Vengono rappresentate nella *Novella* anche forme intermedie tra natura e cultura, ad esempio il principe, che, partecipando alla caccia – “un gioco eroico maschile di antiche caste nobiliari guerresche” e tema introduttivo della novella –, dimostra di essere ancora in parte legato a un mondo arcaico ed elementare, quindi “naturale”. Si può inoltre menzionare ancora una volta l’aspetto metamorfico dell’antica fortezza, in cui la natura ha preso il sopravvento, trasformando e naturalizzando l’oggetto culturale in rovina. La scena dell’attraversamento del mercato da parte della principessa e dello zio mostra, tuttavia, una società in cui i tratti arcaicizzanti sono in regresso e prevale una civiltà basata sulla trasformazione degli elementi naturali in merci e sulla loro commercializzazione.

Il mercato non offre però soltanto l’immagine di una società civilizzata; esso offre anche la visione, a pagamento, di una natura selvaggia, originaria: le fiere nel piccolo zoo ambulante, condotto di mercato in mercato da una famiglia di origini esotiche, orientali. La tigre e il leone si possono ammirare su cartelloni sensazionali posti all’esterno del serraglio, all’interno del quale le bestie se ne stanno tranquillamente nelle loro gabbie, facendo udire il loro ruggito soltanto quando hanno fame. Queste ultime possono da un lato, da parte della famiglia acculturata, essere considerate oggetto naturale portatore di pericolo, dall’altro, vale a dire da parte della famiglia che le ha addomesticate, oggetto culturale pacifico, portatore di un utile (Otto 1995, p. 55).

Un oggetto riconducibile all’ambito della cultura è senza dubbio uno strumento ottico come il telescopio, che riveste una funzione importante nella narrazione. Legato in primo luogo all’utilizzazione in guerra e ai viaggi di esplorazione che portarono alla scoperta di nuovi continenti, il telescopio divenne successivamente oggetto dell’arte figurativa e della letteratura; lo “sguardo tecnicizzato” (Stadler 2003) venne frequentemente tematizzato nelle opere di diversi scrittori tra la seconda metà del Settecento e l’Ottocento, come Jean Paul, Goethe, Hoffmann e Stifter.

Goethe nelle sue opere mostra un atteggiamento ambivalente nei confronti del telescopio, pur avendo usato continuamente nella sua vita microscopi e telescopi per esperimenti scientifici. Ricordiamo su questo tema la scena dalla prima redazione de *Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*), in cui Wilhelm e Natalie, divisi l’uno dall’altra da abissi tra le montagne, si osservano reciprocamente attraverso cannocchiali. La felicità che la visione permessa dalla tecnica regala a Wilhelm ne provoca quasi la caduta dalla roccia. Il narratore commenta l’episodio mettendo in rilievo l’aspetto di “magia naturale” e di spersonalizzazione del soggetto nello sguardo tecnicizzato:

I telescopi hanno assolutamente qualcosa di magico. Se non fossimo abituati fin dalla giovinezza a guardarvi attraverso, ogni volta (...) che li accostiamo all’occhio (...) saremmo colti da brividi e da spavento. Siamo noi (...) che guardiamo (...) e non lo siamo, è un essere i cui organi sono stati innalzati su un grado più alto, la cui limitatezza è stata annullata, e che autorizza a raggiungere l’infinito (Goethe 1989, pp. 163-164).

Nella *Novella* la visione da lontano dell’antica fortezza, di cui il telescopio permette di distinguere particolari e colori, viene messa a confronto con i disegni che la rappresentano, approntati da un artista. Mentre il telescopio fa scorgere soltanto dettagli quanto possibile chiari (Brown 1980, p. 222) ma non connessi tra loro, i disegni del maestro raffigurano visivamente la fortezza in modo completo, mettendo in evidenza come quel possente edificio abbia resistito al tempo e alle intemperie, finendo poi per crollare in alcuni punti. La peculiarità dei disegni dell’artista è di aver saputo cogliere *das Charakteristische* (il caratteristico), i tratti caratteristici dell’edificio e del luogo, facendo riconoscere all’osservatore le diverse specie di piante e di rami che si sono insinuate nelle fessure delle mura, sgretolandole e, nello stesso tempo, intrecciandosi indissolubilmente con esse. Diversamente dalla visione telescopica, ravvicina-

ta ma fondamentalmente distorta (ib.) e caotica, la visione dell'artista cattura globalmente le principali caratteristiche dell'oggetto da rappresentare, in modo da trasmettere all'osservatore l'impressione di essere presente (Goethe 1981, vol. VI, p. 494), lasciandone in questo caso intravedere anche l'evoluzione storica.

Il disegno può essere interpretato come metafora di uno stadio della concezione goethiana dell'arte, che, al contrario del telescopio il quale riflette semplicemente, avvicinandoli all'occhio, particolari del mondo circostante, sceglie quali tratti distintivi privilegiare nella rappresentazione. La categoria del "caratteristico" – mutuata dal *Saggio sul bello artistico* (*Versuch über das Kunstschöne*, 1797) dello storico dell'arte e archeologo Aloys Hirt, pubblicato sulla rivista schilleriana «Die Horen» – nella concezione dell'arte del Goethe classico sta alla base del bello e rappresenta la premessa per arrivare all'elaborazione della categoria del "significativo" (*das Bedeutende*), entrambe tematizzate nel racconto-saggio *Il collezionista e la sua ricerca*², e del "simbolico" (*das Symbolische*) (Costazza 1988).

Gerhard Kaiser ha messo in luce anche altri aspetti della descrizione della *Stammburg*: nel viluppo di piante cresciute selvaggiamente e di edifici in rovina egli riconosce un codice simbolico frequentemente utilizzato da Goethe per indicare "una ciclicità di natura e cultura, in cui la cultura può essere nuovamente ripresa dalla natura" (Kaiser 1985, p. 260). Per la nobile famiglia la *Stammburg* inoltre rappresenta le origini, di cui essa gode tramite un sottile intervento culturale, immortalandole nei disegni che verranno appesi nella sala prospiciente al giardino della nuova residenza. Non si tratta però di una "istantanea fotografica [che] può rendere eterno il momento del crollo" (ib.), proprio per la differenza esistente tra l'attività artistica che coglie il "caratteristico", nominato esplicitamente nel testo, e il semplice rispecchiamento tramite uno strumento ottico – telescopio o macchina fotografica che dir si voglia.

A proposito del telescopio, la narrazione mette in evidenza nella *Novella la Hybris* in cui si trova Honorio, che,

pur essendo il personaggio che nutre più fiducia nell'uso di strumenti ottici, è colui che vede di meno; è piuttosto la principessa che, con "occhi disarmati" (Goethe 1981, vol. VI, p. 500), riesce a vedere il lampo di una fiammata e a percepire lo scoppio di un barile di polvere da sparo, il che le fa tornare alla mente, con tutti gli spaventosi particolari, il reiterato racconto dello zio Friedrich, che si era trovato una volta in una situazione analoga durante un incendio notturno, scoppiato in una cittadina in cui si svolgeva la fiera annuale. La possente descrizione dell'incendio viene narrata indirettamente, attraverso l'evocazione da parte della principessa di immagini non percepite in prima persona, ma impresse indelebilmente nella sua mente e ormai facenti parte della sua memoria (Brown 1980, p. 224), a partire dal racconto del principe Friedrich. L'incendio prende il posto, nell'immaginazione della donna, delle immagini di armonia, laboriosità e prosperità che aveva scorto attraversando il paese, e diventa sinonimo di "orribile caos" ("Purtroppo l'orribile caos si rinnovò nella nobile mente della principessa") (Goethe 1981, vol. VI, p. 501).

Luciano Zagari ha visto in questa descrizione l'affermazione del principio stilistico della *Distanzierung*, che egli considera, nel suo contributo critico su questo testo, contraddistinto da una "estenuazione estetizzante", uno dei risultati "largamente accettabili" della prima parte della novella (Zagari 1965, p. 91). A noi sembra in realtà che Goethe, realizzando una descrizione non mimetica, vada oltre il principio di presa di distanza e metta in pratica nella narrazione la massima enunciata in precedenza dal principe Friedrich, vale a dire che "l'arte deve prima portare [le cose] a compimento, se non vuole vergognarsi davanti alla natura" (Goethe 1981, vol. VI, p. 495).

Il motivo del fuoco, che compare più volte nella narrazione, in quanto fenomeno elementare, arcaico, spaventoso, perché non facilmente dominabile, è legato al tema delle origini; pensiamo a popolazioni neppure troppo antiche che, per occupare nuovi territori vergini e poterli poi coltivare, si facevano strada incendiando le foreste, come av-

venne nel Cinquecento sull'isola di Madera. D'altro canto esso è anche elemento di civiltà che ha permesso all'uomo di riscaldarsi e di cuocere gli alimenti: pensiamo al mito di Prometeo a cui Goethe ha dedicato un bellissimo inno.

Nella *Novella* l'incendio è dapprima evocato nelle parole dello zio Friedrich: un incendio simile si sviluppa ancora una volta nello stesso luogo e nella stessa occasione, anticipato quasi come una premonizione dalle immagini terrificanti e catastrofiche del suo racconto, immagini che sono state interpretate dalla critica come un riferimento alla Rivoluzione francese e ai rivolgimenti sociali a essa succeduti (Kaiser 1985, p. 251). Inoltre, Kaiser ha colto molto acutamente il fatto che l'incendio assuma un carattere ancora più catastrofico per il fatto di scoppiare in un luogo dove la civiltà è arrivata: questa possiede certamente i mezzi per domarlo, ma il fuoco è provocato dall'esplosione di polvere da sparo, dunque da "strumenti di potere dell'uomo culturale, andati fuori controllo" (p. 252).

L'incendio può essere anche interiore e perciò, sebbene la narrazione presenti pochi riferimenti di carattere psicologico, potrebbe essere letto come metafora dei sentimenti del cavaliere Honorio per la principessa: il racconto si riferisce qui al modello dell'*Aventure* medievale, un modello arcaico e fuori dai tempi, smentito però dall'uso della pistola per uccidere la tigre che sembra, avvicinandosi ai due, minacciare la dama (p. 253). Nell'uccisione della tigre non resta dunque nulla dell'antico combattimento cavalleresco dei tornei, ma soltanto un atto che per Honorio ha l'unico scopo di rendersi meritevole agli occhi della principessa con un'azione eclatante e conquistare così il suo favore. Il cavaliere risolve dunque con le armi una situazione che avrebbe potuto diventare pericolosa, anche se ancora non lo era veramente. Nell'economia del racconto egli riveste, secondo l'interpretazione tradizionale della critica, la funzione di incarnare la rinuncia, un tema che stava molto a cuore a Goethe durante la vecchiaia e che costituisce il sottotitolo degli *Anni di pellegrinaggio: Coloro che rinunciano* (*Die Entsagenden*).

Se la famiglia nobile può costituire sotto certi aspetti un esempio di famiglia *moderna* di una civiltà avanzata – i suoi membri non sono quasi mai rappresentati assieme, non ci sono figli, la donna è insidiata da un membro del gruppo che gravita attorno a essa –, la famiglia degli espositori delle bestie feroci, proveniente dall'Oriente, è una famiglia completa (p. 256), i cui membri appaiono subito molto uniti e concordi.

Essi rappresentano una concezione olistica del mondo come luogo in cui tutte le cose, nella loro infinita varietà, hanno la loro valida ragion d'essere in virtù della loro mera esistenza e in cui devastazione, continui mutamenti e formazione costituiscono un disordine ordinato, sostenuto dalla sua natura instabile in accordo con la legge universale (Rowland 1996, p. 104).

Il dolore della madre e del bambino alla scoperta della tigre uccisa si manifesta con pianti e con un flusso di parole "che precipita come un torrente a sbalzi di roccia in roccia"; la lingua di queste persone, connotata come "una lingua naturale", di cui si può però grosso modo capire il significato, e il loro aspetto, i capelli neri e ricciuti e le vesti variopinte, rivelano la loro origine estranea, orientale. Il compianto della donna sul corpo della tigre morta fa intravedere agli ascoltatori un rapporto della famiglia con gli animali, basato su un'opera di addomesticamento non violento.

Con questo atteggiamento contrasta quello del principe, accorso con i suoi uomini sul posto, che si appresta a cacciare ed eventualmente a uccidere il leone nonostante le implorazioni dell'espositore, il quale assicura che il leone si lascia ammansire dal suono del flauto del bambino. La musica che egli suona non è una vera e propria melodia, bensì "una successione di suoni senza legge e, forse proprio per questo, così commoventi". I discorsi della donna e dell'uomo sono costellati di richiami biblici e lo stile stesso a cui si informano le loro parole è quello solenne della prosa ritmica dell'*Antico Testamento*.

L'origine orientale della famiglia ha fatto sì che la critica interpretasse queste figure come simbolo dell'arte che, secondo Herder, aveva origini orientali e si poteva vedere rappresentata nella Bibbia. In effetti, la famiglia orientale supera per mezzo dell'arte l'immensa distanza evolutiva che la separa dall'altra famiglia (ivi).

Il bambino si esprime in versi accompagnati dal suono del flauto: in essi egli riprende l'accenno, fatto dal padre nella sua perorazione al principe, all'episodio biblico di Daniele nella fossa dei leoni. Commentando il passo in cui, dopo aver ascoltato il canto della famiglia, il gruppo principepsco ammutolisce commosso, Zagari (1965, p. 95) lo definisce "un momento estremo di poesia colta che riassorbe in sé il mondo primitivo con risultati estetici fra i più alti dell'intera composizione", anche se intravede il pericolo del kitsch.

Il flauto, come il telescopio, è dunque uno strumento che compare nella narrazione. Mentre tuttavia lo strumento ottico è "interposto tra l'osservatore e la natura ed è utilizzato per restringere la natura per gli scopi umani (...) strumenti come il flauto possiedono la capacità intrinseca di entrare nel modo di essere non uniforme e non lineare proprio della natura" (Rowland 1996, p. 105). A questa capacità si accorda il genere di musica, basato sull'improvvisazione, suonato dal bambino, che viene riassunto nella formula "un successione di suoni senza legge" (Goethe 1981, vol. VI, p. 507). Egli dà inizio a un "canto che acquieta" (p. 511) e quando, come *Beschwichtiger* (pacificatore), si addentra negli anfratti della *Stammburg* alla ricerca del leone, rimanda, ripetendola, alla famosa scena della *Zauberflöte* di Mozart, in cui il protagonista scompare in una caverna per superare le prove del fuoco e dell'acqua (Brown 1980, pp. 226 sgg.).

In un contributo dedicato agli elementi visuali dominanti nella *Novella*, Jane K. Brown ha messo in evidenza la presenza di elementi pittorici nel testo, già del resto sottolineati durante un colloquio tra Goethe ed Eckermann del 15 gennaio 1827. In questa occasione, a proposito della

scena in cui Honorio è inginocchiato davanti alla tigre di fronte alla principessa, Goethe afferma di essersela immaginata come un "quadro" e, utilizzando un linguaggio pittorico, parla di "distribuzione di luci ed ombre" (Goethe 1948, p. 203). In un successivo colloquio del 18 gennaio dello stesso anno, Goethe afferma poi di non aver mai osservato la natura a fini poetici e che le sue esperienze nel disegno di paesaggi e nelle scienze naturali lo hanno predisposto a conoscere la natura fin nei più piccoli dettagli e a rappresentarla fedelmente anche in poesia (p. 215).

Brown individua all'inizio e alla fine della *Novella* dei *tableaux*, nei disegni dei paesaggi realizzati dall'artista e nelle immagini che pubblicizzano le fiere al mercato (p. 220). La studiosa sostiene in modo convincente che la scena finale della novella, che presenta il *tableau vivant* del bambino che canta recitando un poema e suona il flauto seduto accanto al leone, realizza "un'integrazione delle arti" in cui i due sensi della vista e dell'udito sono coinvolti, e "pure un'integrazione del tempo per superare la distanza tra il passato delle rovine e il presente del nuovo castello e del mercato" (LA CITAZIONE NON DOVREBBE ESSERE TRATTA DA BROWN?) (Goethe 1948, p. 225).

Stuart Atkins ha sviluppato ulteriormente il tema dei motivi pittorici nella *Novella*, riconoscendo in essa

(...) immagini in tutti e cinque i sensi pre-cinematici di *imagine* come definiti dal *Webster's New Collegiate Dictionary*: "una rappresentazione di persona o di paesaggio prodotta da un disegno; una descrizione così vivida da suggerire un'immagine mentale; un'immagine prodotta dalla lente di un telescopio; un *tableaux vivant*" (Atkins 1995, p. 225).

Egli ha inoltre individuato nei poemetti degli *Idilli* (Goethe 1981, vol. I, pp. 374-376) un antecedente poetico della *Novella*, scritto sei anni prima, in cui compare ugualmente una descrizione pittorica. Secondo Atkins nella figura del disegnatore della novella c'è un riferimento al *Tischbein* che aveva richiesto a Goethe delle *letture* poetiche dei

suoi schizzi. Come aveva notato Erich Trunz, “dopo decenni di freddezza verso di lui”, Goethe aveva lodato il pittore nel 1821 in funzione di “una battaglia di retroguardia contro l’influenza dell’arte *neo-tedesca*, ‘religioso-patriottica dei romantici’” (Goethe 1948, p. 228).

La ricchezza di motivi iconografici nella *Novella* porta, come sottolinea Atkins, alla fusione di diverse tradizioni culturali: giudaica (Daniele), greco-romana (Pan) e cristiana (Androclo e il leone), sulla scia di convenzioni e licenze pittoriche (p. 227).

Le citazioni dalla Bibbia nei *Lieder* cantati dal bambino accompagnato dal padre e dalla madre sono numerose, e sono state individuate dalla filologia goethiana (Kaiser 1985, p. 259): la profezia di Isaia riguardo alla fine dei tempi – “I leoni diventeranno agnelli” –; la salvezza dei figli di Israele che fuggono dalla schiavitù in Egitto attraversando il Mar Rosso – “E l’onda si ritrae fluttuando” –; la salvezza di Isacco dal sacrificio richiesto da Dio ad Abramo – “La lucida spada si irrigidisce nel colpo”. Inoltre l’episodio della rimozione della spina dalla zampa del leone da parte del bambino si riallaccia alla storia di Androclo e il leone (p. 226). Il mito di un mondo pacificato alla fine dei tempi viene evocato nei tre *Lieder* come qualcosa di presente, come profezia realizzata:

Poiché l’Eterno regna sulla terra,/ Sui mari domina il suo sguardo;/ I leoni devono diventare agnelli,/ E l’onda si ritrae fluttuando,/ La lucida spada si irrigidisce nel colpo, / Fede e speranza si sono compiute;/ Miracoloso è l’amore / Che si svela nella preghiera (Goethe 1981, vol. VI, p. 509).

Il mito vive dunque nella lingua naturale della famiglia che viene dall’Oriente e nella poesia, nell’arte. L’effetto di questi canti e delle perorazioni della famiglia sugli occidentali è quello dell’acquietamento degli animi (Kaiser 1985, p. 259). Essi sono disposti a permettere l’esperimento di addomesticamento della belva da parte del bambino, pur restando pronti a intervenire con le armi. Dopo la riuscita

del tentativo, il bambino viene descritto dalla narrazione, con una tautologia, “come un possente, vittorioso vincitore”, e il leone “non come il vinto, perché la sua forza rimaneva celata in lui, ma come l’addomesticato, come colui che si è rimesso alla propria pacifica volontà” (Goethe 1981, vol. VI, p. 512).

Vent’anni fa Gerhard Kaiser si era chiesto se questo testo della vecchiaia di Goethe, che André Gide aveva definito, nelle sue *Pages de journal, 1939-1942*, “di un’incredibile (beata) sciocchezza (*niaiserie*)”, affermando che “Goethe non avrebbe potuto scriverlo ai nostri giorni”³, potesse considerarsi ancora attuale.

Anche Friedrich Gundolf, legato alla concezione diltheyiana di “poesia dell’esperienza vissuta” (*Erlebnisdichtung*), aveva trattato la novella con sufficienza nella sua monografia su Goethe del 1918, criticando il fatto che essa non scaturisse “da una commozione dell’anima o da uno scopo” (Goethe 1981, p. 746).

Nel 1938 Ernst Beutler, uno dei più noti filologi goethiani, aveva scritto:

Vedo nella *Novella* il tentativo, anzi si può dire, lo sforzo di Goethe di trasformare la religiosità cristiana in devozione naturale; qui si tratta di una metamorfosi del religioso in cui, però, il contenuto originario, la forza della fede e la potenza creatrice non devono essere sacrificate: secolarizzazione senza perdite (ib.).

Secondo Zagari (1965, p. 105), che scrive nel 1965, il *Lied*, espressione dell’ultima parte della *Novella*, va interpretato “non come illuminazione mitica e mistica di un mondo nuovo, ma come sapiente costruzione di un definitivo esito stilistico di estenuazione”. Kaiser invece, scrivendo negli anni Ottanta, individua l’attualità del testo nel possibile riferimento del lettore di allora ai movimenti ispirati a un nuovo rousseauianesimo, a un ritorno alla natura che rivitalizzi le forze fisiche e psichiche degli uomini, paralizzate dalla società industrializzata (Kaiser 1985, pp. 248 sgg.).

Possiamo tentare, come lettori del Duemila, di rispondere alla stessa domanda. In un'epoca come la nostra in cui i rapporti tra Occidente e Oriente sono molto compromessi e sembra prevalere spesso la voce dell'odio e delle armi, può farci riflettere ed essere salutare considerare la concezione goethiana di un Oriente mitico, portatore di una devozione naturale, non dogmatica. L'invito che può provenire dalla lettura di questo testo è dunque quello a rispecchiarci in queste immagini di un mito originario di una religiosità naturale, che sostiene l'addomesticamento non violento di ciò che è distruttivo tramite la poesia⁴, per proiettarci verso un futuro utopico di un mondo pacificato. Con la *Novella* Goethe ci offrirebbe così un esempio di come la più alta possibilità di realizzazione dell'arte possa essere, in termini estetici, l'imbrigliamento del dionisiaco tramite l'apollineo (Atkins 1995, p. 228) e, in termini ideologici, l'utopia⁵.

In un profondo e innovativo contributo sulla *Novella* Herbert Rowland ha osservato che, se l'interpretazione di Kaiser di questo testo "come utopia del futuro, rispecchiata nelle origini" (Kaiser 1985, p. 258) ha il pregio di scoraggiare letture realistiche,

Tuttavia, le nozioni di millennio e di utopia di *fine-era* non sono adeguate a questa concezione (goethiana) del mondo come sistema di cambiamento instabile e, perciò, di forze ordinarie che trova espressione nella *Novella*, almeno non nei significati comuni dei termini (Rowland 1996, p. 107).

L'interpretazione della scena finale, che ha per protagonisti il ragazzo e il leone, come utopia, cristallizzerebbe cioè, fissandola in un irrigidito quadro ideale, l'azione culminante della novella, in contrasto con la concezione goethiana della vita e della natura come processo di formazione e trasformazione in continuo divenire.

¹ Sul campo semantico della vista nella *Novella* cfr. Picozzi Balfour 1976.

² Segnaliamo l'utile edizione italiana del 2000, con testo a fronte. Su *das Charakteristische* cfr. la *Quinta lettera*, specialmente alle pp. 90 e 96; su *das Bedeutende* cfr. la *Sesta Lettera*, in particolare pp. 114 sgg.

³ Le notizie qui citate sulla ricezione si trovano in Goethe 1981, vol. VI, p. 746 e sono a cura di B. von Wiese. Per un quadro un po' più ampio cfr. Otto 1995, pp. 26-33.

⁴ Cfr. il già citato colloquio di Goethe con Eckermann del 18 gennaio 1827 (Goethe 1948, p. 213) e le conclusioni di Himmel 1961 pp. 99 sgg.

⁵ Interpretando la *Novella* come narrazione simbolica, Fues (1997) la sottrae alla temporalità e le riconosce un carattere utopico.

Bibliografia

- Atkins, S., 1995, "Goethe's *Novelle* as Pictorial Narrative", in J. K. Brown, T. P. Saine, a cura, *Essays on Goethe*, Columbia, Camden House, pp. 220-229.
- Boyle, N., 2003, "Goethe, *Novelle*", in P. Hutchinson, a cura, *Landmarks in German Short Prose*, Oxford-Bern-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Lang, pp. 11-27.
- Brown, J. K., 1980, *The Tyranny of the Ideal: The Dialectics of Art in Goethe's "Novelle"*, «Studies in Romanticism», n. 19, pp. 217-231.
- Costazza, A., 1998, *Das "Charakteristische" als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik. Eine Diskussion zwischen Hirt, Fernow und Goethe nach 200 Jahren*, «Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft», vol. XLII, pp. 64-94.
- Fues, W. M., 1997, *Goethes "Novelle": Utopie einer befriedeten Welt?*, «Goethe-Jahrbuch», n. 114, pp. 147-161.
- Goethe J. W., 1948, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, nuova ed. 1948, a cura di E. Beutler, Zürich, Artemis.
- Goethe, J. W., 1981, *Werke, Kommentare und Register, (Hamburger Ausgabe in vierzehn Bänden)*; nuova ed. 1981, a cura di E. Trunz et al., München, Beck.
- Goethe, J. W., 1989, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsendungen. Erste Fassung*; nuova ed. 1989, in *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a cura di Birus et al., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, vol. x.
- Goethe, J. W., ed. originale; trad. it. 2000, *Il collezionista e la sua cerchia - Der Sammler und die Seinigen*, a cura di G. Catalano, Napoli, Liguori.
- Himmel, H., 1961, *Metamorphose der Sprache. Das Bild der Poesie in Goethes "Novelle"*, «Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins», n. 65, pp. 86-100.

- Kaiser, G., 1985, *Zur Aktualität Goethes: Kunst und Gesellschaft in seiner Novelle*, «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», n. 29, pp. 248-265.
- Otto, R., 1995, “*Johann Wolfgang Goethe: Novelle*”, in B. Leistner, a cura, *Deutsche Erzählprosa der frühen Restaurationszeit. Studien zu ausgewählten Texten*, Tübingen, Niemeyer, pp. 26-65.
- Picozzi Balfour, R., 1976, *The Field of View in Goethe's Novelle*, «Seminar. A Journal of Germanic Studies», n. 12, pp. 63-72.
- Rowland, H., 1996, *Chaos and Art in Goethe's "Novelle"*, «Goethe Yearbook», n. 8, pp. 93-119.
- Stadler, U., 2003, *Der technisierte Blick: Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Zagari, L., 1965, “*Sovramondo melodrammatico e pericolo estetizzante nell'ultimo Goethe. A proposito della 'Novelle'*”, in *Studi di letteratura tedesca dell'Ottocento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 81-119.

L'ombra della scrittura.
Silhouette e letteratura intorno al 1800
Giovanni Sampaolo

N.B. SOSTITUIRE TUTTE LE CITAZIONI TRADOTTE DA LEI CON LE CORRISPETTIVE DI UNA TRAD. IT. PUBBLICATA A SUA SCELTA, DA SEGNALARE IN BIBLIOGRAFIA. L'AUTORE TRADUCE PERSONALMENTE SOLO NEL CASO IN CUI NON VI SIA UN'EDIZIONE ITALIANA DEL VOLUME. RIVEDERE CONTESTUALMENTE TUTTI I RINVII NEL TESTO, SECONDO LA SEGUENTE REGOLA: “Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla traduzione italiana”.

La diffusione della silhouette nei paesi di lingua tedesca durante il tardo Settecento è un fatto di costume così macroscopico da risultare ben evidente anche a un contatto solo superficiale con quel mondo. Si tratta infatti del mezzo di raffigurazione che, per la sua presenza capillare, contrassegna più d'ogni altro l'immaginario visuale dell'epoca.

Tuttavia il fenomeno non è ancora stato studiato nell'ampio raggio di implicazioni che lo legano al sistema dei media in quel contesto, un sistema soprattutto letterario, che svolge un ruolo essenziale nel costituirsi di ciò che riasuntivamente chiamiamo “la modernità”¹. Le considerazioni che seguono vogliono appunto essere il tentativo di osservare in modo incrociato questa pluralità di livelli.

È noto che la cultura tedesca del tardo Settecento è un ambito cruciale per la storia intellettuale ed estetica europea successiva, nel quale si concepiscono diversi scenari di un mondo improvvisamente mobilizzato. Certi fenomeni internazionali, come ad esempio la moda del parco all'inglese, una volta assunti in quel fermento iperreattivo, diventano materia di riflessioni radicali sul rapporto tra la soggettività, la realtà e la sua trasformabilità. Così la silhouette, in

gran voga simultaneamente anche in Inghilterra (e assai meno diffusa invece nella Francia da cui pur tuttavia riceve il nome), in Germania non è soltanto fenomeno di costume nella diffusa simbolica del quotidiano, ma anche oggetto e strumento di riflessione teorica nel discorso intellettuale più impegnativo. Il suo ruolo più peculiare e rivelatore sta appunto nel fatto che essa si trova presa trasversalmente tra i due estremi della quotidianità comune e dell'alta teoria, in quel processo di completa semiotizzazione di un vissuto trasformato in immaginario che, nella seconda metà del Settecento tedesco, si compie essenzialmente attraverso il dilagare della scrittura presso quegli strati sociali che intorno al 1800 si autodefiniranno "ceti colti", quegli stessi che la silhouette, per così dire, fotografa.

È il caso innanzitutto di ricordare brevemente quali siano gli elementi tecnici essenziali di questo genere di immagine quale si è sviluppato nell'Europa del Settecento, svolgendo sulle sue lontane origini, che risalgono al teatro orientale delle ombre.

In primo luogo, il soggetto tipico della silhouette settecentesca era la persona ritratta di profilo.

L'immagine non era disegnata a mano libera, ma ricavata segnando con la matita il contorno dell'ombra portata del soggetto, originata da un lume o talora dal sole. Almeno questa prima operazione è abbastanza facile per chiunque. Johann Wolfgang Goethe, in una pagina retrospettiva,



Fig. 1. Anonimo, *Silhouette di F. Hölderlin*, 1797, china, nell'esemplare del romanzo *Hyperion* posseduto dall'autore, Marbach am Neckar, Schiller-Nationalmuseum.

la designa semplicemente col verbo *scrivere*: "Tutti ne erano esperti, e non passava forestiero che a sera non venisse scritto alla parete (*an die Wand geschrieben*); ai pantografi non era dato riposare" (Goethe 1822, vol. x, p. 323).

Goethe nomina il pantografo – e qui si entra nella seconda fase di elaborazione, più complicata – perché il contorno veniva fortemente ridotto in scala con questo strumento (ne esistevano di molto economici)². La linea così ottenuta veniva poi riempita di inchiostro nero, oppure la si ricalcava su un foglio di carta nera che veniva ritagliato.

Con procedimenti piuttosto elementari, dunque, si potevano produrre diverse copie della stessa silhouette. Fu questa infatti la prima forma di ritratto meccanico tecnicamente riproducibile con facilità ed economia, il che rappresentava il presupposto pratico per l'onnipresenza della silhouette nell'epoca in cui esplose la comunicazione epistolare. Il nuovo culto dell'amicizia, dell'individualità e più ancora della comunicazione incontrarono nella piccola ombra di carta l'allegato ideale della lettera, in una migrazione di immagini che era inscindibilmente migrazione di scrittura.

Nacque anche un notevole mercato del ritratto in silhouette professionale. Del resto questa tecnica richiedeva comunque perizia, non solo perché il *silhouetteur* doveva saper riformulare abilmente come linea le zone non lineari e tutto l'alone di penombra che circonda qualsiasi ombra portata, ma anche perché la mano che disegnava sovrapponeva la propria ombra a quella del soggetto, e infine, ma non da ultimo, perché difficilmente la persona ritratta restava immobile. A questi inconvenienti riuscì a ovviare l'invenzione, non a caso tedesca, di un apposito apparecchio (fig. 2) che immobilizzava il soggetto e piazzava il disegnatore al di là dell'ombra. L'immobilità era infatti talmente importante che un trattato dell'epoca raccomandava al *silhouetteur*, mentre tracciava il contorno, di trattenere il respiro³.

L'affinarsi delle tecniche portò a estendere il ritratto dalla sola testa alla figura intera e via via a gruppi di figure in scene di genere, con un supremo virtuosismo.



Fig. 2. T. Halloway et al., *Macchina per disegnare silhouettes*, 1792, incisione, in J. C. Lavater, *Essays on Physiognomy*, London, Murray-Hunter-Holloway, vol. II, t. I, p. 179.

La silhouette nel Settecento e ancora nell'Ottocento possiede i suoi riconosciuti artisti – dal ginevrino Jean Huber al tedesco Johann Wilhelm Wendt, al franco-inglese Augustin Edouart (Biesalski **ANNO ORIGINALE**; Nevill Jackson 1938; McKechnie 1978; Van Leer Carrick 1968), per nominarne solo alcuni e per tacere di un pittore quale Philipp Otto Runge –, ma qui ci interessa soprattutto la sua predominante mancanza di pretese artistiche, il suo essere mezzo di comunicazione privata, immagine non firmata. Professionalità era richiesta non tanto per la creazione dell'immagine, quanto per la sua minuziosa riduzione in scala e per la tiratura in serie con diverse tecniche (c'era chi offriva questo servizio semplicemente per posta, come Jacob von Döhren ad Amburgo: bastava inviare l'originale del profilo oltre a un modico pagamento; era già una sorta di e-commerce) (Weiß 2003, p. 144).

Lo stesso si dica per la produzione di *stencils* da riempire di nero per apporre la propria silhouette con dedica nell'album degli ospiti, quando si era in visita; anche qui peraltro – come nel caso della silhouette epistolare – il testo precedeva l'immagine.

Un mercato con finalità diverse era invece quello dei ritratti di celebrità: il catalogo del 1777 di un *silhouetteur* di Hannover, ad esempio, offriva immagini dell'alta nobiltà, ma anche di scrittori famosi come Klopstock e Wieland, nonché di attori (p. 152). Tra gli acquirenti ci è consentito immaginare il giovane Friedrich Schiller, che dedica a quei due idoli letterari una poesia: *Klopstock e Wieland, quando le loro silhouette erano appese l'una accanto all'altra*.

In questo testo Schiller rinvia ironicamente al proprio futuro trapasso nell'aldilà il culto da lui fino allora tributato al poeta spirituale Klopstock, mentre manda un bacio all'umano e terreno Wieland, in cui trova il nuovo punto di riferimento (**Schiller 1779 o 1780**, vol. I, pp. 66-67). Propriamente, il bacio metaforico non va al poeta ma alla silhouette, in conformità con pratiche feticistiche assolutamente diffuse.

La poesia di Schiller vale come un piccolo esempio del fatto che si potrebbe narrare *en silhouette* la storia della ricezione letteraria. Questo repertorio visuale commercializzato è infatti un sostrato su cui gli scrittori si intendono, e a cui si riferiscono anche come a un termine di paragone della letteratura. Ad esempio, quando Jean Paul invia a Goethe il proprio romanzo d'esordio, *Die unsichtbare Loge* (*La loggia invisibile*), lo definisce un "gruppo di ombre alla Löschhenkohl"⁴. Non sta alludendo a silhouette qualsiasi, ma all'uso del tutto peculiare del medium che quel produttore viennese aveva inaugurato vendendo subito dopo la morte di Maria Teresa d'Austria migliaia di copie della scena delle ultime ore della sovrana: una mossa da fotoreporter, è stato detto, poi replicata con scene di gruppo della corte di Giuseppe II (Biesalski **XXXX**, p. 85).

Per chiudere il cerchio di queste informazioni preliminari, va ricordato che la silhouette resterà viva in grado ridotto anche per un discreto tratto dell'era fotografica. Ancora verso la fine dell'Ottocento, nel dramma *Meister Oelze* di Johannes Schlaf, la descrizione dettagliata degli ambienti, nelle didascalie tipiche del teatro naturalista, mostra allo spettatore l'interno domestico di una piccolissima bor-

ghesia di provincia, con lo specchio del salotto contornato da “fotografie e *silhouettes*” (Schlaf 1892, p. 5). Compresenza di due mezzi non coevi, che certamente è una convivenza in effigie dei vivi con le ombre dei nonni.

Un secolo prima, invece, ai tempi in cui la silhouette era ancora una novità, come avviene con ogni nuovo medium si palesava nel discorso teoretico un uso metaforico della nuova struttura di percezione come modello cognitivo. Esempi si possono trovare in testi fondamentali di estetica del Settecento.

Gotthold Ephraim Lessing, in una celebre formula della *Drammaturgia d'Amburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-68), definisce l'opera letteraria in genere come il “tutto di un creatore mortale” che “dovrebbe essere una *silhouette* del tutto del creatore eterno” (Lessing 1768, p. 577). A queste parole, che incrociano l'attività rappresentativa della monade leibniziana con l'artista *second maker* di Shaftesbury, è sotteso in fondo ancora lo schema rinascimentale della rispondenza tra macrocosmo e microcosmo. La concezione razionalista e protoilluminista della conoscenza come adeguata riproduzione di un'immagine sopravvive persino in un artefice essenziale del superamento dell'estetica razionalista come Karl Philipp Moritz. Questi – legato alla linea illuministica berlinese soprattutto attraverso Moses Mendelssohn – nel saggio *Die metaphysische Schönheitslinie* (*La linea metafisica della bellezza*) caratterizza l'opera d'arte come semplificazione dell'infinità altrimenti inafferrabile della natura, e dunque come “una *silhouette* tanto più fedele della bellezza suprema” (Moritz 1793, vol. II, p. 955)⁵. “La bellezza – conclude, sempre riferendosi metaforicamente a questo mezzo visuale – sarebbe dunque la verità in scala rimpicciolita (*in verjüngtem Maßstabe*)” (ib.).

La fascinazione razionalistica per il dominio sul reale attraverso una riduzione cartografica, tuttavia, non è certo la chiave per comprendere le ragioni del radicamento della silhouette nel cuore del sistema mediale del tardo Settecento. La ragione più trainante nella predilezione generale per

questa tecnica va ravvisata piuttosto in un ampio processo, caratteristico di quest'epoca, che Albrecht Koschorke (1999, p. 376) ha recentemente descritto come “devisualizzazione dell'immaginazione”.

Nella seconda metà del Settecento sono i mezzi della scrittura a dischiudere lo spazio mitologico dell'individualità, dell'interiorità e dello spirito, che si propone come nuovo principio di integrazione della realtà dinnanzi al dissolversi dell'antica piramide sociale e valoriale. Per aprire quello spazio di libero e infinito movimento mentale è richiesta una puntigliosa cancellazione della fisicità e delle sue inerzie. Il mezzo più idoneo a questo scopo è il linguaggio. Può confermarlo *ex negativo* il grido d'allarme del primo Johann Gottfried Herder, che da critico sensista del linguaggio annota nel suo capitale diario di viaggio: “Ma perché il linguaggio ci dà l'assuefazione a ombre astratte (*abstrakte Schattenbilder*) come se fossero corpi, realtà esistenti?” (Herder 1769, vol. IX/2, p. 15).

Nel sistema mediale del tempo, se i segni linguistici sono ombre astratte, le ombre astratte sono segni linguistici⁶. Nella silhouette il referente è scavato via e lascia solo il buio della sua assenza, il rinvio vuoto di un contorno. “Il linguaggio – scrive Foucault (1969, p. 149) – sembra sempre popolato dall'altro, dall'altrove, dal distante, dal lontano; è scavato dall'assenza”. Se questo può valere per ogni medium, nel caso della silhouette vale al massimo grado. Addirittura un annichilimento della visualità è ciò che paradossalmente fa la fortuna di questo dispositivo visuale e lo assimila alla semiosi del segno verbale.

Chi formula tutto ciò più esplicitamente d'ogni altro è il teologo svizzero Johann Caspar Lavater, vero apostolo della silhouette, che è lo strumento principale dell'impresa collettiva sulla fisiognomica da lui animata:

la *silhouette* di una persona (...) è l'immagine più fiacca, più vuota, ma al contempo (...) la più vera e fedele che se ne possa avere (...). Cosa può essere meno immagine di un uomo vivo di una *silhouette*? Eppure, quanto ha da dire! (...) In una

silhouette c'è solo una linea; niente movimento, niente luce, niente colore, niente rilievo e profondità; niente occhio, niente orecchio (...) (Lavater **ANNO ORIGINALE**, pp. 152-153).

Il carattere anti-iconico del dispositivo è dunque direttamente proporzionale alla sua capacità linguistica di significare. È “l'immagine più vuota” e perciò ha tanto da “dire”. Così per Lavater la silhouette è “parola di Dio” (p. 154) e ciascuna delle sue singole parti “è in sé una lettera dell'alfabeto, talora una sillaba, talora una parola, talora un intero discorso della Natura nel suo dire la verità” (p. 160)⁷.

Le centinaia di silhouette raccolte nel suo famoso trattato di fisiognomica (1775-78) sarebbero tuttavia mute se non fossero fatte parlare dalla sua agitatissima prosa sentimental-stürmeriana. Al progetto partecipò anche Herder, che comunque si espresse molto criticamente sui numerosi e improvvisati imitatori di Lavater, scrivendo che nel loro caso è perlopiù la “fantasia” a “trovare nella macchia nera o bianca di una *silhouette* tanto spazio quanto gliene serve per scrivervi dentro tutto ciò che le pare” (Herder 1769, vol. IV, pp. 281-282). La silhouette è spazio di scrittura dell'immaginario. Il fattore derealizzante della drastica selezione operata dal dispositivo innesca infatti una finzionalità specificamente letteraria, in cui l'ombra nera funge da *Leerstelle*, spazio vuoto della lettura. L'opera di Lavater è del resto un solo inno all'immaginazione letteraria (il “genio”). Le teste di poeti vi occupano il primo rango, e su tutte troneggia il capo del giovane Goethe.

In breve, la scrittura in nero di questo tipo di artefatto visivo segna una frattura rispetto ai codici iconici dei *segni naturali* – per esprimersi nei termini della semiotica settecentesca – e fa proprio il funzionamento dei *segni arbitrari*, cioè letterari, il cui dominio è l'immaginario. Ciò è in contraddizione solo apparente con la pretesa della silhouette di rendere puntigliosamente tutti i dettagli del contorno con una veridicità iconica sconosciuta prima.



Fig. 3. Anonimo, *La duchessa Anna Amalia di Weimar* (particolare), 1780-90, silhouette ritagliata con aggiunte a penna, cm 32,5 x 24,5, Klassik Stiftung Weimar (n. catalogo KSi/04883).

Quanto più esattamente il contorno aderisce alla singolarità del visibile, tanto più sicuramente può catturarlo e bruciarlo allo sguardo senza lasciare residui, per rigenerarlo in un'immaginazione interiore. Dal visibile verso l'invisibile: è questo l'allettante percorso promesso dalla silhouette, ciò che fa di essa lo strumento ideale della fisiognomica. “Per fisiognomica”, scrive un propagandista di questa forma di ritratto, “intendo una abilità di risalire dall'esteriore all'interiore, dal visibile all'invisibile” (Anonimo 1779, p. 11).

Ciò detto, è chiaro che il rapporto della letteratura con la cartografia dell'ombra non possa che essere di amore-odio. La concorrenza è particolarmente vivace in riferimento allo sguardo amoroso in una civiltà in cui non vi è amore senza scrittura, né senza immagine dell'ombra⁸. Se entrambi i media si fondano sull'assenza e sulla distanza, la parola scritta del Settecento tende tuttavia, notoriamente, a mettere in scena un dialogo, mentre la silhouette – a differenza del ritratto *en face* – non incrocia affatto il proprio sguardo con lo sguardo dell'osservatore. La testa di profilo è solamente *oggetto* per chi guarda.

Ad esempio, tra le cose più inquietanti nelle lettere di Heinrich von Kleist (**ANNO ORIGINALE**, p. 173) alla fidanzata Wilhelmine von Zenge c'è la sua frase, nella risposta a una lettera del gennaio 1801: “Considero le tue parole

non solo parole, ma alla stregua di una tua *silhouette*". Le parole osservate come *silhouette* sono oggetto di esame morale da parte del fidanzato, che saggia "l'autenticità della banconota" (p. 174).

Ma l'opera letteraria che per prima e meglio di ogni altra è riuscita a fare di questo oggetto d'uso quotidiano l'icona delle ambivalenze contemporanee nella semantica erotica è il *Werther* di Goethe (1774). L'autore è a quel tempo non solo l'idolo, bensì anche quasi il braccio destro di Lavater: è uno dei *silhouetteurs* amatoriali più attivi e conosce bene la materia⁹. Nel clamoroso romanzo epistolare, la *silhouette* è intrecciata all'intera vicenda sentimentale. Già quasi all'inizio della sua relazione con Lotte, Werther ricorre a quel mezzo di raffigurazione dopo essere fallito per ben tre volte nel tentativo di farle il ritratto. I luoghi comuni di tanta filologia goethiana sul tema del diletantismo, in questo caso, sono scarsamente d'aiuto per capire. Werther constata in sé una perdita di "energia della rappresentazione" (*vorstellende Kraft*) quanto più aumenta la sua capacità di "sensazione" (*Empfindung*) (Goethe 1774, lettera del 24 luglio)¹⁰. È appunto l'aprirsi di quel mondo interiore devisualizzato di cui si diceva prima. "Ora non potrei disegnare", dice già la seconda lettera del romanzo, "non potrei tracciare nemmeno un segno, eppure non sono mai stato pittore più grande che in questi attimi" (lettera del 10 maggio) (p. 271 – **DI COSA?**). Ecco perché il suo medium deve essere l'anti-iconica *silhouette*.

Il profilo in nero di Lotte appeso nella camera di Werther è il campo ideale di proiezione per l'arbitrarietà narcisistica del suo amore per lei. Al proponimento di staccare dalla parete la *silhouette* il giorno delle nozze di Lotte, Werther non tiene fede. È questo un elemento tratto dalla realtà biografica che notoriamente sottende il libro. L'autore stesso aveva appeso nella sua stanza una *silhouette* della "vera" Lotte, e in una lettera allo sposo di costei aveva scritto al riguardo, subito dopo le nozze: "Dunque è rimasta appesa lì, e vi rimarrà finché muoio"¹¹. Se questa frase non è ripresa nel romanzo – perché sarebbe risultata troppo consapevol-

mente anticipatrice della conclusione luttuosa –, la tacita promessa di morte sprigionata dal ritratto d'ombra è comunque tangibile nella narrazione. Lo senti benissimo il maggiore illustratore tedesco del tempo, Daniel Chodowiecki (fra l'altro anche *silhouetteur*), il quale nelle sue visualizzazioni della morte di Werther fa aleggiare ben visibile come un testimone muto la *silhouette* della donna, che, dalla parete di fondo, sovrasta l'arma usata dal suicida¹². Werther non è semplicemente un feticista: è l'amante nell'era dei simulacri mediatici, specchi che complicano ed elevano all'ennesima potenza il narcisismo del soggetto moderno.

Con altri intenti viene decostruito il dilettersi di *silhouette* in un romanzo di Jean Paul scritto oltre vent'anni dopo, *Setteformaggi* (*Siebenkäs*, 1796-97). Il protagonista, cimentandosi da inesperto in questa tecnica, non riesce a portare a compimento l'opera d'astrazione. La sua donna, accostata alla parete mentre lui cerca di disegnarne l'ombra, lo turba con la sua vicinanza, i suoi colori, il suo respiro: il contorno tracciato vacilla e infine naufraga. "Baciò le labbra che non riusciva a ricalcare" (Jean Paul 1796-97, sez. I, vol. II, p. 131).

Non si fraintenda: non è una difesa missionaria del "corpo"¹³, ma l'emergere di una diversa concezione della dimensione estetica rispetto a quella della sentimentalità, che si era dovuta contentare, con Werther, di "mille e mille baci" a una *silhouette*¹⁴.

La letteratura di fine Settecento ha nuove ragioni per screditare questo mezzo visuale, in virtù di una fondazione antropologica dell'estetica che chiede alla parola letteraria di mobilitare tutte le facoltà umane, i sensi non meno dell'intelletto. Pertanto la *silhouette* non può esserle più di modello.

In questo senso, un capitolo a sé andrebbe scritto sulla paradossale posizione del cosiddetto classicismo tedesco a riguardo. Per usare due espressioni-chiave dell'epoca, particolarmente care a Schiller, solo nell'esperienza dell'arte può avere luogo l'uomo *integrale*, eppure l'arte non può che essere un "regno delle ombre"¹⁵. Già Winckelmann, nell'ultima pagina della sua epocale *Storia dell'arte dell'an-*

tichità (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764), tirava le somme di tutta la sua opera, volta al recupero sensuale e ideale della fisicità antica, paragonandone i risultati al poco – o nulla – che resta a una povera innamorata la quale “con gli occhi bagnati di lacrime segue dalla riva del mare la partenza del suo innamorato, e finanche nella lontana vela crede di vedere l’immagine dell’amato. A noi, come a lei, resta per così dire solo una silhouette del modello dei nostri desideri” (*nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche*) (Winckelmann 1764, p. 336)¹⁶.

Plasticità e fantasmaticità: tra questi due poli si muove il classicismo, e con esso la sua cultura della silhouette. Il primato del contorno in questo mezzo, con la sua assolutezza e purezza, viene a coincidere con un caposaldo dell’estetica classicista. Il carattere spettrale e mortuario di tutta la silhouette, peraltro, è talmente palpabile da non richiedere particolari commenti¹⁷, ma diviene particolarmente intenso col recupero di *formule del pathos* antiche.

E tuttavia, contro l’astrazione derealizzante del profilo¹⁸, si fa sentire un’istanza di plasticità nelle pose statuarie, che evidenziano la statica delle figure intere secondo il codice ricavato dalla scultura greca.

Una singolarità quanto mai significativa del Goethe *silhouetteur* agli albori del suo classicismo weimariano è



Fig. 4. Anonimo, Franz Wilhelm Schellhorn mostra alla figlia Johanna Dorothea Henriette il busto della mamma defunta, 1786 ca., china, cm. 31,5 x 28,5, Klassik Stiftung Weimar (n. catalogo KSi/02936).

poi il rifiuto del rimpicciolimento: in alcune silhouette a figura intera, da attribuirsi con grande probabilità a lui, l’ombra salvata è a grandezza naturale (fig. 5), il corpo umano – in conformità con tutto il suo pensiero – non deve subire alcuna *diminutio*.

Tra queste silhouette più grandi del naturale – l’ombra portata, infatti, è sempre più ampia del corpo – ce n’è una la cui paternità goethiana è documentata. Essa merita un’attenzione speciale (fig. 6).

Questa immagine di Fritz von Stein – uno dei figli di Charlotte von Stein, per il quale Goethe fungeva amorevolmente da educatore assai informale – slega la silhouette dal retaggio ancestrale dell’ombra, paradigma arcaico dell’immagine, impronta *necessaria* del corpo e della sua mortalità. La matrice di questa silhouette infatti non è propria-



Fig. 5. Anonimo (J. W. Goethe?), Una dama della corte di Weimar, 1780-1785 ca., grafite e china, cm 193 x 66,5, Klassik Stiftung Weimar.



Fig. 6. J. W. Goethe (o J. W. Wendt?) (LA PATERNITÀ GOETHIANA NON ERA DOCUMENTATA?), Fritz von Stein (particolare), 1780 ca., grafite e china, cm 136 x 56,5, Klassik Stiftung Weimar (n. catalogo AK 1138).

mente l'ombra, bensì lo specchio, il medium che guida l'autoriflessività dell'arte in età moderna¹⁹. Qui c'è una figura che è consapevole di vedersi ombra, e infatti *gioca* con la propria ombra.

Goethe stava scrivendo a quel tempo la prima stesura del *Wilhelm Meister*, romanzo che più avanti darà spunti fondamentali alla teoria dell'ironia romantica, gioco trascendentale tra il reale e l'immaginario-ideale nel loro rispecchiamento infinito e paradossale. A giudizio dei biografisti, egli dettò proprio a questo bambino alcune parti del romanzo (Muthesius 1903, pp. 45-72, in particolare p. 49). Questa stessa mano che gioca con l'ombra avrebbe dunque scritto pagine del *Wilhelm Meister*. È un gesto momentaneo, spontaneamente infantile, che viola la norma della stasi solitamente osservata dal dispositivo e contravviene inoltre all'altra norma, quella dell'assenza di sguardo. Così la silhouette salta, per così dire, al di là della propria ombra con una mossa concettuale che ci porta anticipatamente in pieno Romanticismo.

Torniamo per un momento all'immobilizzazione del soggetto nel telaio del *silhouetteur*. Questa necessità corrispondeva all'ossessione della fisiognomica di Lavater per la statica univocità della struttura ossea dei volti umani, da lui ricondotta – quasi una traduzione parziale, frammentaria e a volte aberrante – a un originale ancor più tetragono, a quel testo sacro che è il volto di Cristo²⁰. Di fatto, anche al di là di queste personali fissazioni di Lavater, per l'era della sentimentalità bloccare e mortificare il corpo è il presupposto per liberare l'anima in un movimento illimitato di proiezioni interiori. Questo dualismo di fondo spiega perché il Romanticismo non possa più nutrire un vero interesse per la silhouette.

Il pensiero romantico dissolve ogni opposizione di interiorità ed esteriorità, luce e ombra²¹. L'identità cangiante di Io e non-Io nelle filosofie idealistiche iscrive l'alterità in un soggetto che si scopre plurimo, metamorfico e in movimento inarrestabile: ne consegue che l'ombra viene radicalmente dinamizzata²².

Ispirato dagli spettacoli di strada delle cosiddette ombre cinesi²³, che avevano una lunga e viva tradizione a Francoforte, Justinus Kerner inventa nel 1811 una forma letteraria completamente nuova, da lui affidata soprattutto al libro *Die Reiseschatten* (si potrebbe tradurre: "Ombre in viaggio")²⁴. È un arabesco narrativo umoristico, che fa da cornice a una serie di testi per rappresentazioni di teatro delle ombre. Gli effetti cinetici di questa forma di spettacolo sono liberamente moltiplicati immaginando l'uso di specchi e lanterne magiche. Un personaggio può letteralmente spaccarsi in tanti altri per poi riaggregarsi; si possono attraversare corpi e parlare stando l'uno nell'altro. Nella cornice stessa, la narrazione fa scivolare le immagini viaggianti come su uno schermo magicamente inclinato e deformante, e in realtà la scrittura, avvalendosi dell'immaginazione, trascende i limiti delle tecnologie che la informano coi loro vincoli performativi. Come scrisse a Kerner il suo amico Ludwig Uhland, sono "giochi ottici per l'occhio interiore"²⁵. Si torna allora a quanto detto a proposito della silhouette: lo sguardo è letterario e istruito da un medium visuale.

Considerazioni affini si potrebbero fare per la piccola commedia per teatro d'ombre intitolata *Il buco* (*Das Loch*), concepita poco dopo (1813) da Achim von Arnim, il quale come e più di Kerner ha competenze scientifiche da investire nei suoi esperimenti mediatici²⁶.

Il bricolage con l'ombra, dunque, non è più lo spazio di proiezione di un Io che si è disciolto nella fisica del potere, nelle dinamiche economiche e tecniche dell'Ottocento: siamo ormai nel tempo in cui Peter Schlemihl vende la sua ombra come una merce²⁷.

Pensando al precedente rapporto di scambio instauratosi tra letteratura e silhouette, non si può fare a meno di osservare che in questi testi di Kerner e Arnim, con lo *Schatenspiel* letterario (sia pure rientrato rapidamente, non più proseguito se non poi dalle avanguardie tra Otto e Novecento) (Straßer 1983)²⁸, si profila per un attimo un mutamento di paradigma paragonabile in certo modo al passag-

gio dalla fotografia a un cinema dagli effetti visionari, se non fosse che in questo caso il passo viene compiuto isolatamente da due eccentrici di genio. Al loro sentiero solitario, scomparso senza lasciare praticamente alcuna traccia, si sovrapporranno le strade pubbliche del secolo successivo.

¹ Sulla moda della *silhouette* si vedano almeno Schmolders 1994; Ohage 1999; Ackermann, Friedel, 2001; Weiß 2003.

² Sulle molteplici tecniche per il rilievo, la riduzione e la riproduzione della silhouette resta imprescindibile Kippenberg 1921, ma sono preziosissimi due manuali d'epoca molto particolareggiati: Anonimo 1779; Anonimo (**F. C. Müller**) 1780.

³ Si veda Anonimo 1779, p. 33, con cui concorda espressamente, su questo punto, Anonimo 1780, p. 243.

⁴ Lettera di Jean Paul a Goethe, 27 marzo 1794. Cfr. Mandelkow 1982, vol. I, p. 150.

⁵ Lo scritto fu pubblicato nel 1793 ma è probabilmente anteriore al 1786.

⁶ In piena polemica con la fisiognomica di Lavater, Lichtenberg (**ANNO ORIGINALE**, vol. I, p. 486) annota nel *Sudelbuch F 172*: "Le *silhouettes* sono nomi astratti". Cfr. Joost 2001.

⁷ Sull'ermeneutica religiosa dell'ombra in Lavater cfr. Stoichita 2000, pp. 143-156, che paragona acutamente la sedia-intelaiatura per silhouette con il "tradizionale strumento di *terapia delle anime* tipico della tradizione cristiana (e che il protestantesimo aveva eliminato): il confessionale" (p. 153).

⁸ Sulle aporie dello sguardo erotico nella letteratura tedesca del Settecento, cfr. Tanabe 2003.

⁹ Basti pensare al famoso ritratto di Goethe dipinto da Georg Melchior Kraus nel 1775 e conservato presso il Goethe-Nationalmuseum di Weimar: il poeta è effigiato emblematicamente nell'atto di contemplare una silhouette femminile.

¹⁰ Cfr. Goethe 1998, vol. II, p. 297.

¹¹ Lettera di Goethe a Kestner, intorno al 6 aprile 1773. Cfr. Goethe 1985-1999, sez. II, vol. I, p. 298.

¹² Cfr. AA. VV. 1982, figg. 9, 12; Ohage 2000, ill. p. 78; Weiß et al. 2003, pp. 135, 137.

¹³ Questa la mia obiezione al saggio, comunque notevole, di Dangel-Pel-loquin 1994.

¹⁴ "Ombra amata! Te la rendo in eredità, Lotte, e ti prego di onorarla. Mille, mille baci vi ho impresso, mille saluti le ho dato quando uscivo o rientravo in casa" (Goethe 1774, lettera "dopo le undici"). **HO ELIMINATO QUI IL RIFERIMENTO A GOETHE 1998, SOSTITUENDOLO CON L'ED ORIGINALE DEL WERTHER.**

¹⁵ Mi riferisco naturalmente alla poesia di Schiller *Il regno delle ombre* (*Das Reich der Schatten*, 1795), poi reintitolata *L'ideale e la vita* (*Das Ideal und das Leben*), ma si veda anche la sesta strofa della poesia *An Goethe* (Schiller 1800).

¹⁶ Il passo – "stupefacente", come ha scritto Pfothenhauer (2005, p. 122) – allude alla favola riportata da Plinio il Vecchio e citata da tutti i teorici settecenteschi dell'arte come mito di fondazione della pittura, secondo cui una fanciulla di Sicione, figlia del vasaio Butades, "presa d'amore per un giovane, e dovendo questi partire, alla luce di una lanterna fissò con delle linee il contorno dell'ombra del viso di lui sulla parete, e su queste linee il padre di lei avendo impresso dell'argilla fece un modello che lasciò seccare (...) e poi cospese al forno" (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV). Cfr. Stoichita 1997 (pp. 13-22) per l'approfondita interpretazione del brano pliniano. Il passo di Winckelmann, per il suo carattere proiettivo e persino allucinatorio, è decisivo per rivelare la modernità del classicismo, come sostiene, oltre a Pfothenhauer, anche Schneider 2006.

¹⁷ **F. C. Müller** (Anonimo 1780, pp. 27-28) riconosce che il nero con cui la silhouette viene riempita contribuisce alla "possente impressione" da essa suscitata, poiché questo colore pertiene di solito soltanto a "cose straordinarie, importanti, religiose e solenni" e conferisce all'immagine una sorta di "sacralità", cosicché non c'è da stupirsi se "osserviamo le *silhouettes* con una serietà più raccolta e con maggiore reverenza che non i veri ritratti". "Giacché – scrive più avanti – il colore nero (...) desta sempre nella nostra fantasia l'idea di una qualche solennità funerea" (p. 124).

¹⁸ La particolare ambivalenza del disegno lineare, con la sua natura insieme astrattizzante e oggettivante, è un tipico punto di apparente convergenza e di sostanziale divergenza tra estetiche classiciste e romantiche a fine Settecento, magistralmente dipanate da Oesterle 1999.

¹⁹ Cfr. Schulz 2001. Sul paradigma di uno "stadio dello specchio" (non solo nel senso di Lacan) che soppianta uno "stadio dell'ombra" nella storia cognitiva dell'Occidente, cfr. Stoichita 1997, pp. 29-39.

²⁰ Diversissima è l'ermeneutica del corpo in Goethe: è a partire dai singoli testi dei corpi, ma anche dei gesti e finanche delle vesti, che si va costituendo il macrotesto vivente della natura. Cfr. Mattenklott 1984.

²¹ Si pensi ai versi di Novalis (**ANNO ORIGINALE**, p. 295) riportati da Tieck nel resoconto sulla mancata prosecuzione dell'*Offerdingen*: "Quando la luce e l'ombra/si uniranno di nuovo in vera chiarezza".

²² Si veda Görner 1991, pp. 1-18. In un senso diverso, Runge dinamizza la silhouette liberandola dal carattere di impronta: direttamente dalle sue forbici fa germinare forme vegetali percorse da un movimento vitale virtualmente infinito; cfr. Dreyer 2001 e le illustrazioni in Ackermann, Friedel, a cura, 2001, pp. 88-101.

²³ Sulla diffusione di questo genere di spettacolo popolare nell'Europa del Settecento cfr. Eversberg 1996. Un singolare spettacolo di ombre di attori – anziché, come di consueto, di sagome artificiali – che fu tenuto nella corte di Weimar nel 1781 in omaggio al compleanno di Goethe è stato finalmente ricostruito nei dettagli, allegando il testo di von Seckendorff e le testimonianze attinenti, da Düll 2000. Il registro comico-grottesco che in questa *performance* investe il tema mitologico classico della nascita di Minerva costituisce un invisibile *trait d'union* fra la poliedrica sperimentazione estetica a Weimar e gli esperimenti romantici col teatro delle ombre di trent'anni più tardi.

²⁴ Cfr. inoltre Gaismaier 1899-1901; Braun 2004.

²⁵ Lettera di Uhland a Kerner, 24-27 settembre 1809, cit. in Kerner 1811, ed. 1964, p. 8. Sulla smaterializzazione immaginativa dei media ottici nella scrittura degli *Schattenspiele* romantici, cfr. Sebastian 1997.

²⁶ L'unica edizione con apparati di *Das Loch* è quella del 1968, curata, con un bel commento, da G. Kluge. Si veda inoltre il resoconto di Japp 2002 su una messa in scena recente.

²⁷ Per questi aspetti della novella di Chamisso del 1814, cfr. Brüggemann 1999.

²⁸ Un esempio dadaista, in realtà molto affine alle origini romantiche del genere, è la *pièce* (1925 ca.).

Bibliografia

- AA.VV., 1982, *Werther-Illustrationen* (catalogo della mostra), Ratingen, Stadtmuseum.
- Ackermann, M., Friedel, H., a cura, 2001, *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.
- Anonimo, 1779, *Anweisung zum Silhouettenzeichnen und zur Kunst sie zu verjüngen nebst einer Einleitung von ihren physiognomischen Nutzen*, Römheld-Leipzig, Brückner, 96 pp., 4 tavv.
- Anonimo (F. C. Müller) (IL VOLUME È ANONIMO O DI MUL-
LER?), 1780, *Ausführliche Abhandlung über die Silhouetten und deren Zeichnung, Verjüngung, Verzierung und Vervielfältigung*, Frankfurt am Main-Leipzig, Perrenon, 258 pp., 11 tavv.
- Biesalski, E., ANNO ORIGINALE, *Scherenschnitt und Schattenriß. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst*; nuova ed. ampliata 1978, München, Callwey.
- Braun, P., 2004, "Die wundersame Geschichte des Schattenspielers Luchs: Über Justinus Kerners 'Reiseschatten'", in A. Assmann, M. C. Franck, a cura, *Vergessene Texte*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, pp. 159-186.
- Brüggemann, H., 1999, "Peter Schlemihls wundersame Geschichte der Wahrnehmung. Über Adelbert von Chamisso's literarische Analyse visueller Modernität", in G. Neumann, G. Oesterle, a cura, *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 143-188.
- Dangel-Pelloquin, E., 1994, "Haubenköpfe, Schattenriß und Marmorkopf. Zur Physiognomik der Weiblichkeit in Jean Pauls 'Siebenkäs'", in W. Groddeck, U. Stadler, a cura, *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*, Berlin-New York, de Gruyter, pp. 202-221.
- Dreyer, O., 2001, "Die Modernität des Kunstkonzepts. Anmerkungen zu den Scherenschnitten Philipp Otto Runge's", in Ackermann, Friedel, a cura, 2001, pp. 81-87.
- Düll, S., 2000, "'Minerven's Geburt' – nur ein Schattenspiel? Siegmund von Seckendorffs Geburtstagsüberraschung für Johann Wolfgang Goethe (1781)", in Ead. et al., a cura, *Das Spiel mit der Antike: zwischen Antikensehnsucht und Alltagsrealität*, Möhnensee, Bibliopolis, pp. 129-163.
- Eversberg, G., 1996, "'Ombres chinoises'. Zur Geschichte eines Medienspektakels seit dem siebzehnten Jahrhundert", in H. Segeberg, a cura, *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München, Fink, pp. 45-67.
- Foucault, M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard; trad. it. 1999, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli.
- Gaismaier, J., 1899-1901, *Über Justinus Kerners "Reiseschatten". Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte», n. s., anno XIII, pp. 492-513, n. s., anno XIV, pp. 76-148. (L'ARTICOLO È STATO PUBBLICATO NELL'ARCO DI 3 ANNI E IN DUE NUMERI DIVERSI DELLA STESSA RIVISTA???)
- Goethe, J. W., 1774, *Die Leiden des jungen Werthers*; trad. it. ????? (NON INSERISCO IO LA TRAD. IT, NÉ QUI NÉ ALTROVE, PERCHÉ NON SO A QUALE FARÒ RIFERIMENTO PER LE CITAZIONI).
- Goethe, J. W., 1822, *Campagne in Frankreich 1792*; nuova ed. 1988, in *Werke. Hamburger Ausgabe*, a cura di E. Trunz, München, Beck; trad. it. ?????
- Goethe, J. W., 1985-99 (ED. ORIGINALE?), *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a cura di F. Apel et al., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag; trad. it. ?????.
- Goethe, J. W., 1998 (ED. ORIGINALE?), *Der junge Goethe in seiner Zeit. Texte und Kontexte*, a cura di K. Eibl et al., Frankfurt am Main, Insel, 2 voll.
- Görner, R., 1991, "Schattenrisse und andere Ansichten vom Ich. Zur Identitätsproblematik als ästhetischem Gegenstand romantischen Bewußtseins", in N. Saul, a cura, *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, München, Iudicium, pp. 1-18.
- Herder, J. G., 1769, TITOLO; nuova ed. 1985-2000, in *Werke*, a cura di G. Arnold et al., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- Japp, U., 2002, *Virtuelle Inszenierung: Achim von Arnims Schattenspiel "Das Loch" multimedial*, «Neue Zeitung für Einsiedler. Mitteilungen der Arnim-Gesellschaft», anno II, n. 1-2, pp. 7-21.

- Jean Paul, 1796-97, *Siebenkäs*; nuova ed. 1959-85, in *Sämtliche Werke*, a cura di N. Miller, W. Höllerer, München-Wien, Hanser; trad. it. ?????.
- Joost, U., 2001, "Die Silhouetten sind Abstracta. Seine Beschreibung ist eine bloße Silhouette" – Georg Christoph Lichtenberg, der Schattenriß und die Physiognomik", in Ackermann, Friedel, a cura, 2001, pp. 61-68.
- Kerner, J., 1811, *Die Reiseschatten*; nuova ed. critica 1964, a cura di W. P. H. Scheffler, Stuttgart, Steinkopf; nuova ed. tascabile 1996, a cura di G. E. Grimm, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel.
- Kippenberg, A., 1921, *Die Technik der Silhouette*, «Jahrbuch der Sammlung Kippenberg», anno I, pp. 132-177.
- Koschorke, A., 1999, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München, Fink.
- Lavater, J. C., ANNO, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl*; nuova ed. 1984, a cura di C. Siegrist, Stuttgart, Reclam.
- Lessing, G. E., 1768, *Stück (VERIFICARE TITOLO ED. ORIGINALE)*; nuova ed. 1985, in *Werke und Briefe*, a cura di W. Barner et al., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- Lichtenberg, G. C., ANNO, *Sudelbuch F 172 (VERIFICARE TITOLO ED. ORIGINALE)*; nuova ed. 1968, in *Schriften und Briefe*, a cura di W. Promies, München, Hanser, vol. I.
- Mandelkow, K. R., a cura, 1982, *Briefe an Goethe*, München, Beck.
- Mattenklott, G., 1984, "Goethe als Physiognomiker", in T. Clasen, E. Leibfried, a cura, *Goethe. Vorträge aus Anlaß seines 150. Todestages*, Frankfurt am Main-Bern-New York, Lang, pp. 125-141.
- McKechnie, S., 1978, *British Silhouette Artists and their Work, 1760-1860*, London, Sotheby Parke Bernet.
- Moritz, K. P., 1793, *Die metaphysische Schönheitslinie*; nuova ed. 1997, in *Werke in zwei Bänden*, a cura di H. Hollmer, A. Meier, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, vol. II.
- Muthesius, K., 1903, *Goethe ein Kinderfreund*, Berlin, Mittler.
- Nevill Jackson, E., 1938, *Silhouettes. A History and Dictionary of Artists*; rist. 1981, New York, Dover.
- Novalis, ed. originale?; nuova ed. 1968, in *Werke und Briefe*, a cura di A. Kelletat, München, Winkler.
- Oesterle, G., 1999, "Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik", in G. Neumann, G. Oesterle, a cura, *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 27-58.
- Ohage, A., 1999, "Johann Caspar Lavater beschattet die Epoche", in G. Schuster, C. Gille (Hg.), *Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759-1832*, München-Wien, Stiftung Weimarer Klassik-Hanser, pp. 127-153.
- Ohage, A., 2000, "Über Silhouetten, die Fotos der Goethezeit", in E. Mittler, a cura, "Goethe ist schon mehrere Tage hier (...)". *Goethe, Göttingen und die Wissenschaften*, Göttingen, Niedersächsische Staats-Universitätsbibliothek, pp. 55-89.
- Pfotenhauer, H., 2005, "Zerstückelung und phantasmatische Ganzheit. Grundmuster ästhetischer Argumentation in Klassizismus und Antiklassizismus um 1800 (Winckelmann, Moritz, Goethe, Jean Paul)", in E. Agazzi, E. Kocziński, a cura, *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*, Göttingen, V&R unipress, pp. 121-131.
- Schiller, F., 1779 o 1780, *Klopstock und Wieland, als ihre Silhouette nebeneinander hingen*; nuova ed. 2004, in *Sämtliche Werke*, a cura di P.-A. Alt et al., München-Wien, Hanser, vol. I; trad. it. ?????.
- Schiller, F., 1795, *Das Reich der Schatten*; nuova ed. ?????; trad. it. ?????.
- Schiller, F., 1800, *An Goethe*; nuova ed. 2004, in *Sämtliche Werke*, a cura di P.-A. Alt et al., München-Wien, Hanser, vol. I, p. 212; trad. it. ?????.
- Schlaf, J., 1892, *Meister Oelze*; nuova ed. 1987, a cura di G. Schulz, Stuttgart, Reclam.
- Schmölders, C., 1994, "Das Profil im Schatten. Zu einem physiognomischen 'Ganzen' im 18. Jahrhundert", in H.-J. Schings, a cura, *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart-Weimar, Metzler, pp. 242-259.
- Schneider, S., 2006, *Klassizismus, eine rückwärts gewandte Moderne? Perspektiven auf die "Weimarer Klassik"*, «Germanistik in der Schweiz. Online-Zeitschrift der SAGG», n. 3, http://www.germanistik.unibe.ch/SAGG-Zeitschrift/3_06/schneider.html.
- Schulz, M., 2001, "Photographie und Schattenbild", in Ackermann, Friedel, a cura, 2001, pp. 141-145.
- Schwitters, K., 1925 ca., *Schattenspiel*; nuova ed. 1977, in *Das literarische Werk. Schauspiele und Szenen*, a cura di F. Lach, Köln, DuMont, vol. IV, pp. 26-31.
- Sebastian, T., 1997, *Das Schattenspiel als poetologische Metapher – Antizipationen der Traumfabrik bei Justinus Kerner und Achim von Arnim*, «Michigan Germanic Studies», anno XXIII, pp. 1-23.
- Stoichita, V., 1997, *A Short History of the Shadow*. London, Reaktion Books; trad. it. 2000, *Breve storia dell'ombra*, Milano, il Saggiatore.
- Straßer, R., 1983, *Das literarische Schattenspiel. Schatten-, Farben- und Lichtspiel. Ein Beitrag zu einem wenig beachteten Kapitel deutscher Literatur- und Theatergeschichte*, Rorschach, Löpfen-Benz.

- Tanabe, R., 2003, *Schöne Körper. Zur Erotik des Blicks in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Königstein im Taunus, Helmer.
- Van Leer Carrick, A., 1968, *A History of American Silhouettes. A Collector's Guide – 1790-1840*, Rutland (Vermont), Tuttle.
- von Arnim, A., 1813, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*; nuova ed. 1968, in A. von Arnim, J. von Eichendorff, *Das Loch/Das Incognito*, a cura di G. Kluge, Berlin, de Gruyter, pp. 5-105.
- von Kleist, H., **EDIZIONE ORIGINALE?**; nuova ed. 1986, in *Werke und Briefe in vier Bänden*, a cura di S. Streller et al., Frankfurt am Main, Insel.
- Weiß, U., 2003, “*Treuer Schatten des Freundes*’. *Die Porträt-Silhouette der Werther-Zeit*”, in Weiß et al., a cura, 2003, pp. 140-157.
- Weiß, U. et al., a cura, 2003, *Goethes Lotte. Ein Frauenleben um 1800*, Hannover, Historisches Museum Hannover.
- Winckelmann, J. J., 1764, *Geschichte der Kunst des Altertums*; nuova ed. 1964, a cura di W. Senff, Weimar, Böhlau.

Meraviglie della visione. Una fiaba di Friedrich de la Motte Fouqué
Renata Gambino

Piani del reale

Il XIX secolo può essere considerato, così come proposto anche da Hegel, il periodo storico la cui segnatura è costituita dall'idea della *dicotomia*: contrapposizione tra bene e male, tra umano e divino, tra natura e poesia, tra ragione e fantasia, tra fisico e psichico. I dati provenienti dal mondo circostante non sono più portavoce di una realtà assoluta e univoca, ma indicano l'esistenza di più possibilità di lettura del mondo. La realtà empirica si rivela a sua volta piena di sorprese grazie allo sviluppo delle scienze naturali, che apriranno nuove prospettive sull'esistenza di microcosmi e macrocosmi paralleli ma *invisibili* alla diretta esperienza sensoriale.

Si comprende pertanto come mai la diffusa sete di conoscenza si focalizzi in particolare intorno alle ricerche sulla possibilità di un potenziamento delle capacità percettive del soggetto. Ecco che nella letteratura cominciano a trovare uno spazio e una cassa di risonanza le scoperte effettuate nell'ambito delle scienze naturali, come anche gli studi scientifici riguardanti il magnetismo animale condotti da Franz Mesmer e quelli sul sonnambulismo e il “sonno indotto” del suo allievo marchese di Puységur (Brucke 2002, pp. 15-34). Questi, insieme agli studi sull'apprendimento, sull'origine della lingua¹, sull'attività psichica e sulla coscienza², sono al centro dell'interesse di studiosi e letterati dell'epoca, proprio perché sembrano aprire nuovi orizzonti e attestare la possibilità d'esistenza non solo di altri piani

del reale, ma anche di altri livelli di coscienza e di esperienza nel campo della percezione.

In ambito tecnologico, lo sviluppo degli strumenti ottici darà luogo a un ventaglio ampio e variegato di rappresentazioni letterarie del mondo, visto attraverso il cannocchiale o telescopio (Stadler 2003, pp. 321-372). Diviene necessario per la poesia rappresentare questa caleidoscopica raffigurazione del reale, prendere atto dei diversi piani percettivi che collidono o convivono e sono esperibili grazie al potenziamento sensoriale introdotto dall'uso di nuovi strumenti.

Va letto in questa chiave il radicale cambiamento vissuto dalla letteratura dedicata all'infanzia, che nel periodo tra il 1770 e il 1830 vive in Germania una stagione di grande sviluppo. A una produzione letteraria conforme agli ideali pedagogici ed estetico-letterari dominati dal principio univoco della ragione e dalle leggi ferree della logica, se ne affianca infatti una di segno opposto, ispirata a ideali e motivi della cultura del sentimentalismo borghese e dell'irrazionalismo.

Il mondo infantile assume una sua indipendenza rispetto a quello degli adulti e diviene una sorta di enclave rispetto al resto della realtà sociale. L'infanzia assume i connotati di un anacronismo da istituzionalizzare, un'isola del passato immersa nell'oceano della Modernità. Ne deriva un confronto tra questo stadio dello sviluppo umano e l'epoca storica originaria del mito, come dimostra l'interpretazione fornita da Johann Gottfried Herder in *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità (Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit, 1774)*³. Caratteristiche salienti di questo mitico passato sarebbero una naturale propensione alla mitopoiesi e una concezione magico-animistica del reale, che sono ritenute presenti e attive nello stadio infantile della crescita, quando non sono ancora limitate dall'azione della ragione, considerata quasi una "barriera" rispetto alla conoscenza di altri piani del reale. Gli adulti riconoscono, in tal modo, l'infanzia come uno spazio esperienziale alternativo al razionalismo dominante e le attribuiscono capacità percettive superiori.

Uno scherzo romantico

Se l'infanzia rappresenta l'evocazione ontogenetica di un passato mitico, allora sarà adatta ai bambini una letteratura fondata sullo spirito che ha animato questo stadio originario della storia, percepibile dall'adulto solo attraverso la rappresentazione poetica. Al poeta soltanto sarebbe dato, infatti, secondo l'ideale romantico, poter partecipare di entrambi i mondi, sia quello infantile, mitico, arcaico, sia quello razionale della Modernità.

I testi poetici dedicati all'infanzia diventeranno dunque un importante punto di snodo nella problematica riguardante la rappresentazione dei vari possibili piani del reale, del presente e del passato, della coscienza e dell'inconscio, della fantasia e della realtà, della scienza e della poesia. Questi possono essere considerati i poli all'interno dei quali viene intessuta la trama dei testi delle fiabe d'autore, vero momento d'incontro tra *Naturphilosophie* di stampo romantico, mitologia, alchimia, magia e mistica, che l'irruzione dell'animismo e delle teorie scientifiche sul magnetismo (Mayer, Tismar 2003, pp. 32) hanno nuovamente reso attuali.

Il ventaglio di proposte fornite dagli autori dell'epoca è ampio, e comprende opere come quelle dei fratelli Grimm – i quali credevano che la vera poesia si potesse rintracciare solo nei testi di origine antica, da riadattare linguisticamente al presente, dal momento che sarebbe stato impossibile crearne *ex novo* in un'epoca in cui il razionalismo e la scienza erano dominanti –, fino a quelle degli autori romantici, secondo i quali scrivere per l'infanzia significava allontanarsi del tutto dal piano del reale, per immergersi completamente in una dimensione magica e mitico-arcaica (Ewers 1987, pp. 327-350).

Proprio all'interno di questo secondo filone s'inserisce la raccolta di fiabe dal titolo *Fiabe per bambini (Kinder-Märchen)*, curata da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e scritta in collaborazione con Karl Wilhelm Contessa e Friedrich de la Motte Fouqué. La raccolta fu pubblicata

in due volumi a Berlino rispettivamente negli anni 1816 e 1817, con un contributo di ciascuno dei tre autori. Dopo la pubblicazione del primo volume, su richiesta dell'editore, Hoffmann invitò i due autori a contribuire nuovamente con un testo per proseguire la pubblicazione. La seconda parte non fu scritta con uguale entusiasmo della prima, anche perché la critica non aveva accolto bene la prima prova.

Ciò spiegherebbe, almeno in parte, lo “scherzo romantico” individuato da C. Georg von Maassen (1922-23) nella pubblicazione del **secondo volume**. In questa raccolta infatti nessuno degli autori firma il proprio testo. Per risalire all'autore del singolo brano bisognerebbe quindi fare riferimento all'ordine presentato in copertina, secondo il quale aprirebbe la raccolta Contessa e la chiuderebbe Hoffmann. A un esame più attento però, la sequenza risulta capovolta nel contenuto, che si apre con un testo di Hoffmann, *Il bimbo misterioso* (*Das Fremde Kind*) (Contessa, Fouqué, Hoffmann 1816-17, **vol. ?**, pp. 148-202), e si chiude con quello di Fouqué dal titolo *Mondi Nuovi* (*Der Kuckkasten*) (**vol. I**, pp. 248-274) (**IN BIBLIO ERA INDICATO IL PRIMO VOL., MA DAL TESTO SEMBRA CHE CI SI RIFERISCA A FAVOLE DEL SECONDO VOL.**).

Ancora più sorprendente è il fatto che i testi rivelano palesemente l'intenzione di ciascun autore di imitare, nei toni e nell'uso di determinati temi, lo stile degli altri due. A tal proposito, l'inversione che ha luogo tra il testo di Hoffmann e quello di Fouqué è di particolare interesse, non solo al fine di individuare le caratteristiche stilistiche considerate già allora come peculiari per ciascun autore, ma anche per portare in luce l'importanza e la popolarità di alcuni motivi in ambito letterario e culturale. Ci riferiamo in particolare alla rappresentazione di diversi piani del reale e stati di coscienza – che nelle fiabe di questa raccolta costituiscono il centro della narrazione –, nonché agli strumenti che gli autori usano per definire il punto di contatto tra questi vari piani del reale.

Natura e spirito

L'idea su cui si basa buona parte della poetologia dell'epoca è incentrata sull'individuazione di un “travestimento mitologico” (Cometa 2006, pp. 19-28) dei filosofemi dell'idealismo tedesco, al fine di rendere possibile la loro massima diffusione. Poli della questione sono l'Io e la natura, nelle loro varie articolazioni e relazioni; tra questi si muove una sperimentazione che coinvolge filosofi, scienziati e poeti ed è finalizzata a porre in rapporto natura, divinità e soggetto.

Anche in questo caso si assisterà a una scissione: da una parte coloro i quali ricorreranno al modello offerto dai mitologemi tradizionali greci, per realizzare “una nuova mitologia della ragione” (Cometa 1984), come proposto dagli idealisti tedeschi; dall'altra, invece, coloro i quali si rivolgeranno ai modelli provenienti dalla mitologia nordica e dal fantastico orientale, in particolar modo fornito da *Le Mille e una notte*. Nel segno dell'animismo e dell'alchimia, la natura si popolerà di spiriti appartenenti ai quattro elementi fondamentali: aria, acqua, terra e fuoco. Al posto dei romanzi cavallereschi compariranno fiabe popolate da geni e voli magici, ispirati dalle fiabe orientali e dalle antiche figure che popolano i boschi della tradizione nordica. Questo lo sfondo che dà luogo a un filone d'interesse per il mondo incantato, di cui Friedrich de la Motte Fouqué è uno dei portavoce più ispirati.

Alla base degli scritti di Fouqué, e delle fiabe in particolare, è riconoscibile l'entusiasmo dell'autore per la mistica di Jacob Böhme, per fisiologia misticheggiante di Franz Baader e, soprattutto, per la teoria degli spiriti elementari, conosciuta attraverso la lettura delle opere di Theophrastus Paracelsus (Haupt 1923). Tali insegnamenti considerano l'uomo un microcosmo che comprende al suo interno tutto il conoscibile. Attraverso la conoscenza di sé sarebbe allora possibile conoscere il mondo fisico, siderale e divino, e percepire il contrasto dicotomico tra bene e male che governerebbe ogni cosa. L'innocenza mistica postulata da Baader viene recepita da Fouqué quale fenomeno archeti-

pico del tragico e rappresentata esemplarmente nei piccoli protagonisti delle sue fiabe, che diventano motore e cardine della narrazione.

Secondo la teoria degli spiriti elementari tutta la natura è animata dal divino. Come gli uomini sono creati a somiglianza di Dio, così gli spiriti elementari sono creati a somiglianza dell'uomo. A loro non è concesso possedere un'anima immortale, ma hanno potere sulla *forma* della natura⁴. Entrambe le fiabe scritte da Fouqué per la raccolta delle *Fiabe per Bambini* – dal titolo *Il piccolo popolo* (*Die kleinen Leute*) e *I Mondi nuovi* –, sono caratterizzate dalla presenza di personaggi che animano la natura. L'elemento di contatto tra questi portavoce dello spirito della natura e la ragione umana è rappresentato dai bambini, la cui ingenuità gli permette non solo di vedere il reale nella sua oggettività, ma anche di percepirla l'elemento spirituale.

Lo sfondo di questo magico incontro è costituito dalla natura, in particolar modo la foresta, luogo del divino, del mistero, dell'inconscio e ambientazione ideale per un incontro con l'"invisibile"; nella foresta l'individuo si trova solo con se stesso, in un ambiente dominato da una luce crepuscolare che permette di oltrepassare "i limiti conoscitivi della ragione". Proprio grazie alla definizione puntuale dell'ambiente in cui si inserisce l'azione, Fouqué riesce a conferire alla narrazione la necessaria verosimiglianza, evitando l'assurdo e il paradossale (Miller 1980, pp. 107-148).

È attraverso lo sguardo ingenuo del bambino che il piano della realtà oggettiva e quello del fantastico trovano un magico punto d'incontro in cui l'invisibile diventa percepibile. Le fiabe di Fouqué enucleano proprio il rapporto problematico che si istaura tra uomo e spirito della natura (questo ultimo incarnato degli spiriti elementari), attraverso una rappresentazione che mette in contatto il reale e il sostrato psicologico dell'io. La giustapposizione di questi due piani mette in luce la vera questione della natura dell'anima umana.

Innegabile che molta parte del fascino esercitato dalle fiabe di questo autore derivi dall'ironia che tali situazioni

limite contengono in sé; oltretutto questi testi, se da un lato sono efficaci al fine dell'intrattenimento dei giovani lettori a cui si rivolgono, dall'altro suggeriscono al pubblico adulto una sottile ma sagace critica rivolta contro la società dell'epoca.

Nella prima fiaba di questa raccolta, *Il piccolo popolo* (Cometa, Fouqué, Hoffmann 1816-17, vol. ?, pp. 39-65) (VERIFICARE PP. E INSERIRE VOL. PERCHÉ NELLA VOCE BIBLIOGRAFICA CHE HO ELIMINATO QUESTE PP. SEMBRAVANO RIFERIRSI ALLA NUOVA ED. DEL 1987), Fouqué adotta il punto di vista di un bambino, la cui ingenuità⁵ è ribadita anche dal dato della sua tenerissima età. Egli non è in grado ancora di formulare coerentemente un discorso e di pronunciare le parole in modo esatto. Attraverso i suoi occhi tutto assume assoluta naturalezza, persone e oggetti interagiscono come pari e ogni pretesa di verosimiglianza della narrazione diviene superflua. Nonostante ciò, il passaggio dalla dimensione familiare e reale a quella magica della vita del "piccolo popolo" nel bosco è facilitato al pubblico di lettori dal ricorso a un cambiamento di "stato di coscienza", ovvero introducendo il motivo del sonno.

Morte e sonno sono centrali alla riflessione e all'immaginazione dell'uomo di ogni epoca. Nel sogno, in particolare, si otterrebbe l'immagine di un secondo io, che durante il sonno lascia il proprio corpo ed entra in una nuova realtà, libera da quelle ferree coordinate di spazio e tempo su cui si basa, invece, ogni esperienza nel mondo fisico. Il sogno schiude dunque nuove possibilità di esistenza al soggetto, che, anche dopo il risveglio, è in grado di sviluppare la propria entelechia senza vincoli. L'individuo riesce in tal modo a dipanare i fili della propria conoscenza sia del mondo fisico e cosciente sia del numinoso della natura, a cui corrisponderebbe l'inconscio individuale (Alt 2002, pp. 243-294).

Il piccolo popolo mette a diretto confronto come parimenti reali non soltanto i due piani dell'essere percepiti dall'individuo, rispettivamente nello stato di veglia e in quello del sonno, ma anche lo spirito conoscitivo razionalista e la

meravigliosa potenza dello “spirito della natura”, rappresentati da un lato dall’insegnamento dei simboli alfabetici e dall’altro da straordinarie doti morali e fisiche. Il personaggio di Puppdenzke⁶ viene infatti eletto re del piccolo popolo in virtù di una autorità riconosciutagli perché istruito nell’arte della lettura e scrittura; il giovane Fritz invece assumerà capacità fisiche e morali straordinarie⁷ grazie agli insegnamenti dei tre cavalieri del piccolo popolo. Lo sdoppiamento dei piani percettivi trova dunque un punto di intersezione nello stato del sonno, considerato da molti romantici, attenti lettori dei testi di Mesmer, Puysegur e Schubart, un momento in cui lo spirito può esprimersi liberamente e in parte realizzare i suoi desideri.

Gli spiriti elementari presenti nei testi di Fouqué non sono altro che una rappresentazione poetica del desiderio di equilibrio tra gli opposti, tra natura e spirito, tra coscienza e subconscio, entro un regno crepuscolare in cui l’atto di volontà sembra essere, in fondo, l’unico strumento per superare la soglia tra reale e immaginario, tra sonno e veglia.

Il potere conferito alla volontà personale costituirà il motore anche dell’altra fiaba scritta da Fouqué per questa raccolta, *I Mondi nuovi*, compresa nel secondo volume e apertamente ispirata a motivi e temi cari all’amico E. T. A. Hoffmann. In questo caso sarà uno strumento ottico a permettere la realizzazione della volontà del protagonista, e quindi il passaggio dal piano del reale a quello del meraviglioso, mediante il potenziamento della percezione visiva. Dal *mondo fisico*, composto dagli elementi esterni al soggetto, l’attenzione si sposta verso il mondo rappresentato all’interno della scatola, metafora dell’interiorità, del subconscio, realtà *invisibile* allo sguardo analitico della ragione.

I Mondi nuovi

Tutto l’Ottocento è segnato da una vera frenesia finalizzata al potenziamento delle capacità umane della visione grazie all’apporto di tecnologie ottico-chimiche.

Per la parola *Guckkasten*, nel vocabolario di Johann Christoph Adelung pubblicato nel 1811, troviamo seguente la definizione: “Una scatola con rappresentazioni ottiche della quale è possibile vedere le meraviglie dietro compenso”. Più esattamente, si trattava di scatole di legno, di varia grandezza, decorate esternamente con disegni colorati o con carta variopinta. Su un lato si trovavano dei fori a cui era applicata una lente, attraverso la quale era possibile vedere all’interno della scatola alcune immagini, di solito delle incisioni in rame acquarellate⁸, la cui resa prospettica veniva amplificata da un gioco di specchi⁹.



Fig. 1. A. Orio, *Spettacolo di Mondo Nuovo*, seconda metà del XVIII secolo.

Spettacolo ottico ambulante, che s’inseriva nella serie degli esperimenti più genericamente catalogati con il nome di scatole ottiche, faceva parte di quella serie di oggetti stupefacenti, risultato di una ricerca tecnologica che aveva preso il via con la camera oscura di Leonardo da Vinci, per continuare con la lanterna magica del gesuita Athanasius Kircher e poi con i panorami, i cosmorami e i diorami, fino a giungere alle fantasmagorie di Étienne Gaspard Robertson.

I *Guckkasten*, conosciuti all’epoca in Italia con il nome di *mondi nuovi*, furono sviluppati con l’intenzione di diffondere conoscenza e divulgare i risultati della scienza.



Fig. 2. L. P. Boitard, *Spettacolo di Mondo Nuovo*, XVIII secolo.

Avevano inoltre la peculiarità di contenere all'interno del prodigio ottico dei piccoli capolavori dell'arte incisoria, rappresentando così un interessante esempio di connubio tra tecnologia e arte.

I mondi nuovi erano presenti nei mercati e nelle feste di piazza, ma anche nei salotti borghesi per l'intrattenimento e la formazione¹⁰. Al loro interno era possibile ammirare panorami e vedute di città lontane, costruzioni monumentali, porti, persone e animali esotici, mostrati, dietro compenso, con l'intenzione di affascinare e contemporaneamente istruire l'osservatore¹¹.

Le immagini mostrate erano prevalentemente riprodotte con prospettiva centrale, al fine di aumentare l'effetto della spazialità. Il taglio laterale degli edifici rappresentati e la profondità della linea d'orizzonte permettevano allo

spettatore di avere la sensazione di entrare a far parte della veduta, iniziando così un viaggio immaginario.

Un grande elemento d'attrazione era costituito dallo *Schlüsselloch-Effekt*, ovvero la particolare sensazione derivante dal fatto che, guardando attraverso un foro, fosse possibile penetrare in un diverso spazio del reale, continuando però a ricevere stimoli anche dall'esterno in cui ci si trovava fisicamente.

Questa ambivalenza tra interno ed esterno, tra sfera dell'intimità e dell'esteriorità, conferiva a tale strumento una particolarissima capacità di fascinazione. I mondi nuovi fungevano quindi da mediatori dell'immagine di parti del mondo sconosciute ai più e creavano la sensazione di una mobilità virtuale dell'individuo, in quanto consentivano allo spettatore di viaggiare con l'immaginazione oltre le dimensioni dello spazio e del tempo. Nella loro effettiva natura questi congegni non erano legati ad alcun elemento magico o alchemico, trattandosi essenzialmente di strumenti di diffusione di conoscenza e d'intrattenimento, ma la meraviglia prodotta negli spettatori e in particolare nei più ingenui, come i bambini¹², li circondò presto di un'au-



Fig. 3. *Mondo nuovo*. Prototipo e modello di *Cosmorama*, 1805.

ra di mistero e prodigio. Anche i gestori di tali straordinari strumenti, pur facendo uso dei risultati delle più avanzate ricerche di fisica e di ottica, assunsero presto i connotati di guide magiche verso i territori dell'invisibile.

L'immagine del bambino arrampicato su uno sgabello, in equilibrio precario di fronte a una di queste scatole, diventerà un motivo figurativo ricorrente, che ritroviamo nei dipinti di Hogarth, Longhi, Tiepolo, Graneri, Gamberini, come nei disegni e nelle incisioni e stampe di diffusione popolare, nelle ceramiche, nelle porcellane, nei ventagli, negli arazzi e anche – quel che più ci riguarda ai fini del nostro discorso – nella incisione¹³ preparata da E. T. A Hoffmann per la fiaba di Fouqué. L'incisione riproduce l'effetto perturbante che tali scatole ottiche, insieme ai loro sinistri proprietari, provocavano in ogni spettatore, indifferente dall'età anagrafica.

La struttura teatrale del mondo

Ne *I Mondi Nuovi*, Fouqué ripropone il motivo dello sdoppiamento dei piani del reale fin qui caratterizzato dal-



Fig. 4. Disegno di E. T. A. Hoffmann per la fiaba di Fouqué, 1816-17.

la giustapposizione critica tra meraviglioso ed empirico. Il passaggio da un piano all'altro era segnalato, nella fiaba precedente, dal cambiamento dello stato di coscienza del protagonista, spesso attraverso il sonno. Il carattere di verosimiglianza era sempre rispettato nella descrizione di entrambi i piani del reale, ricorrendo a una rappresentazione che si avvaleva di riferimenti provenienti soprattutto dalla sfera della percezione visiva. Nella fiaba, ciò che veniva visto entro la dimensione visionaria o onirica non era mai rappresentato come meno reale delle esperienze vissute nella realtà fisica. Adesso, ne *I Mondi nuovi*, i due piani della rappresentazione non sono chiaramente distinti tra loro; mondo fisico e mondo di fiaba entrano in collisione, secondo strategie narrative intenzionalmente e dichiaratamente mutate da Hoffmann¹⁴.

La sua scrittura è incentrata sulla rappresentazione del misterioso e inquietante oscillare tra l'immagine realistica di un avvenimento e quella prodotta dall'immaginazione dell'individuo, come se il lettore si muovesse di fronte a due specchi, uno dei quali deformante, da cui ricava una sconcertante visione che pone in dubbio non soltanto la consistenza del dato empirico, ma anche la possibilità di comprendere la realtà individuale.

Al fine di mettere in evidenza l'esistenza di un netto confine tra mondo esterno e mondo psichico, Hoffmann adotta un modello di rappresentazione che fa riferimento alle regole della composizione pittorica. La cornice, che delimita i confini della raffigurazione e crea una sorta di palcoscenico per la narrazione, funge da istanza di legittimazione per la presenza contemporanea di reale e fantastico, in quanto riduce e allontana dal soggetto la realtà da comprendere.

Nella fiaba di Fouqué qui proposta, questo modello pittorico della rappresentazione è realizzato all'interno della scatola dei mondi nuovi, sorta di palcoscenico virtuale (Neumann 1996), privato di coordinate temporali ben definite, in cui vengono a coincidere tutte le istanze del reale e dell'immaginario. Il ricorso allo strumento ot-

tico crea un effetto di *inquadramento*, che fornisce all'osservatore la necessaria *riduzione* del fantastico entro dimensioni logiche atte alla comprensione del percepito. Paradossalmente sarà proprio l'illusione di essere in grado di riconoscere elementi familiari dell'immagine inquadrata a permettere all'osservatore di assimilare anche tutto quello che non corrisponde ai parametri del verosimile e viaggiare oltre la soglia della ragione, incontro al meraviglioso e al perturbante.

La descrizione della situazione di partenza, in cui il giovane protagonista, Karl Grünbaum, viene attirato a guardare dentro la scatola dei mondi nuovi, è del tutto comune, definita puntualmente entro le consuete coordinate spazio-temporali del reale. Nel momento in cui lo sguardo penetra il mondo riproposto all'interno dello strumento, la percezione del soggetto subisce un'alterazione, accompagnata da un lieve senso di vertigine. L'occhio, posto contro la lente che amplifica l'immagine, trasmette al soggetto la sensazione di una dilatazione dei propri poteri di percezione del mondo, accompagnata da quella inebriante dell'ubiquità. Lo strumento ottico, che dovrebbe ridurre il mondo entro un confine a misura della propria dimensione vitale, incorniciandolo entro un confine determinato e rendendolo *comprensibile*, permette in verità allo sguardo dello spettatore di travalicare ogni categoria spaziale e temporale: il lontano diventa vicino, il dentro fuori, il sotto sopra, lo spettatore attore. La stupefacente veduta del porto di Costantinopoli, resa così realistica dalla lente, spinge il protagonista a immaginare un suo trasferimento all'interno della scena osservata:

ecco, là mi piacerebbe proprio andare una volta, anima e corpo, nella bella città di Costantinopoli, se è così graziosa come questa qui.

“Oh” disse lo straniero da dietro la casetta, “devi solo sederti su una di queste belle barchette colorate! Che ti porterà su, su lungo il fiume verso Costantinopoli” (Fouqué, in Contessa, Fouqué, Hoffman 1816-17, pp. 252-253).

Un consapevole atto di volontà permette a Karl Grünbaum di realizzare il suo desiderio. Assistiamo così al primo capovolgimento prospettico realizzato nella fiaba: il mondo intorno a lui diventa una scatola ottica.

All'improvviso il terreno cominciò magicamente a vacillare sotto i piedi di Karl; prima ancora che avesse il tempo di chiedere espressamente: “Ma che storia è questa? Dove mi trovo adesso?”, gli sembrò di stare nel mezzo della scatola dei Mondi nuovi in una lustra barchetta che lo portava velocemente su lungo il fiume (p. 253).

A questo punto avviene un fatto straordinario: i due piani entro cui si svolge la narrazione collidono e si unificano. Realtà fisica e raffigurazione si fondono in una sola immagine vibrante; l'immagine interna alla scatola e il mondo esterno a essa vengono a coincidere:

“Questa è veramente la scatola ottica più straordinaria del mondo!” disse Karl. “Di solito si guarda da fuori verso dentro in questi casi, qui invece mi trovo al suo interno e guardo verso fuori. Oppure no! Non sto guardando verso fuori! Le immagini sono poste così vicine le une alle altre che non riesco né a vedere il giardino, né la riva del fiume e nemmeno la torre della grande chiesa” (p. 254).

Il mondo reale diviene paesaggio, immagine, quinta teatrale e subisce un cambiamento straniante, che rende tutto irricognoscibile al soggetto:

“Questo è veramente strano, adesso!” disse Karl. “Perché avete trasformato anche al di fuori della scatola dei Mondi nuovi tutto in maniera così strana e singolare? Vi deve essere costato molta fatica. Sembra davvero come se tutte le colline che vedevo prima la dentro fossero ancora tutte davanti a me! Ma dove sono i miei compagni?” (ib.).

Non è più la legge della verosimiglianza a condurre la narrazione, bensì la percezione individuale del soggetto.

Vista e visione si trovano a coincidere entro la rappresentazione dell'elaborazione personale di un'esperienza percettiva. Come in sogno, spazio e tempo perdono il loro valore assoluto e diventano variabili di un discorso che riguarda la psiche del soggetto e la sua percezione ed elaborazione degli eventi. L'autore non fa più riferimento soltanto alla capacità del lettore di seguire la *fabula* con gli strumenti della logica e della ragione, ma conta sulla sua partecipazione empatica ai processi descritti mediante un coinvolgimento emotivo, suscitato attraverso l'elemento dello stupore e del mistero.

Finestre sull'anima

L'introduzione dello strumento ottico diventa funzionale al fine di mettere in dubbio, paradossalmente, l'assoluta verità attribuita al mondo fisico. Unico riferimento stabile della rappresentazione poetica sono i dati provenienti dalla percezione visiva, che però nella ricostruzione a livello mentale subiscono continue distorsioni. La scatola dei mondi nuovi diventa metafora dell'occhio umano, della sua capacità di percepire l'immagine del mondo esterno e contemporaneamente di riflettere l'interiorità del soggetto, di essere mediatore di una immagine del reale il cui riflesso capovolto sul fondo della retina diventa rappresentazione di una visione puramente soggettiva del mondo. Ciò giunge all'estremo nel momento in cui il protagonista, Karl, durante il sonno, incontra l'immagine di un suo doppio che lo trarrà in salvo dalle cattive intenzioni del gestore della scatola dei mondi nuovi:

quando alzò lo sguardo vide seduto accanto al suo giaciglio un altro bambino, simile ad una piccola pallida fiammella (p. 256)¹⁵.

Il pallido compagno di Karl possiede a sua volta una scatola di mondi nuovi, più piccola e bianca, attraverso la

quale è possibile vedere all'interno della sfera affettiva del protagonista e superare ogni barriera non soltanto spaziale, ma anche temporale:

Il pallido fanciullo aveva tratto da sotto il suo cappottino una piccola, piccolissima scatola bianca con un unico forellino in cui guardare, che mise davanti all'occhio destro del povero Karl Grünbaum e disse: "Guarda adesso!".

Ahimé, cosa vide il povero Karl Grünbaum! Vide l'interno della camera da letto dei suoi genitori; la candela era quasi del tutto consumata, ma padre e madre stavano, ancora completamente vestiti, seduti l'uno di fronte all'altra, piangendo disperatamente (p. 262).

È grazie a questo inaspettato, quanto improvviso, ritorno alla realtà che comincia il vero processo di maturazione di Karl. La riflessione sulla consistenza del proprio io, a partire dalla *visione d'interno* della camera dei genitori, condurrà il protagonista a rivivere metaforicamente ogni passaggio fondamentale della sua vita.

La fuga dalla magica attrazione esercitata dal perfido *Magnetiseur* (Brucke 2002), proprietario dei mondi nuovi, conduce Karl e il suo nuovo piccolo amico attraverso il cuore della terra, in un viaggio meraviglioso a ritroso verso le profondità del subconscio.

La terra si apre davanti ai loro piedi e i due bambini cominciano un lungo percorso attraverso misteriosi canali sotterranei; lo sguardo ha cambiato prospettiva e adesso, da sotto terra, il mondo esterno sembra appartenere all'interno di una scatola ottica:

Lo strano bambino calpestò forte il suolo e due talpe straordinariamente grosse cominciarono a scavare, e liberarono improvvisamente il piccolo ingresso di una grotta, nella quale i due bambini trovarono un ottimo rifugio. Poi i due ubbidienti animali richiusero l'apertura, lasciando però aperto un piccolo foro attraverso il quale Karl e il suo compagno potevano guardare fuori nella notte illuminata dalla luna. "Vedi?" sussurrò il fanciullo biondo "questa è pure una sorta di

scatola ottica!” (Fouqué, in Contessa, Fouqué, Hoffman 1816-17, p. 264).

Il sinistro gestore della scatola dei mondi nuovi, la vera minaccia per l'entelechia del protagonista, rimarrà costantemente alle loro spalle. Il sentimento della paura sarà l'unico elemento a segnalare l'incongruenza tra realtà e immaginazione. I molteplici “capitomboli” prospettici renderanno impossibile comprendere quale sia in definitiva il livello narrativo da considerarsi effettivamente valido, nonché individuare il confine tra sonno e veglia, tra passato e futuro, tra ricordo e premonizione, tra immaginazione e mondo fisico (Neumann 1999).

Se all'inizio della narrazione era stato un atto di volontà del protagonista a mettere in moto i successivi eventi e ribaltamenti prospettici, l'incontro con il pallido compagno determinerà, invece, un cambiamento nello stato d'animo. La salvezza, il successo della fuga, dipenderanno, a questo punto, da un atto non più di volontà ma di fede:

“Arriva, è lui, arriva veramente!” esclamò in un singhiozzo il bambino biondo. “Deve tenerci veramente molto a lei, caro Karl. Ma andiamo! Spero ancora di poterci condurre in salvo. Ma continui ad avere fiducia in me, in ogni caso. Ha sentito, Karl, fiducia!” (Fouqué, in Contessa, Fouqué, Hoffman 1816-17, p. 264).

La vista, considerato strumento principe della conoscenza¹⁶, è per Fouqué una soglia che l'artista romantico è in grado di superare grazie a un ampliamento delle proprie capacità percettive. In un autore affascinato dalle idee di Paracelso e dalle nuove teorie legate al magnetismo, l'occhio diventa infatti il principale dispositivo di quello che viene definito il “sesto senso”, una capacità precipuamente umana che permette di “ri-vedere” il passato e “pre-vedere” il futuro, secondo modalità che in seguito la psicoanalisi, e in particolare l'interpretazione dei sogni, tenterà di catalogare ricorrendo a criteri scientifici.

Lo sguardo diventa lo strumento di un viaggio che dal mondo reale ci conduce verso la psiche, amplificando l'irrisolvibile scissione tra leggi del mondo fisico e poesia, rivelando la propria natura di strumento d'analisi antropologica, sonda dell'io e del profondo, mediatrice di una realtà invisibile, ma non per questo meno reale.

In questa fiaba, che si riallaccia a modalità espressive e a motivi propri di Hoffmann, viene rappresentato un percorso che conduce dalla crisi del realismo alla rappresentazione fantastica. La narrazione non è più incentrata solo su *exempla* e avvenimenti, ma diviene espressione del mondo interiore, eco dell'anima (Cometa 2005).

A differenza di Hoffmann, per il quale risulta fondamentale il principio del perturbante come parte integrante della realtà quotidiana, per Fouqué la realtà poetica non si configura come trascrizione della natura, bensì come immagine dell'anima, o meglio come dispositivo in grado di superare ogni barriera per giungere a conoscere l'inconoscibile, l'Assoluto, attraverso un percorso che non esita ad avvalersi dell'intuizione e della fede. Nella sua fiaba si palesa uno sguardo in grado di schiudere nuove finestre su forme di realismo alternative, sul mondo dell'anima, grazie a una nuova mistica della natura osservata attraverso la prospettiva di strumenti *inventati* dalle scienze esatte.

Sembrerebbe trattarsi dunque di una proposta per il superamento di quelle dicotomie indicate da Hegel come caratteristiche dell'epoca romantica. Lo strumento ottico rivelerebbe, attraverso la sua rivisitazione poetica, l'esistenza di un mondo invisibile presente all'interno dell'individuo, quella sfera dell'inconscio che, nei decenni successivi, diventerà argomento di estrema attualità nel mondo della medicina e della scienza, e che ancora oggi desta meraviglia e costituisce uno dei più grandi misteri dell'essere umano.

¹ Per fare solo qualche esempio per ciò che riguardava la questione dell'origine della lingua cfr. Süßmilch 1766; Herder 1772.

² A questo proposito citiamo ad esempio la rivista scientifica «Rivista di studi sulla percezione dell'animo umano» («Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte. Mit Unterstützung mehrerer Wahrheitsfreunde»), diretta da K. P. Moritz e pubblicata per i tipi di Mylius a Berlino dal 1783 al 1793 (voll. V e VI redatti da K. P. Moritz in collaborazione con K. F. Pockels; voll. IX e X da K. P. Moritz e S. Maimon).

³ A tal proposito va ricordato che secondo Herder (1774, pp. 18-28) l'umanità andava considerata come un unico organismo vivente, in costante evoluzione, la cui linea di sviluppo era paragonabile alle tappe della crescita di un individuo.

⁴ Cfr. a questo proposito le varie forme assunte dal personaggio di Kühleborn nel racconto *Undine* (Fouqué 1811).

⁵ Il bambino non avrebbe nemmeno compiuto il quarto anno d'età.

⁶ Questo personaggio viene descritto come “non molto più alto, ma probabilmente molto più vecchio del piccolo Fritz”, senza indicare però se si tratti di un nano, di uno gnomo o di un'altra creatura mitica del bosco (Fouqué, in Contessa, Fouqué, Hoffmann 1816-17, p. 40) (**VERIFICARE P., CHE SEMBRAVA RIFERIRSI ALL'ED. DEL 1987). (La traduzione italiana, dove non altrimenti specificato, è di chi scrive) (LADDOVE ESISTA UNA TRAD. IT. PUBBLICATA, L'AUTORE DEVE INDICARLA IN BIBLIOGRAFIA E CITARE DA LÌ.)**

⁷ Grazie al suo coraggio e alle doti fisiche straordinarie acquistate durante l'addestramento notturno, Fritz riesce a salvare la vita alle due sorelline aggredite da un cinghiale (Fouqué, in Contessa, Fouqué, Hoffmann 1816-17, p. 60) (**VERIFICARE P., CHE SEMBRAVA RIFERIRSI ALL'ED. DEL 1987).**

⁸ Queste particolari incisioni venivano prodotte prevalentemente in quattro città europee: Londra, Parigi, Bassano e Augsburg. Cfr. Sternberg, Rhein-Hansen, Hansen 2003.

⁹ La prima traccia scritta di una simile scatola ottica si trova negli appunti del professore di matematica di Coburg, Johann Christoph Kollhans, all'interno della sua opera *Curiosità matematiche e ottiche di recente invenzione* (*Neu-erfundene Mathematische und Optische Curiositäten*) apparsa nel 1677. Cfr. von Dewitz, Nekes, a cura, 2002.

¹⁰ I proprietari di queste scatole ottiche erano definiti “savoiardi”, perché di origine francese o italiana. La visione era accompagnata dal racconto di storie o dalla recitazione di poesie e ballate. Questi artisti vaganti, spesso invalidi di guerra, viaggiavano solitamente insieme alla loro famiglia.

¹¹ Se si considera che all'inizio del XVIII secolo in Germania la maggior parte della popolazione era analfabeta, è chiaro come l'accesso alla conoscenza di paesi lontani potesse avvenire quasi unicamente attraverso le immagini.

¹² Intorno alla fine del secolo XVIII furono prodotti dei mondi nuovi destinati specificatamente a un pubblico infantile. Cfr. Zotti Minici 1988.

¹³ E. T. A. Hoffmann preparò personalmente le incisioni su rame che introducono ciascuna fiaba e anche un piccolo arabesco che ne adorna la pagina conclusiva. L'incisione relativa alla fiaba di Fouqué, *I Mondi nuovi*, divenne molto nota proprio per il fascino perturbante esercitato dalla figura del gestore della scatola ottica. Cfr. Contessa, Fouqué, Hoffmann 1816-17, p. 248.

¹⁴ Le fiabe di Hoffmann sono state definite dalla critica con il termine osimorico di *Wirklichkeitsmärchen*, ovvero fiabe realistiche, proprio perché l'elemento perturbante delle sue storie viene messo in risalto dalla collisione tra elementi del reale, cui la storia viene saldamente ancorata, e l'improvvisa quanto sorprendente interferenza del fantastico. Cfr. a questo proposito Mayer, Tismar 2003, pp. 88-94.

¹⁵ Il misterioso personaggio potrebbe essere inteso come l'immagine visibile dell'anima di Karl. Come spiriti del fuoco troviamo, secondo Paracelso, anche i fuochi fatui che sono le anime di bambini non battezzati. Nel sonno l'anima si libera dal corpo sotto forma di vento, nebbia, luce o animale, e rimane nei pressi del corpo fino al suo completo disfacimento. Cfr. Haupt 1923, pp. 28-30.

¹⁶ Basti ricordare a questo proposito gli esperimenti condotti sul finire del XVIII secolo da K. P. Moritz (ANNO ORIGINALE) sulla capacità di individui con menomazioni sensoriali di creare un linguaggio simbolico alternativo.

Bibliografia

- Adelung, J. C., 1796-1801, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig, Breitkopf-Härtel.
- Alt, P. A., 2002, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, Beck.
- Brucke, M., 2002, *Magnetiseure. Die windige Karriere einer literarischen Figur*, Freiburg, Rombach.
- Cometa, M., 1984, *Iduna. Mitologie della Ragione*, Palermo, Novecento.
- Cometa, M., 2005, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi.
- Cometa, M., 2006, *L'età di Goethe*, Roma, Carocci.
- Contessa, K. W., Fouqué, F. H. K., Hoffmann, E. T. A., 1816-17, *Kinder-Märchen, Berlin, Realschulbuchhandlung*, 2 voll., con incisioni su rame di E. T. A. Hoffmann; **nuova ed. 1987, Stuttgart, Reclam (È CORRETTO?)**.
- Ewers, H. H., 1987, “Nachwort”, in **(nuova ed.)** Contessa, Fouqué, Hoffmann 1816-17, pp. 327-350. **(DATAZIONE IMPOSSIBILE! FORSE EWERS STA IN UNA NUOVA ED. DI KINDER-MÄRCHEN?)**
- Fouqué, F. H. K., barone de la Motte, 1811, *Undine*; nuova ed. 1983, a cura di P. M. Lützel, Stuttgart, Reclam; trad. it. 1975, *Ondina*, Torino, Einaudi.
- Haupt, J., 1923, *Elementargeister bei Fouqué, Immermann und Hoffmann*, Leipzig, Wolkenwanderer Verlag.

- Herder, J. G., 1772, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*; nuova ed. 1997, a cura di H. D. Irmscher, Stuttgart, Reclam.
- Herder, J. G., 1774, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*; nuova ed. 1990, **Riga (È IL TITOLO?)**, a cura di J. F. Hartknoch, Stuttgart, Reclam, pp. 18-28 (NELL'ED. DEL 1990 IL TESTO OCCUPA SOLO QUESTE PP.?).
- Hoffmann, E. T. A., 1814-15, *Fantasiestücke in Callots Manier. Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*; nuova ed. 1996, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Mayer, M., Tismar, J., 2003, *Kunstmärchen*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Miller, N., 1980, *Ansichten vom Wunderbaren. Über deutsche und europäische Romantik*, «Kleist-Jahrbuch», pp. 107-148.
- Moritz, K. P., **ANNO ORIGINALE**, *Einige Beobachtungen über einen Taub- und Stummgeborenen*; nuova ed. 1993, in *Werke*, a cura di H. Günther, Frankfurt am Main, Insel, vol. III, pp. 792-800.
- Neumann, G., 1996, “Nachwort”, in nuova ed. Hoffmann 1814-15, pp. 749-776.
- Neumann, G., 1999, “Narration und Bildlichkeit. Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalsmusters in E. T. A. Hoffmanns *Novelle Doge und Dogaresse*”, in G. Neumann, G. Oesterle, in collab. con A. von Bormann, *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 107-429.
- Stadler, U., 2003, *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Sternberg, C., Rhein-Hansen, I., Hansen, H., a cura, 2003, *Transparente Steine – Optische Kästen. Durchblick – Einblick. Lithographien und Guckkästen aus zwei Jahrhunderten*, catalogo mostra, Mönchengladbach, **MUSEO?**, 12 dicembre 2003-29 febbraio 2004.
- Süßmilch, J. P., 1766, *Versuch eines Beweis, daß die erste Sprache ihren Ursprung nicht von Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe*, Berlin, Realschule.
- von Dewitz, B., Nekes, W., a cura, 2002, *Ich sehe was, was du nicht siehst. Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*, catalogo mostra, Köln-Göttingen, Museum Ludwig, 27 settembre-24 dicembre 2002.
- von Maassen, C. G., 1922-23, *Ein Romantischerz, «Der grundgescheute Antiquarius»*, n. 2, pp. 63-65.
- Zotti Minici, C. A., 1988, *Il Mondo Nuovo. Meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, Milano, Mazzotta.

Micrografie del vuoto. Tracce di un collasso della visione nel XIX secolo
Andrea L. Carbone

È vero signor mio, riprese Montecristo,
 e l'uomo è una brutta larva per chi lo
 studia al microscopio solare
Alexandre Dumas

Il vuoto non c'è. Cosa c'è nel vuoto ap-
 parente?
Guy de Maupassant

All'epoca della diffusione e della volgarizzazione dei risultati delle osservazioni al microscopio e al telescopio, la cultura visuale del XIX secolo rivela tracce della percezione di un sovvertimento delle proporzioni delle cose. La visione si polarizza tra due estremi, il microscopico e il telescopico, e i due poli si riflettono sullo spazio intermedio, definito dalla visione – che si potrebbe definire *isoscopica* – propria dello sguardo quotidiano sulle cose.

Questo sguardo “normale” ne risulta dunque perturbato e scisso, e viene spesso identificato con la visione speculare. Si colora pertanto di due tonalità affettive contrarie: una positiva, che attiene alla fiducia nel progresso della scienza e nelle potenzialità offerte dall'ampliamento della facoltà umana di vedere; e una negativa, quasi esclusivamente caratteristica della scrittura letteraria, che attiene all'intuizione del pericolo insito in quelle stesse potenzialità. Lo sguardo che profana i misteri nascosti mostra all'uomo la perdita della sua solitudine nel cosmo, ora moltiplicato e disseminato nella pluralità dei mondi, e della sua supremazia; o per converso lo conduce a macchiarsi di *hybris* per via di una volontà di sapere che ha smarrito ogni limite.

Nella regione dello spazio abitata dall'uomo si proiettano, e si sovrappongono, modi di vedere attinenti all'infinitamente grande, il lontanissimo, e all'infinitamente piccolo,

il vicinissimo, provocando un vero e proprio *collasso* della visione¹. Dove lo sguardo non percepiva altro che vuoto, si rivela l'incombere di una presenza estranea, ubiqua e inquietante, che alimenta l'immaginario del fantastico e del mostruoso. Iniziato nel XVII secolo e culminato nel XIX, questo collasso della visione si dilegua all'epoca della pastorizzazione e del dissiparsi delle ultime stanche propaggini del dibattito sulla generazione spontanea. Conviene allora ricostruirlo a ritroso, come un'epidemia (Sperber 1994).

Vedere l'invisibile

Vedere l'invisibile è la questione centrale de *L'Horla* (*Le Horla*) di Guy De Maupassant, capolavoro del genere fantastico che, proprio in quanto è imperniato sull'apparizione irreali del *phantasma* e si interroga sulla sua origine soprannaturale, si presta a essere considerato come un vero e proprio racconto "a tema" sulla visione e sulle sue peculiarità problematiche.

Vedere l'invisibile è una delle promesse della scienza ottocentesca che eccita le ambizioni e le fantasticherie del positivismo: il rinnovato interesse per l'elettricità, la cui azione non sempre si offre alla vista; le dottrine di Mesmer, che invocano impercettibili scambi di influssi magnetici tra gli esseri viventi; la psichiatria della scuola di Nancy e della Salpêtrière di Parigi, che sonda gli abissi dello spirito umano facendo ricorso a pratiche ipnotiche che si prestano all'abuso da parte di ciarlatani in cerca di esiti spettacolari. Questi i riferimenti più immediati del testo, dove il richiamo di ipotesi e dottrine scientifiche fa da sfondo allo svolgimento della vicenda; a ciò si aggiungeranno altre citazioni scientifiche e letterarie, ora reali, ora immaginarie², e innanzitutto l'opera del dottor Hermann Herestauss, fittizio autore di un trattato "sui misteriosi esseri invisibili del mondo antico e moderno", che nella versione definitiva de *L'Horla* il protagonista divora febbrilmente in una notte³.

Vedere l'invisibile, tuttavia, equivale anche a scorgere ciò che *non dovrebbe* essere visto, ciò che normalmente – e forse per buone ragioni – rimane nascosto. L'immaginario scientifico de *L'Horla* rivela in Maupassant un atteggiamento piuttosto ambivalente nei confronti della scienza, sospeso tra una tensione verso il progresso delle conoscenze e i timori per gli effetti nefasti di una *hybris* di cui l'uomo si macchia quando si apre la via verso l'ignoto, disponendo allora di poteri che lo elevano al rango di un dio. Su questo piano, in effetti, si articola la stessa definizione di soprannaturale proposta da Maupassant: una definizione negativa, che identifica il confine del naturale con quello della conoscenza umana, accordandosi con una visione razionalistica del mito e dunque classificando come soprannaturale tutto ciò che all'uomo rimane ignoto⁴.

La principale causa di quest'ignoranza risiede, secondo Maupassant, nell'insufficiente portata dei cinque sensi: la *Lettera di un pazzo* (*Lettre d'un fou*) e *L'Horla* possono essere interpretati da questo punto di vista come una variazione letteraria sul tema del sensismo à la Condillac.

Un passo della *Lettera di un pazzo* illustra icasticamente la condizione naturale dell'uomo comune, che fa affidamento ai sensi per orientarsi nel mondo: "Vivevo come vivono tutti, guardando la vita con gli occhi aperti e ciechi degli uomini, senza meravigliarmi e senza comprendere" (Maupassant 1885, p. 187).

Gli occhi aperti, eppure ciechi, dell'uomo sono l'organo dello sguardo comune sulle cose. Descrivendo il quotidiano come uno spazio arbitrariamente circoscritto su un abisso di fenomeni che normalmente rimangono sottratti alla percezione, Maupassant allude alla fragilità della condizione umana non in quanto esposta alle avversità del destino e alla morte, bensì per il suo perpetuarsi senza variazioni, per la sua banalità. Ma sottolinea anche che ogni ricerca in direzione della conoscenza implica di per sé un rischio, poiché richiede il superamento dei confini rassicuranti del quotidiano, all'interno dei quali la meraviglia e la comprensione, cioè il motore e l'obiettivo della scienza, non trovano spazio.

La tensione tra la quotidianità e l'irrompere dell'ignoto si esprime nel tema dello specchio, che è un vero e proprio *leit motiv* della narrazione (Fitz 1972). Se poi si segue l'evoluzione dell'opera attraverso le sue tre versioni⁵, si può osservare che questo tema assume progressivamente un'importanza crescente. Lo specchio interviene infatti senza variazioni nella scena decisiva del racconto, offrendo al protagonista la possibilità di distinguere le fattezze e le proprietà dell'essere che lo tormenta. L'ambiguità tra visibile e invisibile non potrebbe essere più stridente, poiché l'Horla si rivela in quanto il suo corpo, altrimenti trasparente, impedisce che la figura del protagonista si rifletta nello specchio. La visione dell'invisibile coincide dunque con un'assenza di visione, ovvero con la perturbazione di un'esperienza banale e quotidiana qual è l'osservarsi nel proprio specchio.

Vedere l'invisibile, in questo senso, equivale a *non vedere il visibile*: nel momento in cui il soprannaturale irrompe nella normalità del quotidiano, gli elementi che ne costituiscono la normalità risultano perturbati e occultati, comunque trasfigurati. Il medesimo slittamento rispetto alla funzione normale dello specchio, divenuto ormai veicolo della visione del mostruoso, in seguito al manifestarsi dell'essere invisibile, si trova già nella *Lettera di un pazzo*. Lo specchio non riflette più l'immagine di sé, ma restituisce le proiezioni visionarie e folli di un sé deviato: vedere l'invisibile significa allora *non poter più fare a meno* di vederlo.

La pienezza del vuoto

Nella *Lettera di un pazzo*, lo specchio, pur essendo già il veicolo della visione della presenza che tormenta il protagonista, non ha ancora l'importanza centrale che andrà acquisendo nelle versioni successive del racconto. Questa circostanza ci permette di intravedere, nella genesi della riflessione di Maupassant sulla visione, il ruolo svolto da altri dispositivi.

Una delle prime pagine della *Lettera* espone gli argomenti filosofici e scientifici a sostegno dell'esperienza sconvolgente che verrà riportata in seguito:

L'occhio ci fornisce le dimensioni, le forme e i colori e ci inganna su tutti e tre i punti. Può rivelarci solo gli oggetti e gli esseri di dimensioni medie, proporzionati alla statura dell'uomo, il che ci ha condotti ad applicare la parola grande a certe cose e la parola piccolo a certe altre, unicamente perché la sua debolezza non gli consente di conoscere ciò che è troppo vasto o troppo minuto per lui. Ne consegue che esso non sa e non vede quasi nulla, che quasi tutto l'universo gli rimane celato, la stella che abita nello spazio e l'animaletto (*animalcule*) nella goccia d'acqua. Anche se avesse una potenza cento milioni di volte superiore a quella normale, se scorgesse nell'aria che respiriamo tutte le razze degli esseri invisibili, e gli abitanti dei pianeti vicini, esisterebbero ancora in numero infinito razze d'animali più piccole e mondi tanto lontani che non raggiungerebbe mai. (...) Aggiungiamo inoltre che l'occhio è incapace di vedere la trasparenza. Un vetro senza difetti lo inganna. Lo confonde con l'aria, che pure non si vede (Maupassant 1885, p. 188).

L'argomentazione che Maupassant presta al folle estensore della lettera è finemente strutturata. Enumerate le qualità – dimensioni, forme e colori – delle immagini colte dall'occhio, si dimostra che le informazioni rese dall'organo della vista sono difettose e fallaci. Per quanto riguarda in particolare le dimensioni delle cose che l'occhio è capace di percepire, Maupassant applica un'iperbolica torsione relativistica al principio dell'*homo mensura*, collocando l'umanamente visibile in una ristretta regione interstiziale sospesa tra l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande.

L'argomentazione prosegue poi immaginando per assurdo una virtuale estensione del visibile nelle due direzioni, e assume una sfumatura paradossale che riecheggia il celebre esempio di Zenone, concludendo che anche a una visione amplificata sfuggirebbe comunque una parte, ulteriore, del visibile.

La disamina delle capacità dell'occhio umano in merito alla valutazione delle proporzioni ricalca in modo pressoché letterale un passo del capolavoro del sensismo francese:

La statua però non giudica affatto le dimensioni reali degli oggetti, poiché non ha appreso a riconoscere alla vista quel che è racchiuso nel breve spazio che, solo, le riesce visibile, dal momento che il tatto la induce a stabilire un legame tra le varie idee di grandezza e le varie impressioni che si producono sui suoi occhi. Ora, queste impressioni variano proporzionalmente al variare delle distanze, poiché le immagini si rimpiccioliscono o si ingrandiscono secondo la medesima proporzione. Essendo dunque priva di ogni esperienza quanto al legame tra queste impressioni e le grandezze che si trovano lì a qualche passo, la statua non può giudicare gli oggetti di stanti se non in base alle abitudini che ha contratto. L'impressione prodotta da immagini piccole, pertanto, deve farglieli sembrare piccoli, e l'impressione causata da immagini grandi, deve farglieli sembrare grandi, poiché è in tal modo che la statua giudica ciò che il tatto ha disposto alla portata dei suoi occhi. Le relazioni che ha stabilito al fine di giudicare per mezzo della vista le grandezze che si trovano a uno o due passi, non sono dunque sufficienti per giudicare quelle che si trovano oltre. Non possono far altro, in proposito, che indurla in errore. La superficie che si trova al termine di ciò che vede è esattamente lo stesso fenomeno della volta del cielo, alla quale tutti gli astri sembrano fissati, e che da ogni lato sembra estendersi fino ai confini della terra, fin dove la vista può estendersi (Condillac Bonnot 1754, p. 37).

Come è noto, Condillac fa ricorso alla suggestiva immagine di una statua, che viene considerata di volta in volta dotata di singoli sensi o di combinazioni di facoltà sensitive. Questo stratagemma gli permette di analizzare le potenzialità e i limiti della conoscenza del mondo, che corrispondono a ciascun senso.

In questo passo in particolare, come nel testo di Maupassant, l'accento è posto sull'insufficienza della portata dello sguardo e sulla sua percezione ingannevole delle proporzioni degli oggetti. L'indicazione della volta del cielo e

degli astri come limite della visione in direzione dell'infinitamente grande.

Maupassant sviluppa tuttavia anche un tema che Condillac non ha considerato. Particolarmente sottile, infatti, è il ragionamento che si applica al *medio* della visione, inteso per un verso come *regione intermedia* tra il grande e il piccolo – delimitata, come si è detto, in modo convenzionale, relativo e arbitrario – e per altro verso come *medium* della vista. Questo è in realtà il cuore dell'argomentazione: l'occhio non è in grado di vedere il trasparente, il *diafano* attraverso il quale si esercita la visione, e lo confonde con uno spazio vuoto, con l'indefinitezza dell'aria che non riesce a percepire. Ora, la trasparenza del diafano è esattamente ciò che l'occhio del protagonista riesce a percepire nel momento in cui finalmente coglie nello specchio la presenza dell'essere invisibile:

Ci si vedeva come in pieno giorno, ma non mi vidi nello specchio. Lo specchio era vuoto, chiaro, pieno di luce. Dentro non c'ero, eppure gli stavo di fronte. Lo guardavo con occhi smarriti. Non osavo avvicinarmi perché sentivo che fra di noi c'era lui, l'Invisibile, che mi nascondeva. Oh! Come ho avuto paura! Ed ecco che incominciavo a scorgere la mia immagine in una nebbia in fondo allo specchio, una nebbia come attraverso dell'acqua: e mi pareva che quell'acqua scivolasse da sinistra a destra, lentamente, rendendomi i contorni più precisi di secondo in secondo. Era come la fine di un'eclissi. Chi mi nascondeva non aveva contorni, ma una sorta di trasparenza opaca che s'andava via via schiarendo (Maupassant 1885, p. 191).

Rispetto alla *Lettera di un pazzo*, nelle versioni successive il passo subisce poche variazioni, tutte per lo più volte a frammentare il ritmo della narrazione, senza aggiunte o modifiche significative quanto agli elementi evocati: la perfetta illuminazione della stanza, il paragone con l'acqua e con il movimento della corrente, il riferimento al fenomeno celeste dell'eclisse. Quanto alle precisazioni sull'illuminazione della stanza, si tratta con tutta evidenza di una cautela intesa a escludere ogni ipotesi di equivoco attribuibile al-

le ridotte condizioni di visibilità dell'ambiente. Per quel che concerne gli altri due elementi, si tratta invece di un'allusione alle due dimensioni del visibile definite dall'argomentazione sulle facoltà dell'occhio: l'infinitamente grande dei fenomeni celesti come l'eclisse, e – come si vedrà – l'infinitamente piccolo al quale rinvia il paragone con l'acqua.

Nel trattamento della visione, il riferimento all'acqua attiene a una tradizione antica, di origine aristotelica, che identifica appunto nell'acqua ciò che è proprio della vista e il principale elemento costitutivo dell'occhio. Lo stesso aneddoto della visita a Mont-Saint-Michel aggiungerà, nell'ultima versione del racconto, connotazioni ulteriori a questo riferimento, poiché il religioso incontrato dal protagonista evoca le misteriose presenze che popolavano le spiagge coperte dalle caratteristiche maree, le quali, come si credeva all'epoca, avrebbero presto finito per sommergere interamente l'abbazia. Il tema dell'acqua è dunque caratterizzato dall'ambivalenza tra naturale e soprannaturale, poiché l'elemento è evocato ora come medium della visione, o comunque con riferimento alla sua trasparenza, ora sottolineando la perturbazione di questa trasparenza e richiamando l'immaginario mostruoso degli abissi marini.

Superficie riflettente per eccellenza (basti pensare al mito di Narciso), intimamente connessa all'atto della visione, l'acqua subisce la stessa metamorfosi dello specchio, che da strumento della quotidiana visione di sé si trasforma in veicolo di immagini mostruose e irrimediabilmente deviate: l'acqua smarrisce infatti la sua natura innocua e diafana, divenendo il luogo stesso della disperazione⁶.

A questo sviluppo del tema dell'acqua si può ricondurre poi la certezza maturata dal protagonista che l'invisibile presenza che lo tormenta sia arrivata per mare e quindi per via fluviale, su una delle navi che passano ogni giorno nei pressi della casa. L'inquietante ospite, d'altronde, sembra nutrirsi esclusivamente di liquidi – latte, e soprattutto acqua – e questa circostanza concorda con quanto, secondo un articolo della «Revue du monde scientifique» letto dal protagonista, si sarebbe verificato a Rio de Janeiro, colpita da un'epidemia

di follia. Con ogni probabilità, Maupassant si ispira in questo caso, trasfigurandola, all'epidemia di colera che nel XIX secolo aveva colpito il Sud della Francia (nella sola città di Arles si contarono ben nove ondate consecutive)⁷. Nel 1883, due anni prima della pubblicazione della *Lettera di un folle*, Robert Koch era riuscito a isolare il vibrione del colera.

Gli abitanti di una goccia d'acqua

Nel passo della *Lettera di un pazzo* sui limiti della visione umana, Maupassant impiega un termine preso in prestito dal lessico scientifico: la parola “*animalcule*”⁸.

Nel francese dell'epoca di Maupassant per “*animalcule*” si intendeva un animale estremamente piccolo, visibile soltanto per mezzo di un microscopio, presente in certi liquidi; anche se in certi autori il termine indica genericamente un essere vivente di dimensioni molto ridotte, appena visibile. Nella sua accezione più rigorosa, il termine è mutuato dal lessico dei primi microscopisti, e in particolare dell'olandese Antoni van Leeuwenhoek (1632-1723). La locuzione utilizzata da Maupassant – “l'*animalcule* che abita la goccia d'acqua” – ha dunque una lunga storia, che risale almeno alla famosa diciottesima lettera inviata da Leeuwenhoek alla Royal Society il 9 ottobre 1678, dove il microscopista descrive le migliaia di “*animalcula*” racchiusi in una piccola goccia d'acqua.

Gli *animalcules* compaiono già tra le pagine di Voltaire, e hanno un ruolo centrale in alcuni passi di *Micromégas* (*Micromégas*, 1752). L'opera di satira filosofica, com'è noto, è incentrata su un gioco di relativizzazione delle proporzioni ispirato a *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726) di Jonathan Swift. Il riferimento al microscopio, innanzi tutto, è particolarmente ricorrente, anche se **si tratta di uno strumento estremamente semplice come un diamante** (un “piccolo” microscopio di centosessanta o millecinquecento piedi). Il gesto di adattarlo all'occhio – come fosse un monocolo utilizzato per l'esame delle gemme – suggerisce l'idea dell'acquisizione di un senso supplemen-

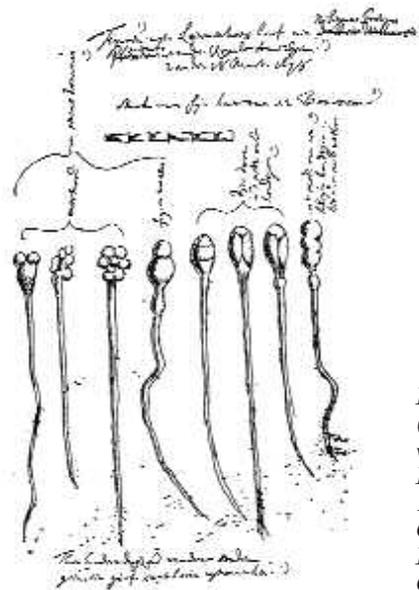


Fig. 1. Spermatozoi umani (i primi tre morti, il quarto vivo) e di cane. Figure di Leeuwenhoek (lettera del 18 marzo 1678 a Nehemiah Grew, segretario della Royal Society) copiate da Christiaan Huygens.

tare, ovvero di una “protesi” capace di potenziare il senso della vista ed estenderne la portata. L’idea che la visione microscopica possa riflettersi sulla vista *tout court* è dunque pienamente sviluppata da Voltaire: un dispositivo ottico come la lente microscopica diviene uno strumento che rende capaci di guardare un mondo corrispondente a una certa scala vedendolo a una scala diversa, e dunque di essere in una certa regione proporzionale dello spazio *come se* ci si trovasse in un’altra.

In *Micromega* si trova poi un esplicito riferimento a Leeuwenhoek e Hartsoeker, che per primi “videro o crederettero di vedere” il seme umano. Il riferimento alla visione microscopica si accompagna in particolare, in Voltaire, a una riflessione sul carattere ingannevole della visione, indipendente – e semmai amplificato – dall’uso di dispositivi ottici. Ma l’aspetto forse più interessante – vedremo in seguito perché – è l’introduzione della connessione tra gli es-

seri minuscoli e la generazione. Il termine “*animalcule*” ricorre esplicitamente nelle pagine conclusive di *Micromega* (cap. VII), dove un impertinente *animalcule* interrompe la disputa di un gruppo di *animalcules*-filosofi, sostenendo che tutto il creato – persone (in questo caso gli stessi *animalcules*), mondi, corpi celesti – è in vista dell’uomo. Ritroviamo dunque in *Micromega* l’opposizione tra l’infinitamente grande, ovvero i corpi celesti che sono oggetto della visione telescopica, e l’infinitamente piccolo rappresentato dall’*animalcule*, che è oggetto della visione microscopica.

Un aspetto che ricorre tanto nell’accezione comune del termine “*animalcule*” quanto nell’attestazione in Voltaire può essere rinvenuto anche nel testo di Maupassant, ovvero il riferimento al seme, e più in particolare allo sperma e alla riproduzione. Nell’ultima versione de *L’Horla*, poi, si trova un rapidissimo, delirante passaggio dall’ipotesi che l’Horla sia un essere nuovo, più perfetto dell’uomo e destinato a rimpiazzarlo, alle fantasticherie sugli altri esseri che popolano l’universo, e infine al proposito di uccidere l’Horla. Sarebbe allora possibile attribuire l’angoscia del protagonista al sospetto che l’Horla intenda generare una nuova stirpe per mezzo di una mostruosa unione con l’uomo⁹.

Una variante della scena dello specchio, nella prima versione de *L’Horla*, evoca in effetti esplicitamente una sorta di contatto virtuale, mediato dalla superficie riflettente – “il suo corpo impercettibile aveva assorbito il mio riflesso” – e l’idea della possessione è formulata in modo ancora più chiaro nella versione definitiva: “è in me, sta diventando la mia stessa anima”; il racconto si chiude poi con riferimenti reiterati all’Horla come “l’Essere nuovo, il nuovo signore”, che si avvicinerà all’uomo per regnare sulla terra¹⁰.

Come abbiamo osservato, lo stesso Voltaire, peraltro, cita in *Micromega*, insieme a Leeuwenhoek, anche Nicolas Hartsoeker, autore di un *Saggio di diottrica* (*Essay de Dioptrique*) in francese e di un’incisione (pubblicata per la prima volta nel 1694) destinata a divenire una vera e propria icona, che rappresenta un uomo in miniatura racchiuso nella testa di uno spermatozoo (Ruestow 1983).

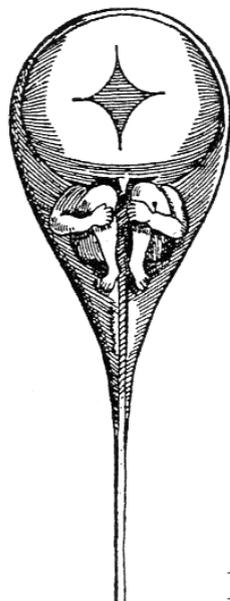


Fig. 2. N. Hartsoeker,
L'Homunculus, 1694.

Nella sua invisibile onnipresenza, l'*animalcule*, ovvero l'*animalcule spermatique*, si offre dunque a uno sguardo sessuato, assumendo i tratti del fluido che dilaga e si infiltra, del seme che feconda. Il ribaltamento del microscopico sullo sguardo "normale" travalica così i limiti dell'occhio, e in generale del corpo, assumendo una dimensione più intima e una nuova ragione di inquietudine. Vedere il corpo umano in miniatura nello spermatozoo, peraltro, conduce a una vera e propria *disseminazione* dell'uomo, a una moltiplicazione della sua immagine in direzione dell'infinitamente piccolo, specularmente a quella proposta dall'astronomo Thomas Wright of Durham (1750), che nella sua raffigurazione della pluralità dei mondi, in direzione dell'infinitamente grande, prestava a ciascun universo un occhio, reduplicando indefinitamente gli sguardi rivolti verso l'ente perfetto.

Ne consegue innanzitutto una riflessione sui confini della vita e della morte, strutturalmente simmetrica a quel-

la che riguarda i limiti della visione, come si può rilevare ad esempio in questo passo di un articolo apparso nel 1842 sulla «Revue des Deux Mondes»:

Ammiriamo talvolta la fecondità del mondo fisico, che non lascia neppure una sola particella di materia priva di vita e di potenza. Ammiriamo questa energia riproduttiva infinita, che senza sosta trionfa sull'ebete mostro della morte. Se si esamina al microscopio solare il cuoio bruno di una mummia, magari quella di un sacerdote egizio contemporaneo di Sesostri, scorgiamo con stupore che ogni particella elementare di quella pelle secolare vive ancora, rappresentata da *animalcules* che si muovono nella loro infinita piccolezza. Non la morte spaventa, dunque, ma la vita (Chasles 1842, p. 560).

I confini tra l'animato e l'inanimato si dissipano, la vita si diffonde e appare eterna, incontrollabile¹¹. Allo stesso modo, la frontiera rappresentata dalla superficie dei corpi, e in particolare del corpo umano, diviene permeabile: il corpo stesso smarrisce la sua impenetrabilità (agli altri corpi e alla vista), e diviene esso stesso trasparente, di una trasparenza popolata, come il vuoto apparente, di presenze nel contempo estranee e familiari.

Un testo di Richard Legallienne, pubblicato nel tardo Ottocento, ad esempio, situa l'*animalcule* nel sangue umano, e lo trasfigura, con un'evidente vena di sarcasmo, in un fantasma capace di turbare il sonno del filosofo istillandogli il dubbio blasfemo che l'uomo non esista¹². In modo simile, Camille Flammarion insiste sull'onnipresenza degli *animalcules*, e invita a osservarne le miriadi che si trovano nel sangue degli animali, e che rivelano la forza vitale propria della "materia organizzata" (Flammarion 1868, pp. 143 sgg.)¹³.

Inversioni dell'ottica

Come ne *I viaggi di Gulliver* e in *Micromega*, seppure nell'ambito di un genere diverso, l'*ottica della narrazione* di Maupassant rivela un ribaltamento che, per certi aspetti,

traduce sul piano letterario il gesto di rovesciare un cannocchiale (il che produce l'illusione che gli oggetti più vicini si trovino a un'enorme distanza), dando forma all'idea che l'invisibile presenza dell'Horla nella regione proporzionalmente intermedia e umana dello spazio possa essere in qualche modo apparentata alla natura dei minuscoli animali che vivono in una goccia d'acqua. O viceversa – e si tratta questa volta di un'eventualità puramente virtuale – il rovesciamento della visione microscopica, che permetterebbe agli abitanti della goccia d'acqua di percepire l'osservatore che li scruta attraverso le lenti, ridotto alle loro minime proporzioni. Come vedremo, entrambe le possibilità erano già state esplorate da un altro scrittore, Fitz-James O'Brien.

Per altro verso, il cannocchiale (o il telescopio) e il microscopio, considerati sul piano del loro funzionamento normale, mutuano nell'intimo della loro costituzione materiale una caratteristica peculiare dello specchio: le lenti, infatti, assumono in qualche modo la funzione di una superficie riflettente, producendo la caratteristica illusione che lo specchio sia *permeabile*, cioè consenta un passaggio dal mondo reale al mondo riflesso e viceversa: si tratta com'è noto, dell'espedito ideato da Lewis Carroll in *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò* (*Through the Looking Glass and What Alice found there*), pubblicato per la prima volta nel 1872.

Ci troviamo dunque di fronte a una vera e propria triade di dispositivi ottici – microscopio, specchio e telescopio – e di ottiche corrispondenti – visione microscopica, visione *isoscopica* e visione telescopica – che definiscono tre diverse regioni *proporzionali* dello spazio: l'infinitamente piccolo, una dimensione intermedia, quotidianamente abitata dall'uomo, e l'infinitamente grande. Il ribaltamento di queste proporzioni è un tema centrale ne *I viaggi di Gulliver* e in *Micromega*, dove è evidentemente basato su una rielaborazione delle osservazioni di Leeuwenhoek. La chiara definizione della “sproporzione dell'uomo”, ovvero l'individuazione della regione dello spazio propriamente umana

come compresa tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, risale però agli albori del regime scopico della visione microscopica e telescopica, e si trova nel celeberrimo passo di Pascal sui “due infiniti”:

Tutto questo mondo visibile non è che un segmento impercettibile nell'ampio seno della natura. Nessuna idea vi s'avvicina (...) Cos'è un uomo nell'infinito? Ma per presentargli un altro prodigio altrettanto meraviglioso, che cerchi fra quanto conosce, le cose più minute. Un acaro gli presenti, nella piccolezza del suo corpo, parti incomparabilmente più piccole, zampe con giunture, vene nelle zampe, sangue nelle vene, umori nel sangue, gocce negli umori, vapori nelle gocce; che, suddividendo ancora queste ultime cose, egli esaurisca le sue forze in quelle concezioni, e l'ultimo oggetto cui possa arrivare sia ora quello del nostro discorso; forse penserà che lì stia l'estrema piccolezza della natura. Voglio fargli vedere lì dentro un nuovo abisso. Voglio dipingergli non solamente l'universo visibile, ma quell'immensità della natura che si può concepire nell'ambito di quello scorcio d'atomo (**Pascal 1670, p. 63**). **(HO NOTATO CHE IN BIBLIOGRAFIA, MANCA L'INDICAZIONE DELLA TRAD. IT.; SEGNALARE QUELLA DA CUI SI È TRATTA LA CITAZIONE. QUI E ALTROVE, VALE IL PRINCIPIO CHE: “Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla traduzione italiana”)**

Se la percezione dell'infinita estensione del Cosmo nel quale la Terra è sospesa traduce il mondo visibile in un frammento impercettibile, la contezza della *sproporzione* umana rispetto alla vastità due volte abissale della natura, che si spalanca allo stesso modo in direzione dell'infinitamente piccolo, proietta l'impercettibilità sull'uomo stesso e sulla consistenza della sua natura corporea. L'infinitamente piccolo, l'invisibile, alberga nell'uomo a sua insaputa:

Vi scorga un'infinità di universi, di cui ciascuno ha il suo firmamento, i suoi pianeti, la sua terra, nelle stesse proporzioni

del mondo visibile: in questa terra animali, e alla fine acari, nei quali ritroverà ciò che i primi gli hanno presentato; e trovando ancora negli altri la stessa cosa, senza fine e senza posa, si perda in queste meraviglie, così stupefacenti nella loro piccolezza quanto le altre per la loro espansione, chi non si stupisce infatti che il nostro corpo, che poco fa non era percepibile nell'universo, impercettibile esso stesso in seno al tutto, sia ora un colosso, un mondo, o piuttosto un tutto, in confronto al nulla a cui non si può arrivare? Chi si considererà in tal modo si sgomenterà di se stesso e, considerandosi sospeso, nella massa che la natura gli ha dato, tra questi due abissi dell'infinito e del nulla, tremerà alla vista di tali meraviglie; e credo che, mutandosi la sua curiosità in ammirazione, sarà disposto più a contemplarle in silenzio che ad indagarle con presunzione (pp. 64-65).

Basta allora aggiustare la scala delle proporzioni, come si cambierebbe la lente di un microscopio, per veder moltiplicarsi in ogni microcosmo un macrocosmo, a sua volta composto da una miriade di mondi. Pascal definisce così lo spazio propriamente umano come un *medium*, "intermedio tra nulla e tutto". La presunzione della conoscenza, la *hybris* della scienza, tuttavia, non trova origine nelle potenzialità della visione telescopica e microscopica, bensì proprio nella pretesa di comprendere la natura delle cose senza tener conto della doppiamente infinita estensione del reale. Si tratta dunque per Pascal di *vedere* le cose in un modo nuovo, facendo ricorso all'immaginazione, allorché la limitatezza dei sensi impedisce di spingersi oltre in questa "nuova vertigine", e tramutando la presunzione di sapere in una rispettosa meraviglia:

Infine, che cos'è l'uomo nella natura? Un nulla in confronto con l'infinito, un tutto in confronto al nulla, qualcosa di mezzo tra il nulla e il tutto. Infinitamente lontano dal comprendere gli estremi, il termine delle cose e il loro principio sono per lui invincibilmente nascosti in un segreto impenetrabile. Egli ugualmente incapace di scorgere il nulla, da cui è tratto, e l'infinito in cui è inghiottito. Che farà dunque, se non percepire qualche apparenza di ciò che è mediano nelle cose, in

una eterna disperazione di non conoscere il loro principio, né la loro fine? Tutte le cose sono uscite dal nulla e condotte fino all'infinito. Chi scoprirà tali meravigliosi processi? L'autore di tali meraviglie le comprende. Nessun altro lo può fare. Non avendo contemplato questi infiniti, gli uomini si sono volti in modo temerario alla ricerca della natura, come se avessero qualche proporzione con essa (p. 65).

Ma la conoscenza umana è necessariamente limitata, secondo Pascal, entro i confini di questa medietà interstiziale, la cui piena comprensione è una prerogativa esclusivamente divina. In Pascal, pertanto, il polo positivo e quello negativo di questo nuovo modo di vedere coesistono, e la riflessione sulla limitatezza della conoscenza umana si traduce in un monito contro la *hybris*, in un invito a tener conto delle proporzioni delle cose quando si rivolge lo sguardo al mondo circostante.

Il tema della *hybris* è ripreso, con sottile ironia, da Alexandre Dumas ne *Le mie memorie (Mes Mémoires, 1852-54)*:

L'uomo vedrà il mondo così com'è, non soltanto nelle sue forme visibili ma anche in quelle invisibili. (...) Salirà, secondo la catena degli esseri e la scala dei perfezionamenti, fino a Dio. Vedrà il signore supremo di ogni cosa come io vedo voi. E se invece di accrescere la sua umiltà attraverso la scienza si inorgoglisce, se invece di adorarlo si compara a lui, se si crede uguale al creatore perché conosce la creazione, allora Dio gli dirà: "Fammi una stella, o anche un *rotifero!*". Credetti di aver sentito male, e soggiunsi: "Una stella o un...?". "Un rotifero. È un animale che ho scoperto. Colombo ha scoperto un mondo, e io ho scoperto, quanto a me, un effimero. Credete forse che per questo Colombo pesi più di me sulla mano di Dio?". Rimasi perplesso per un istante. Quest'uomo, era forse pazzo? In ogni caso, la sua era una bella follia. "Ebbene, continuò, un giorno si scopriranno le ondine, gli gnomi, i silfi, le ninfe, gli angeli, come io ho scoperto il mio *animalecule*. Si tratta soltanto di trovare un microscopio adatto a ciò che è infinitamente trasparente, come ne abbiamo trovato uno per ciò che è infinitamente piccolo. Prima che fosse

inventato il microscopio solare, la creazione aveva termine, per l'uomo, nell'acaro, nel *ciron*. Non era affatto turbato dal dubbio che potessero esservi serpenti nell'acqua che beve, coccodrilli nell'aceto, delfini blu in... altre cose. Il microscopio solare è stato inventato, e allora li ha visti" (Dumas 1852-54, pp. 165 sgg.).

La "bella follia" della visione microscopica coincide con l'illusione di una capacità di vedere che si spinge lungo la catena dell'essere fino a scorgere Dio. Per altro verso, la simmetria delle proporzioni si ripropone nel paragone tra la scoperta microscopica **della rotifera (DEL ROTIFERO?)** e la scoperta – macroscopica – di Cristoforo Colombo, mentre il nuovo immaginario dei microrganismi si sovrappone a quello tradizionale dei miti e delle fiabe¹⁴. E anche in Dumas lo sguardo microscopico si riflette sullo sguardo quotidiano, assumendo le forme del grottesco: acquisito il nuovo modo di vedere, l'uomo scorderà presenze inusitate (e proporzionalmente incongruenti) negli oggetti quotidiani – serpenti in un bicchier d'acqua, coccodrilli nell'aceto, delfini blu e altro ancora. Altrettanto notevole, poi, è la traslazione dell'infinito dall'ambito del piccolo a quello del trasparente, che mette capo all'idea che si possano allora percepire degli esseri "infinitamente trasparenti".

In una straordinaria pagina de *I lavoratori del mare (Les Travailleurs de la mer)* di Victor Hugo¹⁵, la visione dei due infiniti assume invece i tratti del sublime e della sfida titanica:

L'intravisto che abbozza l'ignoto, la simultaneità cosmica in piena apparizione, che si offre non allo sguardo, ma all'intelligenza, nel grande spazio indistinto: l'invisibile divenuto visione. È l'ombra. L'uomo è laggiù. Non conosce i dettagli, ma sostiene, in quantità commisurata al suo spirito, il peso mostruoso dell'insieme. L'oscurità è indivisibile. È abitata. Abitata, senza movimento, dall'assoluto. Abitata anche con movimento. Ci si muove, lì, cosa inquietante. Una formazione sacra vi compie le sue fasi. Premeditazioni, potenze, destinazioni volute, vi elaborano di comune intesa un'opera smisurata (Hugo 1866, p. 305).

Il debito di Hugo nei confronti di Pascal è evidente nella ripresa dell'idea della sproporzione e della dismisura. Peraltro, come Pascal faceva appello all'immaginazione per supplire allo sguardo, così Hugo invoca l'intelligenza: ma proprio in questa variazione si radica l'inversione del rapporto tra visibile e invisibile. Se infatti in Pascal il mondo visibile si tramutava nel segmento impercettibile di una linea doppiamente infinita, per Hugo *l'invisibile diviene visione* e l'uomo può dimostrarsi capace di portare il peso mostruoso dell'assoluto, in una quantità proporzionata alle forze del suo spirito. La chiave risiede nella percezione della vita che proliferava nell'ombra:

Lì dentro c'è una vita terribile, orribile. Vi sono vaste evoluzioni di astri, la famiglia stellare, la famiglia planetare, il polline zodiacale, il quid divino delle correnti, degli effluvi, delle polarizzazioni e delle attrazioni. C'è l'abbraccio e c'è la disputa, un magnifico flusso e riflusso di antitesi universale, l'imponderabile libero nel mezzo dei centri. C'è la linfa nei globi, la luce fuori dai globi, l'atomo errante, il germe disseminato, curve di fecondazione, incontri, accoppiamenti, combattimenti, profusioni inaudite, distanze che somigliano a sogni, circolazioni vertiginose, mondi che piombano nell'incalcolabile, prodigi che si rincorrono nelle tenebre, un meccanismo definitivo, fiato delle sfere in fuga, strade di cui si avverte il giro. Il sapiente fa congetture, l'ignorante acconsente e trema. Tutto questo è, e si sottrae: è inespugnabile, fuori portata, irraggiungibile. Si è convinti fino all'oppressione. Ci si porta addosso una qualche evidenza nera. Nulla si può cogliere. Si è schiacciati dall'impalpabile. Ovunque l'incomprensibile, da nessuna parte l'intelligibile. E a tutto ciò si aggiunga la temibile questione: questa immanenza è forse un essere? Si sta all'ombra. Si guarda. Si ascolta. Eppure la buia terra avanza e gira. I fiori hanno contezza di questo movimento enorme. La silena si apre alle undici di sera e l'emero-calle alle cinque del mattino. Regolarità coinvolgenti. In altre profondità la goccia d'acqua diviene mondo, l'infusorio pullula, la fecondità gigante esce dall'*animalcule*, l'impercettibile dispiega la sua grandezza, il senso inverso dell'immensità si manifesta. In un'ora, una diatomea produce millecento milioni di diatomee (pp. 304-305).

L'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande sono dunque percorsi da pollini e animati da fecondazioni ininterrotte, e se una goccia d'acqua rivela al suo interno un mondo, quest'universo sconosciuto è percorso da infusori e *animalcules* che proliferano irresistibilmente fino a travalicare la loro impercettibilità. Alle polarità di visibile e invisibile, di noto e ignoto, si sovrappone dunque in modo decisivo quella di vita e morte:

Ci si ritrova nell'ingranaggio, si è parte integrante di un tutto sconosciuto, si avverte l'ignoto che è in sé affratellarsi misteriosamente con l'ignoto che è fuori. È l'annuncio sublime della morte. Che angoscia, e nel contempo, che rapimento! Aderire all'infinito, essere indotti da questa adesione ad attribuirsi un'immortalità necessaria, chi può dirlo? Un'eternità possibile, sentire nel fiotto prodigioso di questo diluvio di vita universale la testardaggine irredimibile del sé! Guardare gli astri e dire: sono un abisso come te! (p. 307).

Se l'abisso dell'infinito si apre in seno all'uomo, l'uomo stesso non è estraneo al tutto, e benché non sia in grado di eliminare l'angoscia dell'assoluto, né di dominarne i meccanismi, ha però la possibilità di dire il suo "sì" alla vita, rivendicando la sua appartenenza alla comunità delle cose.

Se ottimismo c'è, tuttavia, le riserve e le cautele sono evidenti, e in generale si può osservare che la scrittura letteraria si mostra più sensibile al polo negativo del nuovo modo di vedere rispetto a quella scientifica e filosofica, e indugia più volentieri sul senso di smarrimento provocato dal disvelarsi dell'invisibile¹⁶.

La sfinge: enigma o illusione?

Edgar Allan Poe si interessa al tema del ribaltamento delle proporzioni in un breve racconto, *La sfinge* (*The Sphinx*, 1846)¹⁷. La vicenda si basa interamente su un semplice equivoco: una farfalla *Sfinge Testa di morto* (*Acherontia atropis*) viene scambiata per un mostro enorme. Una

lettura parallela de *L'Horla* e *La sfinge* rivela alcune sorprendenti coincidenze.

(1) Innanzitutto, Poe inquadra la vicenda in una casa poco distante da un fiume, lo Hudson, nei pressi di New York, sottolineando la condizione di isolamento nella quale si ritrovano i personaggi, durante un'epidemia di colera. Come abbiamo visto, Maupassant insiste a più riprese sul tema dell'acqua, e in particolare descrive l'abitazione in cui si manifesta la presenza invisibile dell'Horla come una casa isolata nei pressi di un fiume, evocando il diffondersi di un'epidemia in qualche modo connessa con il passaggio di imbarcazioni su quella via navigabile. (2) In secondo luogo, Poe descrive il protagonista come irresistibilmente indotto da qualche agente estraneo a dilungarsi su argomenti lugubri durante le conversazioni con il suo ospite: si tratta di un tema variamente sviluppato da Maupassant, che più volte allude al sospetto di una forza capace di piegare la volontà. (3) Durante la scena principale, ovvero la visione di un essere mostruoso, il protagonista è immerso nella lettura di un libro, e in generale precisa di essersi dedicato a intense letture legate al suo interesse per le credenze popolari sui presagi: nella prima versione de *L'Horla* una delle manifestazioni dell'essere invisibile consiste nella visione di un libro le cui pagine si sfogliano da sole; nella seconda versione il protagonista trascorre una notte insonne sulle pagine del dottor Herestauss.

Certo, occorre considerare che Poe si serve di un espediente che non si troverà in Maupassant, poiché la confusione delle proporzioni che induce a scambiare un insetto per un mostro gigantesco è dovuta a un difetto di *accomodamento* dell'occhio nel passaggio dalla pagina del libro alla finestra. Il collasso della visione assume in questo caso la forma dell'*appiattimento*, della negazione della prospettiva e delle proporzioni. Si tratta di un'illusione apparentemente tutta interna all'occhio, poiché Poe non allude esplicitamente ad alcuna mediazione di dispositivi ottici, fatta eccezione per la finestra, presentando il fenomeno come eventualmente riconducibile a un'anomalia del funzionamento

fisiologico dell'occhio, e in ogni caso come frutto di una suggestione. Tuttavia, anche se l'occhio del protagonista, stanco per le intense letture, avesse subito un ritardo di accomodamento, applicando al panorama la medesima messa a fuoco richiesta dalla pagina, e avesse dunque inquadrato l'insetto in modo distinto, ma attribuendogli le proporzioni relative agli oggetti sullo sfondo, non avrebbe potuto percepire in modo altrettanto distinto gli alberi e i monti in lontananza. L'appiattimento descritto da Poe, in realtà, è impossibile nella visione umana, e corrisponde piuttosto a quello di un'immagine fotografica realizzata con un altissimo valore di profondità di campo, peraltro impraticabile con i mezzi dell'epoca.

Come Maupassant presta all'occhio le potenzialità della visione microscopica rivolta verso l'infinitamente piccolo e della visione telescopica rivolta verso l'infinitamente grande, producendo un collasso di questi due modi di vedere sullo sguardo quotidiano; così Poe concentra in un unico sguardo l'accomodamento e la messa a fuoco relativi alla visione ravvicinata, media e distanziata.

(4) Quanto alla negazione della prospettiva, è notevole che luogo della visione del *mostro* sia precisamente una finestra, la cifra stessa della visione prospettica albertiana (Wajcman 2004), laddove in Maupassant l'apparizione decisiva dell'essere invisibile avverrà per tramite di uno specchio. Nei due casi, tuttavia, l'accento è posto sulla trasparenza: la negazione della trasparenza, che in Maupassant rende possibile la visione dell'invisibile; la permeabilità dei piani della visione, che in Poe produce la sovrapposizione e l'annullamento della prospettiva. (5) In conseguenza dell'orribile visione, il personaggio principale di *La sfinge* mette in dubbio la sua sanità mentale e l'affidabilità dei suoi sensi: "Dubitai di essere sano di mente, o almeno dubitai della prova che mi offrivano gli occhi" (diviene in tal modo evidente lo "scherzo" costituito dall'allusione alla cecità di Edipo).

(6) Quando dunque prova a descrivere l'essere mostruoso, il protagonista riflette sulle sue proporzioni, e invoca come termine di paragone una nave di linea:

Paragonando le dimensioni della creatura con il diametro degli alberi enormi presso cui passava – i rami giganti della foresta sfuggiti alla furia della frana – conclusi che era assai più grande di qualsiasi nave di linea esistente. Ho detto "nave di linea" giacché la forma del mostro ne dava appunto l'idea (Poe 1846, p. 932).

Sui temi dell'inaffidabilità dei sensi e dell'inganno delle proporzioni Maupassant fonda per intero le premesse della sua narrazione; quanto al riferimento alle navi, abbiamo più volte rilevato che si tratta di un elemento chiave nello svolgimento dei fatti riportati ne *L'Horla*. Il paragone stabilito da Poe sembra in qualche modo suggerire la possibilità che il protagonista abbia in realtà visto una nave, scambiandola per il presunto mostro (si tratta del resto di una larvata anticipazione del finale).

(7) La seconda visione del mostro, che avviene in presenza del padrone di casa, permette a Poe di tornare ulteriormente sulla polarità di visibile e invisibile:

Guardò attentamente, ma sosteneva di non vedere nulla, sebbene descrivessi minutamente i movimenti della creatura, mentre discendeva lungo il fianco brullo della collina (p. 934).

Il contrasto stridente tra vedere – o credere di vedere – e non vedere la stessa cosa, corrisponde dunque in Poe all'opposizione tra lo sguardo concentrato sui dettagli e la visione d'insieme, un tema che Maupassant svilupperà nel senso del confronto tra la visione microscopica e l'ingannevole medietà della *visione normale*.

Vedere e toccare

L'influenza di Edgar Allan Poe si avverte chiaramente in un altro scrittore americano, Fitz-James O'Brien. Questi, a sua volta, sembra aver ispirato Maupassant con il suo racconto *Che cos'era? Un mistero* (*What Was It? A Mystery*, 1859), incentrato sulla misteriosa apparizione di

un essere invisibile¹⁸. Anche in questo caso, una lettura comparata rivela alcuni elementi comuni di rilievo.

(1) Innanzitutto e in generale, occorre osservare che il testo di O'Brien è riccamente intessuto di citazioni, reali o fittizie, intese per un verso a situare il racconto nella tradizione della letteratura fantastica anglosassone e francese, e per altro verso a stabilire un confronto con la letteratura scientifica e con il corrispondente paradigma esplicativo dei fenomeni soprannaturali.

La narrazione si apre con un richiamo a non meglio precisati «Annals of the Mysteries of Physical Science», rispetto ai quali i fatti in procinto di essere esposti non temono paragoni per eccezionalità. In seguito, O'Brien richiama un testo all'epoca piuttosto noto, *Il lato notturno della natura* (*The Night Side of Nature*) di Catherine Crowe, che propone una spiegazione scientifica, in chiave divulgativa, di una ricca serie di presunti fenomeni soprannaturali. Altri riferimenti sono connessi all'«umore metafisico» che induce i due personaggi principali a indugiare su argomenti tetri nelle loro conversazioni, e in particolare intorno a una domanda: «qual è a tuo avviso l'elemento principale del Terrore?». I due richiamano così un passo di Charles Brockden Brown (Brown 1798), poi l'illustrazione del «Dweller of the Threshold» evocato da Edward Bulwer Lytton in *Zanoni* (Bulwer Lytton 1842), infine si riferiscono genericamente a Hoffmann¹⁹. La citazione di *Zanoni* si rivela particolarmente interessante perché introduce la figura dell'«abitante» o «guardiano della soglia», che nella tradizione teosofica ha il ruolo di indurre l'iniziato a sondare la propria purezza prima di accedere alle verità nascoste, e ha dunque una funzione che può essere considerata analoga a quella di uno specchio dell'anima.

Se si considera valida l'ipotesi che Maupassant abbia potuto incontrare un simile riferimento, la lettura della figura dell'Horla e della sua relazione con il tema dello specchio risulta dunque arricchita di una sfumatura ulteriore.

La citazione successiva di O'Brien si riferisce invece a un'opera fittizia, una *Storia dei mostri* (*History of Monsters*)

di un certo Goudon, «uno strano libro francese, che alla fine mi ero portato dietro da Parigi», che sembra prefigurare il volume del dottor Herestauss richiamato da Maupassant. O'Brien aggiunge infine alcuni riferimenti iconografici per supplire alla difficoltà di descrivere a parole le fattezze mostruose dell'essere invisibile, rivelate, dopo la cattura, da un calco in gesso: Doré, Callot, e soprattutto le tavole di Tony Johannot realizzate per accompagnare i testi di Musset e Stahl, nel volume *Un viaggio dove vorrete* (*Un Voyage où il vous plaira*) (Johannot, de Musset, Stahl 1843). A questo proposito, occorre ricordare che de Musset compare in una scena decisiva della prima versione de *L'Horla*, in quanto autore del libro che si sfoglia da solo, rivelando la presenza del visitatore invisibile.

Al componimento di de Musset, *La notte di dicembre* (*La Nuit de Décembre*) segue di poco *La notte di maggio* (*La Nuit de Mai*), citato da Maupassant, dove il poeta si trova confrontato al suo doppio. Analogamente, tra le illustrazioni di Johannot meno incentrate sul mostruoso, una in particolare ritrae il protagonista della vicenda nella bottega di un sarto, di fronte a un falso specchio dal quale fa capolino un doppio grottescamente trasfigurato.

(2) Anche nel caso di *Che cos'era? Un mistero*, come in *La sfinge*, la vicenda si svolge nei pressi del fiume Hudson; non è però ambientata in una casa isolata nelle campagne – come era stato in Poe e come sarà in Maupassant – bensì in pieno centro a New York. Occorre peraltro osservare che il tema del fiume, o in generale dell'acqua, non ha nel racconto alcuna particolare connessione con la natura o la provenienza dell'essere invisibile (benché l'essere venga descritto come «scivoloso» al tatto: questa caratteristica è attribuita alla sua presumibile nudità), ma è richiamato in riferimento alla questione di che cosa possa esprimere il massimo grado del terrore. I primi esempi evocati, infatti, sono l'annegamento di una donna in un fiume, al quale il protagonista aveva assistito, impotente, affacciato a una finestra; e l'avvistamento di un relitto in mare aperto.

(3) È nel tentativo di giustificazione razionale del fenomeno che si rivelano più chiaramente alcuni degli elementi che hanno potuto ispirare Maupassant:

Vediamo di ragionare un po', Harry. Qui abbiamo un corpo solido: possiamo toccarlo, ma non riusciamo a vederlo. La cosa è tanto insolita che il terrore ci confonde. Ma non possiamo trovare nessuna somiglianza con un altro fenomeno? Prendi un cristallo puro. È tangibile, ma anche trasparente. È soltanto la sua costituzione chimica ad impedirgli di essere trasparente a tal punto da renderlo totalmente invisibile. Ma teoricamente non è impossibile creare un cristallo che non rifletta neppure un raggio di luce, un cristallo tanto puro e omogeneo dal punto di vista atomico da lasciar passare i raggi di sole nel modo in cui questi attraversano l'aria, rifratti ma non riflessi. L'aria non la vediamo, ma di certo la sentiamo (O'Brien 1859, p. 403)

La ripresa nella *Lettera di un pazzo* sembra pressoché letterale: "Aggiungiamo inoltre che l'occhio è incapace di vedere la trasparenza. Un vetro senza difetti lo inganna. Lo confonde con l'aria, che pure non si vede" (Maupassant 1885, p. 188).

Una differenza particolarmente significativa – non soltanto in questo passo, ma in tutto lo svolgimento della vicenda – consiste invece nel fatto che O'Brien tematizza una contraddizione tra la vista e il tatto – si tratta di qualcosa che si può toccare ma non si può vedere –, mentre in Maupassant ogni coinvolgimento del tatto, ogni *contatto* con l'essere invisibile, è rinviato alla sfera, anche sessualmente connotata, della minaccia e del pericolo.

(4) Quanto alla questione stessa del vedere l'invisibile, infine, un vero e proprio *fil rouge* sembra collegare, e nel momento decisivo, la lettera del testo di Poe ("Guardò avidamente – ma sostenne *di non aver visto nulla*"), O'Brien ("Rabbrividisco ancora quando penso a quel momento orribile. *Non vidi nulla!*") e Maupassant ("La stanza era illuminata a giorno, e *non mi vidi* nello specchio! Era vuoto, invaso dalla luce. Dentro lo specchio, non c'ero, eppure

ero lì di fronte"), mettendo in risalto la novità essenziale de *L'Horla*: mentre in Poe e in O'Brien l'invisibilità riguarda soltanto il mostro, che in definitiva si rivela innocuo o viene neutralizzato, in Maupassant l'invisibilità *si riflette* sull'osservatore, che ne viene in qualche modo contagiato.

La visione microscopica e il microscopio stesso come dispositivo ottico sono la tematica centrale di un altro racconto, meno noto, di O'Brien, *La lente di diamante* (*The Diamond Lens*) del 1858²⁰, nel quale un microscopista autodidatta, che aspira a costruire il microscopio perfetto, non esita a commettere un omicidio per realizzare i suoi propositi. Lo spirito dello stesso Leeuwenhoek, evocato da una *medium*, indicherà in un diamante di dimensioni eccezionali la lente microscopica dotata del massimo potere di ingrandimento possibile. Riappare dunque l'idea del diamante-microscopio di *Micromégas*. A questo proposito occorre osservare che al tema del *medium* inteso come *mezzo* o strumento della visione, di cui si constata la limitatezza strutturale nell'imperfetta fattura dei microscopi, si sovrappone quello del *medium* inteso come *tramite*, ovvero individuo dotato di capacità extra-sensoriali di comunicazione con gli spiriti. Il diamante, opportunamente trattato, permette al microscopista di scorgere in una goccia d'acqua un mondo altero, abitato da una minuscola donna di incomparabile bellezza. Il microscopista si innamora perdutamente di quell'*animalcule*, struggendosi per l'impossibilità di raggiungere la donna o di comunicare in qualche modo con lei, e dopo un tentativo di distrarsi da quella passione impossibile, sarà infine costretto a contemplare impotente la sua morte, causata dall'evaporazione della goccia d'acqua²¹.

O'Brien riprende la figura della goccia d'acqua popolata di esseri invisibili, rifacendosi direttamente ai resoconti delle osservazioni di Leeuwenhoek, ma elabora il tema in chiave metaforica connettendolo all'immaginario fantastico, e alla tonalità affettiva della *hybris* e dell'amore tragico. Nelle prime pagine del racconto, il microscopista descrive se stesso come un visionario (*seer*) capace di scorgere universi dove la massa ignara non vede altro che oggetti banali:

Comunicavo quotidianamente con meraviglie viventi, quali non avevo immaginato neppure nelle mie visioni più forsennate. Mi spinsi oltre le porte esterne delle cose, aggirandomi nei santuari. Dove gli altri vedevano soltanto una goccia di pioggia scorrere sul vetro di una finestra, io vedevo un universo di esseri animati, capaci di tutte le passioni naturali, e i loro movimenti frenetici nello spazio di quella piccola sfera (O'Brien 1858, pp. 146-147).

L'osservazione della natura attraverso la visione microscopica è qui presentata come una pratica iniziatica, che permette di accedere al *sancta sanctorum* e di scorgervi le verità nascoste ai più, ma il tono del passo lascia intendere che si tratti al tempo stesso anche di una profanazione: nel seguito della vicenda, del resto, il desiderio di conoscenza si assocerà alla mancanza di scrupoli morali, fino alle conseguenze più estreme. Quanto al tema della goccia d'acqua, come si può osservare, si tratta in questo caso di una goccia di pioggia che scivola sul vetro di una finestra. La dinamica della visione, tuttavia, è diversa da quella del racconto di Poe, poiché in questo caso si tratta di opporre a uno sguardo che asseconda la trasparenza – ignorando la banale goccia d'acqua e considerando la finestra come una banale apertura verso l'esterno – un modo di vedere diverso, che sa arrestarsi sulle cose senza passare oltre, e penetrare nell'intimo della loro essenza segreta e meravigliosa servendosi di strumenti nuovi.

La differenza rispetto allo sguardo ordinario e quotidiano sulle cose, di conseguenza, è radicale, e assume una vera e propria dimensione esistenziale:

Avevo soldi a sufficienza, e pochi desideri che non si collocassero tra il mio specchietto di illuminazione, da un lato, e il mio vetrino, dall'altro (p. 149).

Il microscopio smette qui la sua semplice e ordinaria funzione di strumento della visione destinato alla ricerca scientifica: gli elementi della struttura stessa del dispositivo costituiscono le frontiere di un mondo, definiscono l'esten-

sione dei bisogni e dei desideri. La scelta degli elementi del microscopio – lo specchio e il vetrino – non può essere casuale in un fine conoscitore come O'Brien: il microscopista proietta lo spazio del suo mondo nel punto in cui la luce riflessa dallo specchio si concentra, grazie al condensatore per illuminare il vetrino. Più che con la molteplicità delle lenti, sconfessata dalla ricerca del diamante come unica lente perfetta, lo sguardo dell'osservatore si identifica con l'intensità della luce concentrata, capace di penetrare nell'abisso di mondi sconosciuti e svelare misteri finora insondabili.

Nel seguito del racconto, il mondo del microscopista si trasferirà nella goccia d'acqua, illuminata da una nuova luce: "Ebbi un fremito nel vedere il luminoso mondo in miniatura che conteneva il mio tutto".

Introdotta alla visione di un mondo meraviglioso, l'uomo si confronta però con il dramma della sua estraneità e dell'impossibilità di comunicare con l'essere che lo abita. Per quanto lo sguardo del microscopista si colori delle tonalità affettive della sessualità, non vi è dunque nessuna indulgenza al voyeurismo.

La questione della possibilità di comunicare con il mondo microscopico è affrontata in un'opera di Robert Hare pubblicata nel 1855 (pp. 127-129), il cui titolo recita in modo eloquente *Indagine sperimentale sulle manifestazioni degli spiriti, intesa a dimostrare l'esistenza degli spiriti e la loro comunione con i mortali. Dottrina del mondo degli spiriti quanto a Cielo, Inferno, Morale e Dio. Inoltre, l'influenza delle Scritture sulla morale dei cristiani*. Hare basa in prima istanza la sua argomentazione sulla constatazione della limitata estensione dei cinque sensi, che impedisce all'uomo di percepire a occhio nudo la straordinaria quantità di *animalcules* che popolano ogni regione della materia, e in particolare l'aria e i cieli; quindi formula l'ipotesi che proprio gli *animalcules* siano i nostri *spiriti*, che siano intelligenti, abbiano percezione di noi e comunichino attraverso manifestazioni che consideriamo soprannaturali, e che infine le nostre anime immortali assumano questa forma dopo la nostra morte.

In O'Brien, tuttavia, l'espedito del *medium* non si applica alla comunicazione con la donna microscopica:

Avrei rinunciato volentieri ai privilegi della mia natura umana se solo avessi potuto rimpicciolirmi fino alle dimensioni di un *animalcule* (O'Brien 1858, p. 175).

La conoscenza dell'infinitamente piccolo comporta allora una rinuncia alle prerogative e alle proporzioni della natura umana.

Che si sia definito lo spazio vitale dell'uomo come una regione intermedia tra il microcosmo e il macrocosmo non è certo una novità del XIX secolo, come non lo è il tema della pluralità dei mondi. Se si produce una vertigine nuova – che si tratti di smarrimento o di entusiasmo – è perché la percezione dei due infiniti si associa alla piena diffusione di un modo diverso di vedere il mondo, alla produzione di un altro sistema di rappresentazioni, generate dal ribaltamento della visione microscopica e telescopica sullo sguardo quotidiano.

Come si diceva, di fronte alle potenzialità offerte da questi dispositivi ottici, i letterati si mostrano in generale più sensibili agli esiti negativi di quanto non lo siano gli scienziati e i filosofi, cioè più avvertiti dei pericoli insiti in uno sguardo capace di elevare l'uomo al rango di un dio onnisciente, messo a parte delle segrete cose, o di piombarlo, mediocre e impotente, in un duplice abisso. La scrittura letteraria dà a questo straniamento la forma di un collasso della visione.

Per misurare la portata e il decorso di questa *saturazione* dello sguardo, è sufficiente considerare che, all'indomani dell'invenzione del microscopio e del telescopio, gli avversari di Galileo rivendicavano la preminenza dell'osservazione a occhio nudo rispetto all'artificialità del dispositivo. Nell'Ottocento quella purezza – naturale – è ormai del tutto perduta, e il rapporto gerarchico tra l'osservazione a occhio nudo e l'impiego dei dispositivi ottici microscopici e macroscopici ha subito un'inversione radicale:

Gli antichi, che potevano fare affidamento soltanto su ciò che vedevano a occhio nudo, erano incapaci di grandi scoperte come questa: siamo dunque ben contenti di poter distinguere ed esaminare, grazie alle lenti, oggetti che sono migliaia di volte più piccoli di quelli che perfino la vista più acuta può cogliere senza strumenti (Baker 1744, p. XII).

Nel Novecento, obiettare a uno scienziato che quanto dice di osservare non si vede a occhio nudo non avrà più alcun senso.

Desidero ringraziare Valeria Cammarata, Dessislava Mineva e Roberto Speciale per il loro prezioso aiuto e per le suggestioni che hanno contribuito in modo decisivo alla stesura di questo articolo.

¹ “(...) un fenomeno che chiamerò ‘disperazione visuale’, la lotta dei microscopisti per trovare analogie appropriate che permettessero loro di dare un senso a quel che vedevano” (Elkins 1992, p. 35).

² Maupassant consigliava ai romanzieri di leggere opere scientifiche, poiché la scienza era capace a suo avviso di evocare “mondi nuovi” (Maupassant 1890).

³ Un volume di Antoine Le Grand, pubblicato a Francoforte nel 1681, e piuttosto noto negli ambienti esoterici parigini, porta il titolo di *Curiosus rerum abditarum naturaeque arcanorum perscrutator, sive Compendium rerum jucundarum et memorabilium, in quo naturae arcana rerum sympathiae et antipathiae et auctoris observationes reserantur*. Cronologicamente più vicini a Maupassant sono: Martin 1880; Roger 1868 (pseudonimo di Jules Rengade).

⁴ Cfr. la definizione proposta in Todorov 1970.

⁵ La *Lettera di un pazzo*, pubblicata sulla rivista «Gil Blas» il 17 febbraio 1885 con lo pseudonimo di Maufrigneuse; la prima versione con il titolo de *L'Horla* anch'essa pubblicata su «Gil Blas» un anno dopo, il 16 ottobre 1886, e poi ripresa su «Vie populaire» il 9 dicembre 1886; e infine la versione definitiva, pubblicata a pochi mesi di distanza nella raccolta *L'Horla* del 1887.

⁶ Sul tema dell'acqua in Maupassant si veda Greimas 1976, pp. 245 sgg. Una lettera di Maupassant a Henry Cazalis del settembre 1891 mostra che lo scrittore aveva per l'acqua una vera e propria ossessione, che lo spinse a sospettare di essere stato avvelenato con acqua putrida. Nell'Ottocento fu largamente pubblicizzata l'invenzione di “filtri diaframmatici” che permettevano di purificare l'acqua dagli sgraditi “animalcules”. Un articolo dell'epoca ne decanta le proprietà: “(ATTRAVERSO?) L'uso di questo filtro, che forza l'acqua di fiume attraverso un comparto di ottone ricolmo di un materiale che imita alla perfezione la roccia naturale, l'inventore ci offre un'acqua cri-

stallina, con tutte le qualità di una fonte naturale, scevra di sporcizia, insetti, vermi intestinali e di ogni impurità” («The American Whig Review», vol. 4, ottobre 1846).

⁷ Al colera Maupassant si riferisce ne *La paura* (*La Peur*, 1884). Cfr. Bernardin di Saint-Pierre **1853**, che riconduce l'eziologia della malattia parte delle malattie contagiose agli “animalcules” che si trovano nei fluidi.

⁸ Maupassant utilizza il termine “*animalcule*” anche in uno dei suoi resoconti di viaggio (Maupassant 1884). Il *Trésor de la langue française* segnala un'attestazione isolata del termine come diminutivo di *animal* in un testo cinquecentesco che ebbe una discreta fortuna negli ambienti esoterici, la *Raccolta memorabile di certi avvenimenti degli anni nostri* (*Recueil memorable d'aucuns cas merueilleux aduenuz de nos ans*) (Marcouville 1564). Quanto ai dizionari, pare che il lemma sia stato introdotto per la prima volta nel *Supplément au Dictionnaire de Trévoux* del 1752. Il *Dictionnaire de L'Académie française*, nella quarta edizione del 1762, ne dà la definizione seguente: “Piccolo animale. Si dice di animali che si vedono soltanto servendosi del microscopio. Gli *animalcules* del seme”. Féraud (1787-88) propone una definizione del tutto analoga: “Piccolo animale. Si dice di animali che si vedono soltanto al microscopio”. Ancora, il *Dictionnaire de L'Académie française* riprende nella quinta edizione del 1798 la medesima definizione, suggerendo appena un eventuale ampliamento dello spettro lessicale: “Piccolo animale. Si dice per lo più di animali che si vedono soltanto servendosi del microscopio. Gli *animalcules* del seme”. Più dettagliata infine la definizione proposta dalla sesta edizione del 1832-35, che aggiunge una classificazione del termine come “*didactique*”, ovvero scientifico. Un esplicito riferimento ai liquidi introduce un nuovo esempio, sostituisce alla locuzione “del seme” l'aggettivo “spermatico”, più specifico, e aggiunge la precisazione “infusori” che richiama direttamente le osservazioni di Leeuwenhoek sulle infusioni di fieno: “T. didattico. Piccolo animale. Si dice per lo più di animali che si vedono soltanto servendosi del microscopio in certi liquidi. Gli *animalcules* spermatici. Gli *animalcules* infusori”. Si confronti ad esempio la definizione fornita da un testo divulgativo inglese: “Il termine *Animalcule*, nient'altro che un diminutivo di animale, è stato comunemente impiegato per indicare le creature viventi che si trovano nei fluidi, troppo piccole perché le si possa osservare o anche solo scorgere a occhio nudo: ad esempio, quelle prodotte in quantità straordinaria nelle infusioni animali e vegetali; si riferisce anche alle creature che si trovano in particolare nel corpo degli animali più grandi” (Pritchard 1834).

⁹ Una sorta di succubato diabolico, prossimo a quello che Joris-Karl Huysmans evocerà in *Laggiù* (*Là-bas*, 1891).

¹⁰ In questo senso, la natura dell'Horla assume i tratti dell'“*homunculus*” descritto nel *De natura rerum* (1572), attribuito a Paracelso, come un essere trasparente e privo di corpo, generato dalla putrefazione del seme umano per quaranta giorni all'interno di una zucca e indicato come principio generativo di giganti, pigmei e altri esseri meravigliosi. Sull'errata sovrapposizione dell'immaginario dell'*homunculus* a quella dell'*animalcule* si veda però Pinto-Correia 1998, pp. 213 sgg., da cui ho tratto varie informazioni preziose. Si ricorderà comunque l'*homunculus* di Laurence Sterne, il “piccolo gentiluomo” responsabile del concepimento di Tristram Shandy.

¹¹ La connessione tra la relatività delle proporzioni e la relatività del tempo, rivelata dalla visione microscopica, compare anche nel *Fragment Inédit* attribuito a Laurence Sterne: “Le lenti possono far sì che un *pollice* sembri un *miglio*. Lascio alle future generazioni l'invenzione di un metodo per far sì che un *minuto* sembri un *anno*”. In proposito si veda New 1970.

¹² “Un *animalcule* nel mio sangue/Si scagliò su di me mentre sognavo/Per quanto stes in piedi era davvero piccolo/Non lo avreste sentito neppure se avesse gridato. E gridò L'Uomo non esiste!/E batté il pugno sul tavolo/Poi morì – il suo giorno non durò molto –/Che ateo microscopico! Ma per tutto quel tempo la sua piccola anima/Era vissuta proprio in ciò di cui negava l'esistenza./Povera parte, come avrebbe potuto conoscere il tutto?/Eppure era tanto positivo!/E per tutto quel tempo, mentre bestemmiava/Il mio sistema (solare) girava./Il mio cuore continuava a battere e la mia testa a sognare/Ma il mio povero ateo era annegato” (Legallienne 1895).

¹³ Si veda anche Flammarion 1865.

¹⁴ Una chiara opposizione tra il “mondo invisibile ideale” del mito e quello reale, svelato dal microscopio, è un luogo comune dei testi di divulgazione delle osservazioni microscopiche, come ad esempio *Pensieri sugli animalcules*, che inizia con queste parole: “In ogni paese e in ogni epoca, la fede nell'esistenza di esseri invisibili all'occhio mortale si è diffusa in modo più a meno ampio (...). Da questa ebbero origine gli Gnomi delle mine e delle caverne, i Ghoul degli ossari e delle tombe, la bella mitologia dei mondi fatati e le oniriche invenzioni dei filosofi antichi” (Mantell 1846, p. 1).

¹⁵ Scritto tra il 1864 e il 1865 e pubblicato nel 1866.

¹⁶ Questo, beninteso, non vuol dire che manchino le testimonianze letterarie di un atteggiamento apertamente positivo: “In fondo al mare che si estende da terra a terra,/Tutto è emozionante, bello o grande!/I raduni armoniosi degli esseri più minuti/Se non nella creazione, pur nella forma completi!/Dal Leviatano che si diletta in libertà/Fin nel seno del mare tempestoso/Dove strisciano i più piccoli *animalcules*/In tutti loro c'è una certa bellezza” (Park 1854). Allo stesso modo, R. M. Ballantyne indica l'azione degli *animalcules* nella formazione delle barriere coralline – un argomento molto popolare nel dibattito scientifico dell'epoca, soprattutto grazie alle scoperte di Darwin – come esempio delle grandi opere che gli uomini possono compiere uniti (Ballantyne 1869). In Italia, Belli si mostra estasiato dal microscopio solare, al quale dedica il sonetto *Er Negrosopio Solaro Andromatico* (9 giugno 1834), per quanto gli “animalacci” che abitano una goccia d'acqua non gli riescano simpatici: “Mettèmo da 'na parte, mastro Bbascio,/‘ascéto che cce noteno l'inguille;/Lassamo sta' la porvere der cascio/Piena d'animalacci a mmill' a mmille./Dove a ggiudizio mio merita un bascio/Quer negrosopio è ar véde' in certe stille/D'acqua più cciuche de capi de spille./Créssceve tanti mostri adasciadascio. – Questa è la cosa a mme cche mm'ha incantato,/E bbenedico sempre e in oggni loco/Er francese e 'r papetto che j'ho ddato. – Questo è cc'ho ggusto assai d'avé scuperto./Perché ggà ll'acqua me piaceva poco,/Ma dd'or impoi nun me la fa ppiù ccerto”. Lo stesso Darwin utilizza l'espressione “quel piccolo *animalcule* di mio figlio” riferendosi al figlio William Erasmus, in una lettera a Fitz Roy del 20 febbraio 1840.

¹⁷ Pubblicato dapprima su «Arthur's Ladie's Magazine» nel gennaio del 1846 e poi, con qualche rimaneggiamento, nella raccolta «The American Keepsake for All Seasons» del 1850.

¹⁸ Pubblicato per la prima volta su «Harper's New Monthly Magazine» nel marzo del 1859. L'ipotesi che Maupassant conoscesse il racconto si deve all'autorità di **Brander 1907**.

¹⁹ In Hoffmann una vera e propria invasione del microscopico si registra ad esempio al principio della seconda avventura del *Maestro Pulce*, dove gli infusori («*Infusionstiere*»), straordinariamente ingranditi, saturano lo spazio visibile («*erfüllte den ganzen Raum*») mettendo in fuga gli astanti. Sugli aspetti visuali dell'opera di Hoffmann si veda Cometa 2005.

²⁰ O'Brien cita con una certa cognizione di causa diversi dispositivi ottici, facendo riferimento ad alcune delle questioni scientifiche più dibattute dell'epoca. In particolare, il microscopista del racconto visita il negozio di Benjamin Pike a Broadway, New York, dove acquista diversi strumenti. In proposito si può consultare il catalogo dell'ottico Pike (1848).

²¹ Il medesimo tema ha in Alexandre Dumas un esito ben diverso, poiché il rotifero mostra di essere capace di resuscitare, e per di più ripetutamente.

Bibliografia

- Baker, H., 1744, *The Microscope Made Easy, or, I. The Nature, Uses, and Magnifying Powers of the Best Kinds of Microscopes Described, Calculated and Explained: for the Instruction of Such, Particularly, as Desire to Search into the Wonders of the Minute Creation, Tho' They Are Not Acquainted with Optics, Together with Full Directions How to Prepare, Apply, Examine and Preserve All Sorts of Objects, and Proper Cautions to Be Observed in Viewing Them. II. An Account of What Surprising Discoveries Have Been Already Made by the Microscope, With Useful Reflections on Them, and Also a Great Variety of New Experiments, and Observations, Pointing Out Many Uncommon Subjects for the Examination of the Curious*, London, R. Dodsley, M. Cooper & J. Cuff.
- Ballantyne, R. M., 1869, *About "The Cannibal Islands"*, London, James Nesbit & Co. Ltd.
- Bernardin de Saint-Pierre, H., **1853 (IL VOLUME È STATO PUBBLICATO POSTUMO?)**, *Études et Harmonies de la nature*, Nancy, Vagner.
- Brown, C. B., 1798, *Wieland, or the Transformation. An American Tale*, New York, T. & J. Swords.
- Bulwer Lytton, E., 1842, *Zanoni*, London, Saunders & Otley.
- Chasles, P., 1842, *Du roman et de ses sources dans l'Europe moderne*, «La Revue des Deux Mondes», vol. xxx, pp. 551-575.

- Cometa, M., 2005, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi.
- Condillac Bonnot, E., de, 1754, *Traité des sensations*, London-Paris, de Bure aîné.
- Dumas, A., 1852-54, *Mes Mémoires*; trad. it. ?????.
- Elkins, J., 1992, *On Visual Desperation and the Bodies of Protozoa*, «Representations», n. 40, pp. 33-56.
- Féraud, J.-F., 1787-88, «*Animalcule*», in *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy.
- Fitz, B., 1972, *The Use of Mirrors and Mirror Analogues in Maupassant's Le Horla*, «The French Review», n. 45, pp. 954-963.
- Flammarion, C., 1865, *Les mondes imaginaires et les mondes réels: voyage astronomique pittoresque dans le ciel et revue critique des théories humaines, scientifiques et romanesques, anciennes et modernes sur les habitants des astres*, Paris, Didier.
- Flammarion, C., 1868, *La pluralité des mondes habités: étude où l'on expose les conditions d'habitabilité des terres célestes discutées au point de vue de l'astronomie, de la physiologie et de la philosophie naturelle*, Paris, Didier.
- Greimas, A., 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil.
- Hare, R., 1855, *Experimental Investigation on the Spirit Manifestations, Demonstrating the Existence of Spirits and Their Communion with Mortals. Doctrine of the Spirit World Respecting Heaven, Hell, Morality, and God. Also, The Influence of Scripture on the Morals of Christians*, New York, Partridge and Brittan.
- Hugo, V., 1866, *Les Travailleurs de la mer*; trad. it. 1936, *I Lavoratori del mare*, Sesto San Giovanni, Edizioni A. Barion.
- Huysmans, J.-K., 1891, *Là-bas*, Paris, Tresse et Stock.
- Johannot, T., de Musset, A., Stahl, P.-J., 1843, *Un Voyage où il vous plaira*, illustrazioni di T. Johannot, **63 planches hors texte dessinées par T. Johannot et gravées sur bois par Brugnet, Dujardin, Rouget, Andrew, Best et Leloir**, Paris, Hetzel.
- Le Grand, A., 1681, *Curiosus rerum abditarum naturaeque arcanorum perscrutator, sive Compendium rerum jucundarum et memorabilium, in quo naturae arcana rerum sympathiae et antipathiae et auctoris observationes reserantur*, Nuremberg, Johannis Zigeri.
- Legallienne, R., 1895, «*The Animalcule on Man*», in *Robert Louis Stevenson and Other Poems*, Boston, Copeland and Day.
- Mantell, G. A., 1846, *Thoughts on Animalcules or A Glimpse of the Invisible World Revealed by the Microscope*, London, John Murray.
- Marcouville, J., de, 1564, *Recueil memorable d'aucuns cas merueilleux aduenz de nos ans*, Paris, J. Dallier.

- Martin, E., 1880, *Histoire des monstres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, C. Reinwald.
- Matthews, J. B., 1907, "A Note on Maupassant", in *Inquiries and Opinions*, New York, Scribner.
- Maupassant, G., de, 1884, *La Peur*, «Le Figaro», 25 luglio.
- Maupassant, G., de, 1885, *Lettre d'un fou*, «Gil Blas», 17 febbraio; trad. it. 1993, "Lettera di un pazzo", in *Racconti dell'incubo*, Torino, Einaudi, pp. 187-192.
- Maupassant, G., de, 1887, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*; nuova ed. 1989, a cura di M. C. Benquart, Paris, Garnier; trad. it. 1971, *L'Horla*, Firenze, Sansoni.
- Maupassant, G., de, 1890, *Un Empereur*, «Le Figaro», 2 luglio.
- New, M., 1970, *Laurence Sterne and Henry Baker's The Microscope Made Easy*, «Studies in English Literature», n. 3, pp. 591-604.
- O'Brien, F.-J., 1858, *The Diamond Lens*, «The Atlantic Monthly», gennaio, pp. 354-367; nuova ed. 1881, in *The Poems and Stories of Fitz-James O'Brien*, Boston, J. R. Osgood & Company, pp. 145-175.
- O'Brien, F.-J., 1859, *What Was It? A Mystery*, «Harper's New Monthly Magazine», marzo; nuova ed. 1881, in *The Poems and Stories of Fitz-James O'Brien*, Boston, J. R. Osgood & Company, pp. 390-406.
- Park, A., 1854, "Beauty", in *Poetical Works of Andrew Park*, London, Bogue.
- Pascal, B., **ED. ORIGINALE**; trad. it. 2000, *Pensieri*, Milano, Bompiani.
- Pike, 1848, *Pike's Illustrated Descriptive Catalogue of Optical, Mathematical and Philosophical Instruments, Manufactured, Imported and Sold by the Author; with the Prices Affixed at Which They Are Offered in 1848, with Upwards of 750 Engravings*, catalogo commerciale, s.l.
- Pinto-Correia, C., 1998, *The Ovary of Eve: Egg and Sperm and Preformation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Poe, E. A., 1846, *The Sphinx*; trad. it. 1983, "La sfinge", in *I racconti*, Torino, Einaudi, vol. III, pp. 930-936.
- Pritchard, A., 1834, *The Natural History of Animalcules: Containing Descriptions of All the Known Species of Infusoria*, London, Whittaker & Co.
- Roger, A., 1868, *Les monstres invisibles*, Paris, P. Brunet.
- Ruestow, G., 1983, *Anton von Leeuwenhoek and His Perception of Spermatozoa*, «Journal of the History of Biology», n. 16, pp. 185-224.
- Sperber, D., 1994, *L'epidemiologia delle credenze*, Milano, Anabasi.
- Swift, J., 1726, *Gulliver's Travels*; trad. it. 2001, *I viaggi di Gulliver*, Milano, Mondadori.

- Todorov, T., 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Voltaire, 1752, *Micromégas*; nuova ed. 1877-85, in *Œuvres complètes de Voltaire*, a cura di L. Moland, Paris, Garnier; trad. it. 2000, *Micromega*, Milano, Rizzoli.
- Wajcman, G., 2004, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, La-grasse, Verdier.
- Wright of Durham, T., 1750, *An Original Theory or New Hypothesis of the Universe*, London, H. Chappelle.

Dispositivi della visione a teatro. Il binocolo di
Franz Kafka
Anna Castelli

In *Il vecchio binocolo da teatro* (*Altes Theaterglas*), pubblicato nel 1913 sulla «Schaubühne», Kurt Tucholsky richiama alla memoria spettacoli a cui ha assistito in passato. A risvegliarne il ricordo è uno strumento ottico: un vecchio binocolo da teatro che giace nella custodia, reso inservibile da una profonda incrinatura sulla lente sinistra.

Pronto sul grembo dello spettatore, del *Theaterglas* si faceva uso durante le rappresentazioni per cogliere sfumature impreviste nella recitazione, gli impercettibili dettagli della rapida mimica attoriale. Emergendo da una massa indefinita si delineavano prima lo scenario, poi le figure umane, quindi le porzioni dei corpi; mentre lo spettacolo proseguiva, l'osservatore tentava di fermare l'immagine sulla scena, congelandola nelle sue singole manifestazioni visive. A rivelarsi attraverso il binocolo era infine l'anima degli attori, affiorata sul volto nei modi affettati, nelle imperfezioni della recitazione e nei pensieri privati, che l'occhio di Tucholsky individuava a teatro e che viene rievocata adesso nella scrittura. Il ricordo delle rappresentazioni, indebolitosi nella provvisorietà visiva della scena teatrale, si riattiva allora insieme al *Theaterglas*, modellandosi e fissandosi in nuova forma scritta.

L'immagine invade il campo della parola, sosta negli spazi delle figure retoriche che attivano il senso ottico del lettore, prende forma nella descrizione, dispiegandosi quindi nell'*ékphrasis* di pitture e sculture, nella riproduzione scritta di un evento di effetto visivo, nell'esposizione di questioni attinenti alle arti iconografiche. È soprattutto

il contenuto figurativo a essere tematizzato, ma nel discorso letterario trovano una dimensione anche altri caratteri qualificanti dell'immagine: dallo sguardo definitorio, che stabilisce gli attributi dell'oggetto osservato, alle prospettive dei personaggi, che dinamizzano le costellazioni narrative, dall'inquadramento del racconto in strutture a cornice alla selezione dei particolari su cui far convergere l'attenzione del lettore.

In varia maniera, l'immagine apre quindi nuovi spazi espressivi nel lineare flusso narrativo. Tali aspetti visivi vengono introdotti nel discorso letterario anche da segnali testuali, mezzi privilegiati di espressione che attivano un potenziale interpretativo aggiuntivo: come l'occhio di Tucholsky armato di binocolo ingrandisce e mette a fuoco le figure degli attori sul palcoscenico, così la scrittura inquadra l'immagine attraverso i dispositivi di visione, ne ripropone i dettagli, la riveste di caratteristiche specifiche, dotando al tempo stesso il lettore di nuovi strumenti scopici. Questi segnali narrativi vanno poi a configurarsi nelle poetiche di singoli autori, e, come è stato efficacemente dimostrato, ne arricchiscono il complesso narrativo di nuovi paradigmi interpretativi¹; indicativo in questo senso è l'ampio inventario dei dispositivi di visione nella produzione di Hoffmann, già fruttuosamente indagata in più direzioni².

Nella scrittura di Kafka, in cui il rapporto con la visuale è di estrema rilevanza interpretativa, tali segnali testuali sono invece meno frequenti. In un particolare contesto, tuttavia, compare uno strumento ottico a interrompere la compattezza narrativa dell'immagine kafkiana e a modificarne in maniera significativa le caratteristiche rappresentative; come nell'articolo di Tucholsky si tratta di un binocolo da teatro, qui un *Operngucker*.

Il dispositivo in questione si presenta ne *Il disperso* (*Der Verschollene*), frammento di romanzo di cui finora è stato preso in esame il contesto narrativo, proposta una modalità interpretativa dei temi americani, indagato l'insieme delle fonti di riferimento (Jahn 1965; Loose 1976; Wirkner 1976).

In uno degli ultimi capitoli, il protagonista Karl ritrova i compagni di viaggio Delamarche e Robinson e incontra la cantante Brunelda. Dal balcone dell'alto appartamento di quest'ultima, il giovane osserva il panorama sottostante, le case, la strada. È sera, dagli edifici vicini iniziano a spegnersi le *Glühlampen*, le lampade a incandescenza intorno alla cui luce si erano precedentemente raccolte le famiglie, fino a che lo spazio non si oscura quasi del tutto:

I balconi erano quasi tutti bui, solo in lontananza brillava qua e là una piccola luce, ma l'occhio aveva appena il tempo di coglierla che le persone sedute fuori si alzavano e mentre rientravano in casa tutte insieme, un uomo, l'ultimo rimasto sul balcone, dava ancora un'occhiata alla strada, girava la lampadina elettrica e spegneva la luce.

“Si sta facendo notte”, pensò Karl, “se rimango ancora qui dovrò restare con loro”. Si volse e fece per scostare la tenda davanti alla porta-finestra (Kafka 1927, pp. 189-190).

Karl, che si era sporto dal balcone, tenta di rientrare attraverso la cortina, la quale, poiché “finestre non ce n'erano – era calata fino a terra e lasciava trasparire poco” (p. 173)³. L'accesso gli è tuttavia impedito da Robinson, che inizia a percuoterlo inducendolo a gemere così forte, “che dal balcone vicino un uomo ordinò: ‘Silenzio!’”, battendo le mani con forza” (p. 190): lo spettacolo sta per iniziare, i vicini di palco chiedono quindi di tacere. Attraverso la pesante tenda arriva Brunelda, in abito rosso, ventaglio e mantiglia di trina, quasi una *toilette* per l'occasione mondana. A darle il tocco finale è l'*Operngucker*: solo nel momento in cui, alla fine della panoramica descrittiva, esso viene citato, l'immagine si arricchisce di una nuova qualità visiva, acquistando per Karl, come per il lettore, identità di teatro⁴.

La cantante d'opera Brunelda (il cui nome richiama la Brunhilde wagneriana) non si trova però sulla scena: il suo balcone è un loggione da cui si osservano gli altri palchi, la platea e il palcoscenico. Attraverso l'*Operngucker* ciò che avviene può quindi qualificarsi come illusione teatrale, un

inganno visivo che ha le caratteristiche di uno spettacolo. La rappresentazione cui essi assistono è tuttavia una manifestazione elettorale; il candidato, issato sulle spalle di un sostenitore, è circondato da una folla che agita cartelli di sostegno. Alcuni manifestanti illuminano l'insieme con *Automobillaternen*, fanali di auto provvisti di una forte luce che viene fatta muovere sugli edifici: sembrano qui riprodotti i giochi visivi consentiti dall'illuminotecnica del tempo, che aveva visto l'introduzione delle lampade elettriche a sostituire le luci a combustione. L'immagine che emerge dalla descrizione sembrerebbe allora simile al cabaret o a uno show in cui le luci illuminano sia la ribalta che gli spettatori, fino a che, alla fine del loro percorso, esse convergono sull'attore protagonista, "che si trovava quindi al centro di un raggio di luce" (p. 193). I balconi, da cui partono le grida degli abitanti del quartiere a sostegno del candidato – quasi fossero i bis e i fischi del loggione – disegnano tuttavia l'architettura di un teatro tradizionale, e non quella di locali adibiti a ospitare spettacoli dalla scenografia ridotta.

L'attenzione di Kafka non si concentra quindi sull'azione drammaturgica; piuttosto, il teatro è inteso come spazio che comprende, oltre al palcoscenico, l'intera sala insieme agli spettatori. In questo senso Karl e Brunelda dal loro palco, più che spettatori (*Zuschauer*) di un'azione circoscritta alla scena, sono, grazie all'*Operngucker*, osservatori (*Betrachter*) di un più ampio spazio:

"Ti piace, piccolo?" chiese Brunelda schiacciando Karl contro la ringhiera e girandosi qua e là per poter vedere bene tutto con il binocolo. Karl si limitò ad annuire con un cenno del capo. Frattanto si accorse che Robinson parlava concitato con Delamarche di qualcosa che evidentemente lo riguardava ma che a Delamarche sembrava non interessare, perché con la sinistra cercava di spingere via Robinson, mentre con la destra teneva abbracciata Brunelda. "Non vuoi guardare con il binocolo?" chiese Brunelda a Karl battendogli la mano sul petto, per fargli capire che si rivolgeva a lui.

"Ci vedo bene", disse Karl.

"Ma prova", disse lei, "vedrai ancora meglio".

"Ho la vista buona", rispose Karl. "Vedo tutto". E non gli sembrò una gentilezza, ma piuttosto un fastidio, che lei gli avvicinasse il binocolo agli occhi dicendogli una sola parola: "Su!" in tono melodioso, ma pieno di minaccia. Così Karl si trovò il binocolo davanti agli occhi e in effetti non vide nulla.

"Non vedo niente", disse cercando di liberarsi del binocolo, ma lei lo teneva con forza, e Karl non riusciva neppure a girare la testa, affondata sul petto di Brunelda.

"Ma adesso vedi senz'altro", gli disse, girando la vite del binocolo.

"No, non vedo ancora niente", disse Karl, pensando che senza volerlo aveva davvero sollevato Robinson, perché ora Brunelda sfogava su di lui i suoi capricci insopportabili.

"Quando ti deciderai a vedere?" disse lei continuando a girare la vite. Karl si sentiva il suo respiro pesante sul viso. "Adesso?" gli chiese.

"No, no, no!", gridò sebbene ormai riuscisse a distinguere tutto, sia pure in modo ancora molto vago. Ma proprio in quel momento Brunelda ebbe qualcosa da dire a Delamarche e allentò il binocolo davanti al viso di Karl, che approfittando della sua distrazione riuscì a guardare la strada al di sotto del binocolo. In seguito Brunelda smise di insistere e tenne il binocolo per sé (pp. 193-194).

D'ora in poi, cioè dal momento in cui lo strumento *Operngucker* è oggetto di questo lungo scambio di battute tra Brunelda e Karl, lo spazio perde l'identità visiva acquisita in precedenza: dall'osteria sotto l'edificio si muovono i camerieri, i clienti vengono serviti, il palazzo torna a essere dotato di piani, il teatro scompare. Brunelda osserva allora come Karl "a forza di guardare" (Kafka 1983, p. 330), dimentichi dove si trovi, quasi che, con l'*Operngucker*, il protagonista – e con lui il lettore – sia stato introdotto in un'immagine estranea all'aspetto effettivo della scena.

È il successivo intervento di Delamarche a riportare il giovane alla dimensione visiva iniziale, e da questo momento in poi Karl "perse tutto il piacere dello spettacolo" (Kafka 1927, p. 196). Quindi, solo alla fine della lunga panoramica, creata attraverso l'*Operngucker*, lo spettacolo teatrale (*Schauspiel*), viene definito in quanto tale; il culmi-

ne della scena sembra essere segnalato dal dispositivo, la cui scomparsa determina la perdita di connotazione dell'immagine, il suo depotenziamento. Rimane a questo punto la manifestazione elettorale, che degli attributi del teatro mantiene il solo gioco illuminotecnico: le luci adesso si concentrano sul candidato che sta per tenere un nuovo discorso "alla luce dei fari che lo circondavano" (ib.), ma preannunciano la fine effettiva dello spettacolo, decisa dal successivo attacco degli avversari politici: i fari d'automobile "erano stati fracassati tutti insieme, e il candidato ed il suo portatore si distinguevano appena nella luce incerta della strada, che d'un tratto sembrava non illuminare più nulla" (pp. 197-198). Le lampade a incandescenza si erano già spente; l'ultimo residuo di luce, indispensabile alla visione degli oggetti definiti attraverso il dispositivo, scompare: rimane "l'effetto ingannevole del buio" (Kafka 1983, p. 334).

Questo passaggio sembra porre l'attenzione sulla questione dell'influenza del teatro sulla produzione kafkiana, una questione di cui alcuni studi critici hanno già sviluppato precisi nuclei d'indagine. Hartmut Binder (1976) ha esaminato in vari contesti narrativi la gestualità delle figure, il rapidissimo cambio scenico, il non rispetto del tempo del racconto; Guido Massino (2002) ha preferito rivolgere l'attenzione al teatro nelle sue espressioni di cultura yiddish, leggendolo soprattutto nella prospettiva biografica di Kafka; dello stesso contesto yiddish, Evelyn Torton Beck (1971) ha messo in evidenza le convergenze tematiche (l'ambientazione americana, l'espulsione di Karl dall'hotel, le difficoltà di un ingenuo europeo in America) con *Dio, uomo e demonio* (*Got, mensh und tayvel*) e *L'uomo selvaggio* (*Der vilder mensh*) di Jakob Gordin, e *Moyshe Khayat* di Moses Richter. Tali proposte interpretative sembrano tuttavia poter essere arricchite da un'altra prospettiva critica, che del complesso degli aspetti caratterizzanti la forma teatrale individua un ulteriore elemento.

Il rapporto di Kafka con il teatro può infatti essere forse più fruttuosamente definito non nella prospettiva di un

autore-spettatore attento alla *pièce* messa in scena, quanto piuttosto in quella di un *osservatore* concentrato sullo spazio visivo che gli si presenta. Nei diari, oltre a una generica riflessione sull'attore (Kafka 1972a, pp. 307-308), i resoconti presenti – tra cui *Sulamith* e *Bar-Kochba* di Goldfaden (pp. 202-204, 241-244) – non sono commenti o recensioni che mostrano partecipazione critica e attiva di Kafka come spettatore. Si tratta di annotazioni talvolta senza filo logico, impressioni dai tratti generici, spesso osservazioni attente di particolari poco significativi: i cenni sull'abbiigliamento degli attori e sul loro modo di muoversi non assumono mai il carattere di appunti funzionali a una critica della rappresentazione messa in scena, essi sembrano piuttosto riflessi dello sguardo di uno spettatore che, distratto dall'azione principale, preferisce dedicarsi all'osservazione. In maniera simile, Kafka riferisce delle sue partecipazioni a conferenze e pubbliche letture: dopo un breve cenno al nome del relatore e al titolo, lo sguardo si rivolge alla figura dell'oratore, alla sala, ai presenti. La sua attenzione a teatro non sembra quindi catturata dai contenuti delle rappresentazioni, bensì dalle immagini osservate sulla scena e al di fuori di essa: i suoi occhi vagano per la sala, quasi a voler cogliere i dettagli dell'intero spazio, comprensivo di spettatori (per esempio pp. 359-360).

Non è perciò indispensabile parlare di influenza yiddish per spiegare il rapporto di Kafka con il teatro – se quindi per teatro non si intende solo il nucleo narrativo di un'opera, ma anche la sua rappresentazione, intesa nella gestualità degli attori, nell'uso di attrezzature tecniche e di illuminazione –; più rilevante sembrerebbe una sua riproduzione in forma visiva. Infatti Kafka, autore la cui scrittura ha un rapporto privilegiato con l'immagine, ne riproduce in forma di descrizione lo spazio scenico ed extrascenico⁵. La metamorfosi visiva di balconi, tende e lampade in palchi (*Logen*) illuminati, di vestiario ricercato in *toilette* d'occasione, di fanali in riflettori trova qui il suo segnale narrativo privilegiato nel dispositivo, elemento qualificante della cantante d'opera Brunelda all'interno dello spazio teatrale.

Questo passaggio de *Il disperso* è in quest'ottica essenziale, perché presenta la più dettagliata e precisa rappresentazione dell'architettura di un teatro di tutta la narrativa di Kafka, definito visivamente attraverso l'*Operngucker*⁶. La presenza dei supposti tenori, alla fine de *Il processo* (*Der Prozess*), non sembra essere occasione per riprodurre un palcoscenico: la lunga passeggiata notturna si conclude infatti fuori città, in una piccola cava⁷. Nemmeno Josefina, insieme a Brunelda unica cantante d'opera del corpus kaffiano, viene inserita in uno spazio scenico, se non con un breve cenno: "uno scricchiolio della platea, un digrignar di denti, un guasto dell'impianto d'illuminazione" (Kafka 1985, p. 279).

Lo spettacolo di questo passaggio de *Il disperso* potrebbe avere come corrispettivo tematico il teatro naturale di Oklahoma, che tuttavia non possiede la stessa struttura d'insieme, perché Karl non accede a un'architettura scenica tradizionale ma entra in un ippodromo; se quindi tra il frammento in questione e la scena dell'*Operngucker* ci sono elementi in comune (quali il suono delle trombe o la presenza di manifesti), essi non sono inseriti in un contesto descrittivo simile: questo passaggio si rivela, nel percorso di indagine sull'immagine in Kafka, molto più ricco e denso.

Una modalità rappresentativa dello spazio teatrale è presente anche negli altri racconti a tema circense, in particolare in *In galleria* (*Auf der Galerie*, 1919) e in *Primo dolore* (*Erstes Leid*, 1922)⁸; nei casi in questione non sono tuttavia presenti dispositivi a operare modifiche della rappresentazione visiva.

L'ipotesi che l'immagine de *Il disperso* ricostruisca l'architettura di un teatro sembra trovare riferimenti utili anche in alcuni dati storico-biografici. Il capitolo, composto nel dicembre 1912, viene infatti scritto ad alcuni mesi dalla partenza della compagnia di Löwy da Praga, di cui lo scrittore vede le ultime rappresentazioni al Café Savoy. L'interesse suscitato dagli attori di Lemberg stimola Kafka a frequentare anche altri teatri cittadini: assisterà infatti agli spettacoli del Kabarett Lucerna, a quelli del Königlich

Deutsches Landestheater, oltre alle rappresentazioni messe in scena durante i "Prager Maifestspiele", un festival lirico istituito nel 1899 dal direttore del Neues Deutsches Theater, Angelo Neumann. Le rappresentazioni di Jizchak Löwy e degli altri attori avevano luogo in café e strutture adibite allo scopo, ad esempio il Café Savoy, spazio di incontro per letture e altre manifestazioni. Invece, come si è visto, se alcuni dettagli dell'immagine rappresentata ne *Il disperso* richiamano un cabaret, l'intero spazio è piuttosto quello di un teatro tradizionale, in cui si potrebbe riconoscere una struttura simile al Königlich Deutsches Landestheater o al Neues Deutsches Theater, che in quegli anni furono dotati di illuminazione artificiale⁹. L'introduzione dell'elettricità ebbe un'influenza decisiva sulla scenotecnica: le piattaforme mobili, l'illuminazione più orientata sulla scena e nei punti del palco scelti dal regista catturavano, indirizzavano e mantenevano maggiormente l'attenzione del pubblico sullo spettacolo, condizionando in maniera determinante la percezione visiva dello spazio teatrale.

I riflettori che in questa scena si concentrano sul protagonista del discorso (come anche le *Glühlampen* dei balconi) sembrano effettivamente rappresentare un teatro illuminato a elettricità. Il gioco di metamorfizzazione dell'immagine è abile: non ci sono semplici luci fisse, bensì *Automobillaternen*, fanali di auto che, spostandosi, riproducono la mobilità dell'illuminotecnica teatrale:

Alcuni (...) erano muniti di fari d'automobile dalla luce molto potente, che puntavano lentamente in alto e in basso sulle case ai due lati della strada. All'altezza di Karl la luce non era più fastidiosa, ma sui balconi più in basso le persone che ne erano colpite si coprivano rapidamente gli occhi con le mani (Kafka 1927, p. 191).

Quando le luci, corredato indispensabile dell'immagine formatasi agli occhi di Karl attraverso l'*Operngucker*, si spengono, rimane l'effetto ingannevole del buio, insieme a un canto (un coro teatrale?) che lo accompagna. Il buio

qui è associato all'idea di inganno, ma si tratta dell'inganno costitutivo e caratterizzante l'illusione teatrale con i suoi giochi di illuminotecnica, non quello delle parole e quindi del contenuto del discorso del candidato¹⁰.

Di questa scena significativo è che essa non venga rappresentata direttamente al lettore, ma sia parte di un inscatolamento di prospettive visive, che mostrano che l'immagine offerta non è quella che appare: un panorama visto dall'alto di un edificio, in cui irrompe una manifestazione elettorale, che arricchisce quindi il complesso visivo offerto agli osservatori e che mostra di essere, se si guarda nell'*Operngucker*, un'illusione teatrale.

Il passaggio de *Il disperso* si rivela significativo anche perché apre uno spiraglio nella coesione della scrittura di Kafka, e mostra in una lunga e nella sua narrativa, rara panoramica la metamorfizzazione di uno spazio. L'immagine risultante (immagine non immediata, bensì mediata da un dispositivo) svincola la descrizione dal legame con il narrato e produce un effetto visivo carico di un'intensità espressiva autonoma.

C'è infine un altro elemento di importanza decisiva nella definizione dello sguardo attraverso i dispositivi di visione. Se l'oggetto di studio, oltre che l'immagine, è anche il modo in cui essa si forma agli occhi dell'osservatore, occorre quindi definire anche la prospettiva attraverso cui si osserva. E il punto di osservazione pittorico, o più generalmente visivo, può venire fruttuosamente riletto in un'ottica letteraria: nel passaggio descritto, Karl in effetti guarda solo di sfuggita attraverso il dispositivo, ma è davanti a lui, il protagonista (di cui il lettore condivide lo sguardo), che la scena si arricchisce visivamente¹¹.

Lo sguardo dell'osservatore è quindi provvisto di una nuova modalità di fruizione scopica, diventa – per usare l'espressione di Ulrich Stadler (**RIFERIMENTO?**) – un *technisierter Blick*: un'occhio armato di dispositivo, che modifica la realtà visiva di riferimento. Esso definisce il panorama visivo stabilendone i caratteri (l'immagine del corteo elettorale che diventa uno spettacolo), mette in discus-

sione i punti di vista narrativi (Brunelda e Karl davanti all'*Operngucker*, a confronto con la prospettiva del lettore), per rinchiudere infine un evento che si svolge in uno spazio aperto all'interno della cornice di un teatro, determinandone i centri di attenzione (tende, battito di mani, luci). Al momento della scomparsa del dispositivo, o piuttosto, dell'interruzione del suo uso, l'immagine svanisce, perde le sue caratteristiche, torna a essere neutra.

Il depotenziamento visivo è lo stesso descritto da Tucholsky alla fine dell'articolo sul *Theaterglas*:

me ne comprerò uno nuovo – ma la gioia, il piacere, l'adorazione davanti all'altare dei miei dèi e delle mie dee – tutto questo non tornerà più (Tucholsky 1913, p. 1184).

¹ Cfr. Stadler 2003; Heinritz 1992, pp. 341-355; Kořenina 2001, pp. 101-27. Il ruolo degli strumenti ottici nel contesto scientifico e storico-culturale è approfonditamente indagato in Cray 1991.

² Cfr. Stadler 1986; Oesterle 1987; Stadler 1992; Eicher 1993.

³ Robinson osserva successivamente: “Prima c'era una tenda sottile, non si poteva vedere attraverso, però di sera si distinguevano le ombre. Ma a Brunelda dava fastidio, e allora ho dovuto trasformare in tenda uno dei suoi mantelli da teatro e appenderlo qui al posto della vecchia tenda. Ora non si vede più niente” (Kafka 1927a, p. 179).

⁴ In realtà il dispositivo è già comparso nella descrizione, ma solo da questo momento in poi esso qualifica significativamente lo spazio circostante. Brunelda viene così introdotta: “‘Rossmann!’ gridò una voce dall'alto. Era Delamarche, che chiamava da un balcone dell'ultimo piano. Si distingueva appena contro l'azzurro biancastro del cielo, indossava qualcosa di simile ad una vestaglia e scrutava la strada con un binocolo da teatro. (...) E sul balcone che tutti distrattamente continuavano a guardare, sebbene Delamarche fosse già sparito, una donna robusta con un abito rosso sciolto in vita si alzò in piedi sotto l'ombrellone, prese il binocolo dal parapetto e si mise a osservare le persone sulla strada, che a poco a poco distolsero lo sguardo da lei” (Kafka 1927a, p. 162).

⁵ L'importanza in Kafka del teatro nella sua dimensione scenica – il “theatrical stage” – è stata sottolineata in Anderson 2003.

⁶ Nel capitolo “*Bruneldas Operngucker*”. Politzer fa riferimento al dispositivo intendendolo, più che come elemento qualificante dello spazio, come attributo esclusivo della corpulenta Brunelda. Alla cantante viene associata la figura di Circe che, dopo aver trasformato i suoi ammiratori in porci, con una bacchetta magica (l'*Operngucker*) costringe Karl a guardare oltre il balcone.

Attraverso il dispositivo Brunelda, facendo vedere a Karl uno spazio privo di attributi, distrugge la debole magia dell'illusione. La scena viene quindi legata al frammento del teatro naturale di Oklahoma, che rappresenta il tentativo di salvare Karl dal vuoto che l'*Operngucker* gli ha prospettato (Politzer 1978, pp. 247-248). Tuttavia sembra che la scena perda densità di significato se letta solamente nell'opposizione tra Karl e Brunelda, mentre più rilevante è la loro visione e la composizione del paesaggio che si offre ai loro occhi: il vuoto potrebbe alludere quindi all'immagine depotenziata.

⁷ Josef K. li crede attori e vorrebbe sapere in quale teatro recitano, "Teatro?" chiede l'uno all'altro. K. resta tuttavia convinto: "Forse sono tenori" (Kafka 1925, p. 229). Singolare è un frammento del 1920, in cui due figure, Karl e Josef, litigano per la restituzione di un *Operngucker* (Kafka 2004, p. 285).

⁸ Gli spettacoli venivano tenuti già all'epoca sia sotto i tendoni da circo sia nei teatri.

⁹ In proposito si vedano: Teweles 1927; Baumann 1988; Benešová, Souáková, Flídrová, a cura, 2000; Jakubcová, Ludvová, Maidl, a cura, 2001.

¹⁰ Kafka fa un cenno all'argomento nella lettera a Felice Bauer del 28/29 dicembre 1912: "Hai mai visto le dimostrazioni che hanno luogo nelle città americane alla vigilia dell'elezione di un giudice distrettuale? Certamente no, come non le ho viste io, ma nel mio romanzo queste dimostrazioni si stanno appunto svolgendo" (Kafka 1972b, pp. 191-192). Il tema, nonostante altri cenni ne *Il disperso*, non viene tuttavia sviluppato.

¹¹ La questione è stata posta da Wolfgang Jahn, che osserva come il principio kafkiano di ridurre lo spazio narrativo mantenendo una prospettiva esperienziale soggettiva abbia ne *Il disperso* precise conseguenze sul piano narratologico: l'ingenuità di Karl nel nuovo mondo e la sua limitatezza di percezione delle esperienze, e quindi la sua debolezza critica, permetterebbero al lettore una visione solo parziale del complesso della vicenda (Jahn 1965, p. 3). Il problema della prospettiva è stato affrontato da Friedrich Beissner nel più ampio contesto della narrativa kafkiana: l'unità del punto di vista, che Kafka condivide con i suoi scrittori preferiti (Goethe, Flaubert, Dostoevskij, Strindberg), viene dallo studioso messo a confronto con quello dell'*epos*. Beissner (1952, p. 35) suggerisce che la coincidenza di prospettive tra narratore e materia narrativa, estesa qui anche al lettore, sia simile a quella del teatro, in cui l'unico riferimento è quello dato dall'azione sulla scena e la cui prospettiva viene fornita dalle formulazioni verbali dei personaggi.

Bibliografia

- Anderson, M. M., 2003, "(...) nicht mit großen Tönen gesagt". *On Theater and the Theatrical in Kafka*, «The Germanic Review», vol. 78, n. 3, pp. 167-176.
- Baumann, C.-F., 1988, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart, Steiner.
- Beissner, F., 1952, *Der Erzähler Franz Kafka*, Stuttgart, Kohlhammer.
- Benešová, Z., Souáková, T., Flídrová, D., a cura, 2000, *Stavovské Divadlo. Historie a současnost*, Praha, Národní Divadlo.
- Binder, H., 1976, *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart, Metzler.
- Crary, J., 1991, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge-London, MIT Press.
- Eicher, T., 1993, *Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes. Panoramatistische Strukturen in Des Vetters Eckfenster von E. T. A. Hoffmann*, «Poetica», vol. 25, pp. 360-377.
- Heinritz, R., 1992, *Teleskop und Erzählperspektive*, «Poetica», vol. 24, pp. 341-355.
- Jakubcová, A., Ludvová, J., Maidl, V., a cura, 2001, *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, Praha, Divadelní Ústav.
- Jahn, W., 1965, *Kafkas Roman "Der Verschollene" ("Amerika")*, Stuttgart, Metzler.
- Kafka, F., 1925, *Der Prozess*, Berlin, Fisher; trad. it. 1978, *Il Processo*, Milano, Adelphi.
- Kafka, F., 1927, *Amerika*, München, K. Wolff; trad. it. 1989, *Amerika*, Milano, Garzanti.
- Kafka, F., 1972b (INSERIRE PRIMA L'ED. ORIGINALE); trad. it. 1972, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori.
- Kafka, F., 1972c (INSERIRE PRIMA L'ED. ORIGINALE); trad. it. 1972, *Lettere a Felice. 1912-1917*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori.
- Kafka, F., (INSERIRE PRIMA L'ED. ORIGINALE) *Der Verschollene*; nuova ed. 1983, in *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Kafka, F., (INSERIRE PRIMA L'ED. ORIGINALE); trad. it. 1985, "Josefine la cantante ovvero il popolo dei topi", in *Racconti*, Milano, Rizzoli, pp. 275-293.
- Kafka, F., 2004, *Aforismi e frammenti*, Milano, Rizzoli. (È LA PRIMA EDIZIONE?)
- Kořenina, A., 2001, "Schönheit im Detail oder im Ganzen? Mikroskop und Guckkasten als Werkzeuge und Metaphern der Poesie", in P. Heßelmann, M. Huesmann, H.-J. Jakob, a cura, "Das Schöne soll sein". *Aisthesis in der deutschen Literatur*, Bielefeld, Aisthesis, pp. 101-127.
- Loose, G., 1968, *Franz Kafka und Amerika*, Frankfurt am Main, Klostermann.
- Massino, G., 2002, *Fuoco inestinguibile. Franz Kafka, Jitzchak Löwy e il teatro yiddish polacco*, Roma, Bulzoni.

- Oesterle, G., 1987, *E. T. A. Hoffmann: "Des Veters Eckfenster". Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung*, «Der Deutschunterricht», vol. XXXIX, pp. 84-110.
- Politzer, H., 1978, *Franz Kafka. Der Künstler*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Stadler, U., 1986, *Die Aussicht als Einblick. Zu E. T. A. Hoffmann später Erzählung Des Veters Eckfenster*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», vol. CV, pp. 498-515.
- Stadler, U., 1992, *Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen*, «E. T. A. Hoffmann Jahrbuch», n. 1, pp. 91-105.
- Stadler, U., 2003, *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Teweles, H., 1927, *Theater und Publikum. Erinnerungen und Erfahrungen*, Praha, Gesellschaft deutscher Bücherfreunde in Böhmen.
- Torton Beck, E., 1971, *Kafka and the Yiddish Theater. Its Impact on His Work*, Madison-Milwaukee-London, University of Wisconsin Press.
- Tucholsky, K., 1913, *Altes Theaterglas*, «Die Schaubühne», vol. 48, pp. 1183-1184.
- Wirkner, A., 1976, *Kafka und die Außenwelt. Quellenstudien zum "Amerika"-Fragment*, Stuttgart, Klett.

Parte seconda
Visioni della tecnologia

Poetica del dettaglio e metafore visuali in Gotthold
Ephraim Lessing
Francesca Tucci

NB: SOSTITUIRE TUTTI I RIFERIMENTI AI NUMERI DI PAG, VERIFICANDO ALTRESÌ GLI ANNI DELLE ED. ORIGINALI DA ME INSERITI. LA REGOLA CUI ATTENERSI È LA SEGUENTE: “Nel testo, l’anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell’edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla traduzione italiana”.

Nel saggio *Pope un metafisico!* (*Pope ein Metaphysiker!*, 1755), scritto a quattro mani con l’amico Moses Mendelssohn, Lessing risponde all’invito rivolto dalla Königl. Akademie der Wissenschaften di Berlino a indagare le matrici culturali che avrebbero ispirato il verso “tutto ciò che esiste è giusto”, contenuto nel *Saggio sull’uomo* (*Essay on Man*, 1734) di Alexander Pope. Nel far questo egli giunge alla conclusione che il poeta non abbia assolutamente inteso con le sue parole far riferimento a un sistema filosofico specifico o delinearne di nuovi. Ciò non a causa di un limite individuale di Pope, ma per l’impossibilità di conciliare in una stessa persona tipologie tanto diverse tra loro, come quelle del filosofo e del poeta. L’uno ha infatti come obiettivo l’elaborazione di un “sistema di verità metafisiche”, mentre il fine dell’altro è la poesia, “un discorso sensibile perfetto”, secondo la definizione baumgarteniana citata dagli autori del saggio (Lessing 1755, vol. III, pp. 614-650) **(IL RIFERIMENTO ALLE PP. DEVE RIMANDARE ALLA TRAD. IT. SOSTITUIRE QUI E ALTROVE!)**. Diversità di intenti ulteriormente rafforzata dalle differenti strategie di azione che ciascuno persegue nel proprio settore, azione che, se è finalizzata alla ricerca della verità nel caso del filosofo, mira invece al conseguimento dell’effetto

nel caso del poeta, poiché “tutto ciò che egli dice deve produrre la medesima, profonda impressione” (p. 620).

Il principio della “profonda impressione” come obiettivo ideale dell’attività creativa del poeta, coerente con l’impostazione generale del pensiero estetico di Lessing, tutto incentrato sul conseguimento dell’effetto, ritornerà poco più di dieci anni dopo nel *Laocoonte* (*Laokooni*, 1766), e in un frangente decisivo per il discorso, sotteso all’intero trattato, sui caratteri specifici della rappresentazione letteraria in opposizione a quella pittorica. L’effetto generato dall’opera di poesia, avverte Lessing, non è il risultato di una persuasione razionale e analitica, ma di una comprensione istantanea e sintetica che si attiva nel destinatario a contatto con l’immagine di totalità che il poeta è in grado di evocare nella sua fantasia:

Il poeta non vuole essere solo comprensibile, le sue rappresentazioni non devono essere soltanto chiare e distinte (...). Piuttosto egli vuole rendere le idee che suscita in noi talmente vivide che nella fretta noi crediamo di sentire le vere impressioni sensibili degli oggetti di quelle, e in questo momento di illusione cessiamo di essere consci del mezzo che lui adopera, delle sue parole (Lessing 1766, vol. v-2, p. 124).

Se in generale la condizione fondamentale perché l’effetto estetico sia conseguito è l’instaurazione di uno stato di illusione (*Täuschung*), in poesia tale stato presuppone l’attitudine a presentare e a recepire l’oggetto d’arte non come la somma meccanica delle parti che lo compongono, ma come una costruzione globale e indifferenziata, ottenuta mediante l’assorbimento dei singoli frammenti in un disegno unitario. In questo senso la funzione del dettaglio è per Lessing spiccatamente antinaturalistica: il particolare non deve distinguersi per il suo carattere mimetico, bensì solo per il suo potenziale evocativo. Un grado troppo elevato di corrispondenza realistica induce infatti il lettore a dilungarsi nella contemplazione del singolo oggetto e a perdere di vista lo sviluppo complessivo dell’opera di poesia.

La stroncatura che Lessing riserva alle *Alpi* (*Die Alpen*) di Albrecht von Haller, nella prima parte del *Laocoonte*, mira appunto a stigmatizzare l’eccessivo descrittivismo che dominerebbe nel poema dello Svizzero: incapace di emanciparsi dalla riproduzione puntiforme della realtà per innalzarsi a un livello superiore e sintetico di verosimiglianza, Haller “dipingere, ma senza alcuna illusione” (vol. II, p. 125).

Il pensiero estetico di Lessing si sviluppa nell’ottica di un principio di totalità che scioglie la verità poetica dall’obbligo di una corrispondenza mimetica con l’oggetto reale che l’artista intende rappresentare. La natura organica e unitaria della costruzione poetica, peraltro, non chiama minimamente in causa l’attitudine del fruitore a ricostruirla analiticamente mediante il montaggio progressivo e sistematico delle singole parti che la costituiscono. Lessing richiede semmai – al lettore di un testo poetico, come allo spettatore di una rappresentazione drammatica – la disponibilità a integrare il lavoro inventivo del poeta, a collaborare su quel medesimo piano dell’immaginazione lungo il quale la fantasia dell’autore ha dato forma all’opera poetica. L’unità dell’oggetto d’arte non deve essere riconosciuta e accertata dall’occhio, ma ricostruita dall’immaginazione. Il dettaglio, in questo senso, non mira a rafforzare la sensazione di autenticità e di veridicità della scena rappresentata, ma a potenziare la capacità evocativa dell’opera nel suo complesso, innescando con forza la risposta estetica del destinatario. Il pubblico deve apprezzare l’opera di poesia non cimentandosi nel riconoscimento delle sue analogie rispetto all’ambito della realtà empirica, ma abbandonandosi – anche in forza di un cedimento volontario alla potenza dell’illusione (Hasselbeck 1979) – alla percezione di una realtà *parallela*, legittimata dalla tenuta dei meccanismi di verosimiglianza attivati dalla rappresentazione poetica.

È proprio in virtù di tale verosimiglianza che il poeta può disporre a proprio piacimento della realtà storica, giungendo anche al punto – come nel *Conte di Essex* (1678) aveva fatto Thomas Corneille, il fratello minore del più celebre drammaturgo francese – di trasformare l’ormai

anziana Elisabetta d'Inghilterra in una giovane fanciulla trepidante di amore e gelosia. A chi come Voltaire fa notare l'incongruenza tra il dato storico e la ricostruzione poetica che a quel dato si sovrappone, Lessing replica ironicamente ipotizzando che sia Corneille stesso a prendere la parola nella disputa:

Mio caro signore delle postille, queste battute stanno bene nella vostra Storia universale, ma non in calce al mio testo, poiché è falso che la mia Elisabetta abbia sessantotto anni (ditemi dov'è che l'ho detto): cosa c'è, nel mio lavoro, che vi impedisce di considerarla della stessa età circa di Essex? Voi dite: "ma non aveva la medesima età". Ma chi? La vostra Elisabetta, quella di Rapin de Thoyras? Può essere che in questo caso abbiate ragione. Ma perché avete letto Rapin de Thoyras? Perché siete così dotto? Perché confondete questa Elisabetta con la mia? (Lessing 1985-2003, vol. VI, p. 299) (A QUALE OPERA CI SI RIFERISCE? POPE? LAOCOONTE? O UN'ALTRA? SPECIFICARE ATTRAVERSO L'ANNO DELLA PRIMA ED.)

E se il dotto Voltaire può essere incorso in un simile errore di prospettiva avendo letto la *Storia d'Inghilterra (Histoire d'Angleterre)* di Paul Rapin de Thoyras, non altrettanto farà lo spettatore a teatro, poiché in lui "l'impressione sensibile suscitata (...) da una bella attrice nel fiore degli anni" sarà certo più forte del ricordo di "pagine (...) lette chissà quando" (ib.); lo spettatore, inoltre, preferirà senz'altro credere alle proprie pupille piuttosto che alla parole di uno storico. Il teatro diviene in questo modo uno spazio "a parte", in cui lo spettatore accetta che sia di scena l'illusione; il richiamo alla realtà e il dettaglio naturalistico possono senz'altro avervi accesso se sono dotati di un forte potenziale simbolico ed evocativo, ma il loro uso deve essere moderato, poiché in essi è sempre presente il rischio di infrangere quella stessa *Täuschung* che vorrebbero rafforzare.

In proposito è poi opportuno ricordare che l'illusione non è il frutto di un semplice inganno ottico: gli occhi degli spettatori crederanno alla giovane attrice che interpreta il

ruolo della regina d'Inghilterra, dimentichi del dato anagrafico effettivo, solo se il poeta avrà creato un carattere dotato di intrinseca coerenza (Merker 1989, pp. 173 sgg.) e avrà conquistato i loro animi tramite la condotta del personaggio portato sulle scene. Lo spettatore disposto a pensare "nella fretta" di "sentire le vere impressioni sensibili degli oggetti" è lo stesso individuo in cui il poeta ha saputo suscitare "idee vivide", ossia un individuo partecipe, pronto a credere di vedere ciò che vede perché emotivamente coinvolto nella rappresentazione teatrale, commosso perché toccato dall'evocazione del sentimento di compassione (*Mitleid*).

Lo sguardo che il pubblico rivolge al palcoscenico non è infatti ridicibile all'atto del solo "guardare" (*Schauen*), ma presuppone l'attitudine dello spettatore a simpatizzare profondamente con gli eventi, a percepirla attraverso l'intero apparato della propria sensibilità, prima ancora che attraverso i propri occhi¹; e ciò mediante un atto di empatia radicale, un *Mitleiden* che spinge la condivisione emotiva del soggetto senziente fino alla sovrapposizione e alla sostituzione del proprio vissuto con quello dell'oggetto da compatire.

Non è insomma il semplice riferimento al dato naturalistico, non è la mimesi *assoluta*, priva di scarto tra il modello e la copia, che genera l'illusione e permette all'opera poetica di funzionare, ma il dettaglio inserito ad arte e con parsimonia, capace di supportare il carattere di verosimiglianza complessiva della costruzione estetica, e di evocare nel fruitore immagini del proprio vissuto individuale. E così, ad esempio, il gesto sobrio che compie Friederike Hensel – l'attrice che interpreta Sara Sampson in una messinscena amburghese dell'omonima tragedia – afferrando con la mano un "lembo della veste, che si sollev(a) per un attimo e poi ricad(e) indietro", con l'obiettivo di produrre sulla scena l'effetto dell'ultimo respiro esalato dall'eroina morente, è particolarmente efficace perché "fa uso nella maniera più felice" dello spasmo che induce i moribondi ad armeggiare convulsamente con la stoffa dei propri abiti o con le lenzuola del proprio letto nel momento in cui

percepiscono l'imminenza della fine (Lessing 1985-2003, vol. VI, p. 250). E tuttavia, avverte Lessing, il tentativo di annullare completamente quel sottile diaframma che separa realtà e finzione per rafforzare la carica realistica di quest'ultima è in ogni caso un'operazione rischiosa, poiché l'eccesso di realismo può inficiare la coerenza del meccanismo psicologico che presiede al conseguimento del massimo effetto tragico.

Così, nel capitolo XLII della *Drammaturgia d'Amburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-69), Lessing rimprovera a Scipione Maffei di essere stato più letterato che poeta e di essere andato "troppo a caccia di descrizioni e similitudini" (p. 390 – **DI COSA? IN BIBLIO NON SI È INDICATA NÉ LA DRAMMATURGIA NÉ LA SUA TRAD. IT.!**). Il maldestro tentativo di accrescere l'illusione di realtà "presentando esplicitamente il teatro come fuori del teatro" (p. 392) che Maffei compie nella *Merope* è da giudicare come miseramente fallito; il suo unico effetto consiste paradossalmente nel rafforzamento del carattere artificioso del passo corrispondente.

L'illusione di realtà che la poesia – drammatica e non – persegue per rafforzare l'effetto prodotto sul destinatario è dunque il risultato di una difficile combinazione, di sapore quasi alchemico, tra gli elementi del reale. Combinazione da una parte soggetta al rischio di sconfinare nel puro descrittivismo, producendo così una "poesia meramente pittorica", paragonabile come tale a "un banchetto a base di sole salse" (Lessing 1985-2003, vol. II, p. 128), nella quale l'elemento poetico è pressoché integralmente soppiantato da un realismo fine a se stesso, e dall'altra esposta al pericolo di ricadere nell'artificio, in una finzione puramente autoreferenziale, in cui è del tutto infranto il principio di verosimiglianza.

Alla luce di quanto detto finora, non risulta difficile comprendere quale posizione possa aver assunto Lessing nei confronti di chi al tempo plaudeva a un impiego in poesia di strumenti ottici quali ad esempio il microscopio, e individuava nella nuova vista sul mondo offerta da tali

strumenti una nuova fonte di ispirazione per il poeta, una via di accesso privilegiata a dimensioni del reale ancora inesplorate.

Il microscopio è un oggetto capace sì di scandagliare la realtà nei minimi particolari, e come tale in grado di potenziare le facoltà visive di chi lo adopera, ma il suo uso non è immune da pericoli, poiché chi opera con dispositivi del genere può essere facilmente indotto a smarrirsi nel dettaglio, a trascurare l'insieme e a disperdersi in una considerazione irrimediabilmente frazionata e sezionata dell'esistente. Per Lessing inoltre, come è stato giustamente notato, vale il principio secondo cui uno "sguardo eccessivamente attento al dettaglio disturba la percezione estetica" (Košenina 2006, p. 67), la quale si nutre invece del vago, dell'indeterminato, e deve saper dimenticare il particolare isolato se vuol godere del tutto².

I passi in cui il drammaturgo si esprime riguardo a strumenti di supporto visivo sono estremamente sporadici, e in questi pochi casi gli oggetti in questione vengono sempre introdotti nel discorso in maniera incidentale, con l'evidente obiettivo di dar luogo a una similitudine da impiegare nella discussione di questioni di tutt'altra natura. Si consideri, ad esempio, l'accenno al microscopio fatto nel corso dell'attacco polemico affidato alle pagine del capitolo XCVI della *Drammaturgia d'Amburgo*, in cui l'autore stigmatizza la condotta di "quella schiera di critici, il cui merito maggiore consiste... nello screditare ogni forma di critica", piangendo "sulle impressioni sfavorevoli che la critica suscita sul pubblico" (Lessing 1767-69, p. ?).

Dopo aver sarcasticamente irriso coloro che ritengono che la critica possa limitare la creatività del genio o inficiare con le proprie puntualizzazioni il godimento estetico del pubblico, Lessing osserva che tali affermazioni sono paragonabili per implausibilità a quelle di chi vorrebbe sostenere "che nessuno più ammira la vivacità e i colori delle farfalle, dopo che il maledetto microscopio ci fa vedere come questi stessi colori altro non siano che polvere" (Lessing 1985-2003, vol. VI, pp. 657-658). Dove quel che importa ri-

levare non è tanto il riferimento negativo al “maledetto microscopio”, quanto invece la sua sostanziale innocuità nei confronti delle farfalle, che non risultano meno belle ai nostri occhi dopo che ci è stato svelato con sguardo impietoso di che materia siano i colori che adornano le loro ali.

Lessing ribadisce ancora una volta la natura differente della poesia rispetto alla critica; come nel saggio *Pope un metafisico!* la si era drasticamente distinta dalla filosofia in nome dello “profonda impressione”, così ora – sia pure per inciso – la si separa **con la stessa finalità** dalla scienza. Il fatto che l’universo sia leggibile anche mediante gli strumenti di indagine scientifica non ne compromette la bellezza, sempre visibile a chi, come il poeta, riesca a guardare e soprattutto a riprodurre il mondo come *totalità*, a ignorare la parcellizzazione di una realtà costituita da dettagli isolati e a riassorbire in una sintesi armonica tali dettagli. In modo analogo il genio ignora le regole, nonché le precisazioni dei critici, e la stessa cosa dovrà fare il pubblico destinatario della sua poesia se vorrà goderne, trovandola bella o brutta a prescindere dal giudizio critico che sarà stato espresso in merito.

Il poeta geniale guarda al mondo con occhi diversi da quelli dell’uomo di scienza, del filosofo o del critico letterario, il suo operato non tiene in minima considerazione le loro obiezioni; le sue parole mirano al massimo effetto estetico, e questo non è conciliabile con la precisione dei concetti adoperati dal filosofo nel suo argomentare, e tanto meno con l’occhio neutrale dello scienziato.

Si tratta di differenti forme di relazione con il reale: il razocinio, lo sguardo profondo e rivolto all’isolamento del singolo dato obiettivo da una parte, le emozioni, le *Empfindungen*, una specie di “senso interno”³ preposto alla creazione artistica – nonché alla fruizione – dall’altra. Giudice assoluto dell’opera d’arte sono le *emozioni dei lettori*⁴, unica regola che il genio deve darsi è quella dell’effetto; il suo obiettivo è la creazione di un’opera che funziona perché piace, e piace perché è in grado di smuovere le passioni del fruitore.

Anche l’idea che lo sguardo indagatore del microscopio possa fungere da metafora per un’analisi approfondita del carattere umano, con i suoi pregi e i suoi difetti, oltre che con le passioni che lo pervadono (Köpenina 2006, pp. 60-61), contribuendo così a definire quella *Menschenmalerei* che occupa tanti contemporanei di Lessing, poco si addice al concetto che il drammaturgo sembra avere dello studio dell’indole umana. Si pensi a riguardo alla LXIII delle *Lettere sulla più recente letteratura* (*Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, ANNO ORIGINALE), in cui Lessing polemizza con Wieland rimproverandogli l’uso impositivo dei caratteri perfetti, e lo invita ironicamente a lasciare da parte le schiere di serafini e cherubini con i quali sembra essersi intrattenuto fino a quel momento, per tornare a vivere nuovamente e a lungo “tra gli uomini” (**Lessing 1985-2003, vol. IV, p. 646**). Solo quando Wieland avrà in questo modo “riconosciuto e studiato” quella “profonda commistione di bene e male” (*ib.*) presente nell’uomo, potrà infatti ricominciare a scrivere tragedie veramente riuscite.

La conoscenza dell’animo umano viene qui senz’altro presentata come un elemento fondamentale per la formazione del drammaturgo e del poeta, ma si tratta di una conoscenza tutt’altro che analitica, e che parrebbe semmai far leva sulla condivisione di esperienze comuni, piuttosto che sull’osservazione imparziale e distaccata delle differenti tipologie umane. L’obiettivo di una simile conoscenza, nel caso del poeta, è l’uomo intero (*der ganze Mensch*), là dove ancora una volta l’organo preposto a tale analisi è non già l’occhio, ma più genericamente l’apparato completo della sensibilità individuale, il corredo generale delle sensazioni (*Empfindungen*) presenti in ciascun essere umano⁵.

Se l’occhio del microscopio mira a sezionare i corpi, sacrificandone l’integrità in nome dello studio accurato del dettaglio, di tipo diverso è la vista offerta da altri dispositivi ottici che trovano grande diffusione nel XVIII secolo, come per esempio il *Guckkasten*. Il procedimento additivo che ne è alla base, montando sinteticamente dinanzi all’occhio dello spettatore i vari costituenti di una scena, ripristi-

na quella totalità visuale che il microscopio tende invece a destrutturare.

La tecnica palesemente contrastante adoperata da questi strumenti ha indotto a identificare nelle loro rispettive modalità di impiego due modelli di immaginazione poetica, utili a definire, sia pure metaforicamente, uno spettro molto ampio di posizioni estetiche proprie della cultura letteraria del Settecento tedesco. Se l'uso del microscopio rimanda all'euforia del particolare, a una tecnica di descrizione del reale imperniata sull'isolamento e sull'ingrandimento del dettaglio, come equivalente in miniatura dell'infinita grandezza del cosmo (il riferimento più immediato è ovviamente alla poesia di Brockes), il *Guckkasten* è metafora di una poesia che aspira a riassorbire il singolo elemento morfologico in una sintesi armonica. Non è l'oggettività del dato empirico a catturare l'attenzione e a mettere in moto l'immaginazione di chi si accosta a tale dispositivo ottico, ma il potenziale simbolico collegato agli artifici prospettici che regolano le relazioni fra i singoli dati e li strutturano in una unità organica.

Alexander Košenina (2006, p. 70) ha sostenuto in proposito che il modello del *Guckkasten* è il più idoneo, nell'ambito della cultura tecnica del Settecento, alla rappresentazione della vita psichica come processo dinamico, come sistema di sentimenti ed emozioni in continua evoluzione.

I compiti che Lessing, in una pagina molto famosa della *Drammaturgia d'Amburgo*, assegna all'autore tragico, interprete elettivo delle sue teorie sulla poesia come riproduzione di azioni, parrebbero a una prima impressione rientrare esattamente in un simile modello. La finzione letteraria è per Lessing pressoché interamente incentrata su una sorta di "contagio emotivo"; un evento impensabile senza una dettagliata e vivida riproduzione del contesto emozionale proprio dei personaggi che animano la scena. Il poeta

cercherà di caratterizzare i personaggi in modo tale, cercherà di disporre gli avvenimenti che li mettono in azione secondo

una concatenazione così necessaria, cercherà di commisurare in guisa così esatta le passioni al carattere di ciascuno, svilupperà queste passioni per passaggi così gradualmente, che saremo costretti ad osservare dappertutto uno svolgimento estremamente naturale e rigoroso, a riconoscere, ad ogni passo che il poeta fa compiere ai suoi personaggi, che anche noi, con la stessa intensità di passione e nelle medesime circostanze, lo avremmo compiuto (Lessing 1767-69, vol. VI, pp. 338-339).

Perché il pubblico possa simpatizzare con le *dramatis personae*, immedesimarsi nella loro situazione, è indispensabile che il poeta non si limiti a "descrivere le passioni", ma che riesca a "farle nascere sotto gli occhi dello spettatore", in un graduale e serrato *continuum* in cui un ruolo determinante è giocato dall'"apparenza di realtà" (p. 187 – **È SEMPRE LA DRAMMATURGIA?**). Solo in questo modo il meccanismo drammatico si attiva senza fratture, garantendo il più potente effetto tragico: lo spettatore si sentirà "trascinato, lo voglia o no" (*ib.*), a sentire a sua volta quelle stesse passioni che sconvolgono gli animi dei personaggi sulla scena.

Ora, è vero che le idee lessinghiane circa la necessità che le passioni drammatiche si sviluppino alla presenza dello spettatore secondo una logica lineare e progressiva, radicata in un tessuto di motivazioni coerenti, potrebbero incrociarsi in alcuni punti con il procedimento adoperato dal *Guckkasten*, e ciò soprattutto per quel che riguarda il conseguimento dell'effetto estetico come espressione di un gioco di posizionamenti prospettici, che coinvolge parimenti lo spettatore e l'azione rappresentata sulla scena. Bisogna però anche considerare che gli occasionali pronunciamenti di Lessing su questo strumento ottico tendono a ridimensionare drasticamente la qualità estetica delle azioni che esso è in grado di riprodurre. Si tratterebbe infatti per Lessing di sequenze meramente additive, affastellate secondo un principio di combinazione meccanica e in assenza di connessioni necessarie; uno spettacolo calibrato integralmente sulla sollecitazione visiva, e come tale inefficace nell'ottica lessin-

ghiana dell'effetto come risultato di una vera e propria attività di rievocazione *in proprio*, da parte del pubblico, delle passioni messe in scena durante l'azione drammatica. Il *Guckkasten*, in altre parole, ridurrebbe la posizione del fruitore a un'attività di contemplazione passiva di immagini che si susseguono dinanzi ai suoi occhi in una sequenza suggestiva, ma priva di principio unitario.

Le raffigurazioni prodotte dal *Guckkasten* hanno per Lessing un rilievo unicamente empirico e fattuale e si prestano a una lettura soltanto frontale, che riduce la complessità dell'intreccio a una serie sconnessa di singoli quadri mancanti della necessaria profondità psicologica e non sostenuti da alcun rapporto di articolazione causale. Il tipo di intreccio alla base del *Guckkasten* è tale da soddisfare solo quei "giudici" che Lessing evoca nel primo dei *Trattati sulla favola* (*Abhandlungen über die Fabel*, 1759), abituati a intendere il concetto di *azione* (*Handlung*)

in senso talmente materiale (...) da non vedere azione se non nei casi in cui l'attività di un corpo in movimento produce una serie di modificazioni spaziali. Costoro trovano che vi sia azione solo nelle tragedie in cui l'amante si getta ai piedi dell'amata, la principessa crolla a terra svenuta e gli eroi si azzuffano tra loro (...), e non hanno mai voluto vedere che azione è anche il combattimento interiore delle passioni, la successione di determinazioni contrastanti dalle quali derivano conseguenze articolate in modo tale che l'una debba necessariamente escludere l'altra (Lessing 1759, vol. IV, p. 363).

In un intreccio di questo tipo le varie azioni vengono a essere essenzialmente giustapposte, non diversamente dalle immagini che si offrono a chi guardi in un *Guckkasten*. Si tratta di singoli quadri a sé stanti; l'insieme è dato solo dal colpo d'occhio capace di coglierli sincronicamente, articolandoli secondo una tecnica di montaggio che sfrutta l'accelerazione temporale per neutralizzare le cesure esistenti tra i diversi fotogrammi.

Al *Guckkasten* come metafora Lessing ricorre esplicitamente nella seconda parte della XLI delle *Lettere sulla più*

recente letteratura, per stigmatizzare gli errori in cui incorrerebbe Johann Jakob Dusch nelle sue *Descrizioni dal regno della natura e della morale* (*Schilderungen aus dem Reiche der Natur und der Sittenlehre*, 1757-60), errori che vanno tutti nel senso di una poesia che si perde nella descrizione minuziosa dei dati morfologici di volta in volta catturati dall'occhio. Dove questa tendenza all'accumulazione raggiunge livelli parossistici, Lessing tralascia poi la metafora del *Raritätenkasten* (secondo la variante lessicale alla quale di preferenza si attiene) per passare – in un crescendo negativo – a quella del *Marionettenspiel* (Lessing 1985-2003, vol. IV, p. 575). Ciò induce a pensare che questa forma elementare e fortemente tipologizzata di spettacolo teatrale sia uno sviluppo coerente con il meccanismo visuale alla base del *Guckkasten*.

Applicata in poesia, la tecnica del *Guckkasten* può dare origine soltanto a scene di puro descrittivismo, in cui le parti prevalgono sul tutto; scene da adoperare con la stessa parsimonia con la quale si adopera la "lente prismatica" (vol. II, p. 129), se il poeta intende fare – come recita una formula di Jean François Marmontel particolarmente apprezzata da Lessing – "di una serie di immagini intessuta con pochi sentimenti, una sequenza di sentimenti intessuti di poche immagini" (ib.).

¹ Il problema per Lessing in effetti non è tanto, come nel caso di Goethe, la rottura del rapporto di reciprocità tra il soggetto che vede e l'oggetto della sua visione – rottura che l'atto conoscitivo può comportare, se compiuto con "lo sguardo ostile" nei confronti della totalità del reale che contraddistingue certe espressioni della ricerca scientifica (sull'argomento si veda il saggio, da cui la citazione proviene, Irmscher 2002, pp. 175 sgg.) –, quanto l'aspirazione a una forma di conoscenza che derivi non dalla semplice attività percettiva dei sensi, ma dal complesso della sensibilità individuale.

² Sulle connessioni tra questo *topos* dell'estetica settecentesca e la tendenza contraria alla focalizzazione del particolare, legata al perfezionamento dei dispositivi visuali, cfr. Stadler 2003, pp. 43 sgg.

³ Evidente è la presenza nella concezione estetica di Lessing delle teorie degli illuministi inglesi. Non va a questo proposito dimenticato che Lessing

aveva tradotto in tedesco nel 1756, con il titolo di *Sittenlehre der Vernunft*, il *Sistema di filosofia morale* (*System of Moral Philosophy*) di Francis Hutcheson. Si veda a riguardo Engbers 2001.

⁴ Già nel 1755, nell'introdurre le tragedie di Seneca per il secondo fascicolo della «Theatralische Bibliothek», Lessing scriveva: “In generale spero di poter chiamare in causa, per difendere il valore di questo poeta, la sensibilità dei lettori” (Lessing 1985-2003, vol. III, 553). Nel LXXIX capitolo della *Drammaturgia d'Amburgo* riconosce poi, proprio sulla base dell'intensità dell'effetto, un intrinseco valore estetico anche a un'opera per altri aspetti aspramente criticata come *Riccardo terzo* (*Richard der Dritte*) di Christian Felix Weiße. La tragedia, nota Lessing, evoca orrore e non compassione, e tuttavia tale orrore non è un sentimento sgradevole: “Riccardo è un odioso ribaldo; ma il nostro odio viene suscitato non senza un piacevole effetto” (Lessing 1767-69, vol. VI, p. 579)

⁵ Sul primato dell'esperienza come unica fonte di conoscenza del mondo si veda quanto il giovane Lessing scrive in una lettera alla madre Justina Salome Lessing il 20 gennaio 1749 (Lessing 1985-2003, vol. XI, p. 15).

Bibliografia

- Engbers, J., 2001, *Der “Moral-Sense” bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland*, Heidelberg, Winter Carl Verlag.
- Hasselbeck, O., 1979, *Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*, München, Fink Verlag.
- Irmscher, H. D., 2002, “*Naturwissenschaftliches Denken und Poesie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Eine Skizze*”, in P.-A. Alt et al., a cura, *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 167-189.
- Koženina, A., 2006, *Das bewaffnete Auge. Zur poetischen Metaphorik von Mikroskop und Guckkasten*, «metaphorik.de», n. 11, pp. 53-78.
- Lessing, G. E., 1755, *Pope ein Metaphysiker!*; nuova ed. in id. 1985-2003; **INSERIRE LA TRAD. IT. DA CUI SI È TRATTA LA CITAZIONE.**
- Lessing, G. E., 1759, *Abhandlungen über die Fabel*; nuova ed. in id. 1985-2003; **INSERIRE LA TRAD. IT. DA CUI SI È TRATTA LA CITAZIONE.**
- Lessing, G. E., 1766, *Laokoon*; nuova ed. in id. 1985-2003; trad. it. 2000, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica.

Lessing, G. E., 1767-69, *Hamburgische Dramaturgie*; nuova ed. in id. 1985-2003; **INSERIRE LA TRAD. IT. DA CUI SI È TRATTA LA CITAZIONE.**

Lessing, G. E., 1985-2003, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, a cura di W. Barner et al., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

Merker, N., 1989, *L'illuminismo in Germania. L'età di Lessing*, Roma, Editori Riuniti.

Stadler, U., 2003, *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Bianco e nero.
L'epistemologia oculare di *Cuore di tenebra*
Luca Acquarelli

Le verità sono illusioni delle
quali si è dimenticato il fatto
che sono tali.
Friedrich Nietzsche

Ritornando a scrivere su un testo come *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*), sul quale sembra essere già stato scritto tutto, si corre il rischio di desistere di fronte alla mole di critica esistente intorno a questo romanzo e sull'autore in generale. Si corre qui questo rischio perché fermamente convinti dell'importanza dell'analisi di questo romanzo in un libro che si occupa di letteratura e cultura visuale e della centralità, sempre in questo senso, dell'epoca e del luogo in cui questo romanzo è stato scritto, la Londra di fine Ottocento, dove è in atto una vera e propria rivoluzione delle tecniche della visione, quello sconfinato campo di epistemologie visive che, rappresentando il mondo, lo significano e precedono culturalmente la percezione della realtà.

Questo studio intende infatti analizzare il romanzo di Conrad, mettendo al centro la questione della visualità, intesa come modo di narrare il mondo attraverso una prospettiva sensoriale prevalente – la vista –, declinato secondo le tecniche ottiche del tempo e secondo una certa cultura del vedere. La nostra metodologia opererà da contrappunto di una lettura attenta di *Cuore di tenebra* e di alcuni testi che vertono sulle tecniche di riproduzione della realtà su supporto visivo e sui relativi congegni di visione. Questo contrappunto consiste dunque nel giustapporre testi che hanno percorsi e contesti enunciativi diversi, ma dalla cui comparazione possono nascere strade interpretative interessanti. Un secondo contrappunto poggia sull'idea di leg-

gere *Cuore di tenebra* come un romanzo che è anche un saggio teorico sul vedere e sul rappresentare.

Per fare ciò la nostra lettura deve mettere in primo piano l'aspetto delle costruzioni visive ed in particolare: i punti di vista a partire dai quali lo spazio e il tempo della storia viene creato; i dispositivi della visione che partecipano a questa creazione; il piano cromatico per la messa in narrazione dei colori e dei non colori, come il bianco e il nero; e, legati a essi, i dispositivi di illuminazione che permettono di vedere e quindi di raccontare, come lo stesso Conrad – vedremo – fa intendere. Come si può evincere, questi aspetti riguardano da vicino la sfera della percezione visiva, e inoltre sono gli elementi che inizialmente si prendono in considerazione nello studio di un quadro o di una fotografia. L'idea di analizzare un romanzo come fosse un quadro, un oggetto visivo, è, in effetti, alla base di questo approccio.

Fedeli al nostro lavoro prettamente analitico, iniziamo, allora, proprio dalle parole di Conrad, che sembrano legittimare lo studio che stiamo approntando in questa sede.

Marlow, il protagonista *alter ego* dell'autore, racconta le sue memorie di viaggio agli interlocutori seduti con lui sulla Nellie, il piccolo battello che sta risalendo lentamente il Tamigi. In particolare, Marlow narra il suo viaggio verso un altro fiume – probabilmente il fiume Congo – e la sua storia, frastagliata di ellissi narrative, giunge al punto del suo arrivo alla stazione centrale della Compagnia Coloniale situata sulle rive del fiume, vicino alle sorgenti del quale, appunto, si trovava la stazione di Kurtz. In questa stazione Marlow si fermò diverso tempo, per aggiustare il battello di cui era stato dotato per la risalita del fiume. Tutti gli eventi di cui fu spettatore a poco a poco gli fecero comprendere l'assurdità dell'organizzazione di quella stazione. Un'attesa quasi beckettiana, che Marlow stesso sembra aver difficoltà ad esprimere ai suoi interlocutori, interrompendo così il flusso del racconto e indirizzando una precisa richiesta:

Lo vedete [Kurtz]? Vedete la storia? Vedete qualcosa? Per me è come se stessi cercando di raccontarvi un sogno – un tenta-

tivo inutile perché non c'è modo di comunicare a parole la sensazione del sogno (Conrad 1899, p. 81).

Il senso preminente per la percezione della storia è quello della vista. Marlow chiede ai suoi interlocutori di “vedere” la storia, ma si rende conto che è un “tentativo vano”, perché quello che si racconta è sempre immerso nel ricordo, un ricordo di immagini che, nel rapporto narrativo fra gli eventi, procede a ritroso come la ricostruzione degli eventi di un sogno. Si racconta la storia come si racconta un sogno che – come ci ha insegnato Florenskij nel suo splendido saggio, *Le Porte Regali* – si dispiega in un tempo capovolto dove “tutto procede come in un dramma impeccabile, nel quale la fine avviene perché si sono prodotti tutti gli avvenimenti preparatori, e il dramma intero perderebbe senso e valore se quella conclusione non se-guisse” (Florenskij 1914, p. 26).

Poche righe più avanti Marlow si spinge oltre:

È impossibile comunicare la sensazione di vita di qualsiasi fase della propria esistenza (ib.).

Queste righe, a nostro avviso, sono centrali per intradarcì nell'interpretazione dell'intero romanzo. Un romanzo che, letto da questo punto di vista, costruisce, al di là degli eventi narrativi, una vera e propria teoria della rappresentazione, cioè una teoria sullo iato fra realtà e ricostruzione di essa, decostruendo proprio *l'effetto di realtà* della rappresentazione, e in maniera cogente quello della rappresentazione visiva. Queste parole infatti indicano l'impossibilità del grado zero della scrittura, cioè un luogo della narrazione che sia specchio non deformante della realtà.

Quello che cercheremo di dimostrare è che in *Cuore di tenebra* vi è anche una critica, anche se meno esplicita, alla rappresentazione visiva (fotografica in primo luogo) come grado zero della scrittura, **ridescrivendo (CHI? LEI O CUORE DI TENEBRA?)** quindi un'epistemologia oculare **critica verso il tempo.**

Il romanzo come metafora del processo fotografico

Nell'Inghilterra della prima uscita a puntate di *Cuore di tenebra* sul «Blackwood's Magazine» (tre episodi a partire dal numero mille della rivista, il primo febbraio 1899) è in atto una vera e propria rivoluzione sulle tecniche di riproduzione visuali, in un contesto da primo «villaggio globale delle immagini». La diffusione della pratica fotografica in seguito alle implementazioni tecnologiche della Kodak, la nuova modalità di riproduzione a stampa delle fotografie con la tecnica della mezzatinta (*halftone*), vero motore dell'epoca della riproducibilità tecnica, e l'incredibile commercio di cartoline, sono i tre principali impulsi di questa civiltà delle immagini *fin de siècle*.

La circolazione delle immagini nelle capitali europee più avanzate cresce in maniera esponenziale: Londra e Parigi, soprattutto, diventano città ipertestuali, piene di rimandi visivi accessibili al pubblico di massa. In particolare un ingente commercio, e quindi una grande visibilità, riguarda le immagini di ambito coloniale, immagini che soddisfano il desiderio voyeuristico occidentale verso popoli e terre sconosciute, veri e propri ricettacoli di immaginari.

Hod (HEART OF DARKNESS???) nasce al centro di questa rivoluzione e narra il mondo del Congo, la terra dell'indicibile e misterioso «spazio vuoto» (*blank space*) visitata dallo stesso autore pochi anni prima. Seguendo le nostre premesse metodologiche, andiamo a ricercare le tracce visuali di questa rivoluzione nel romanzo.

La prima parte del romanzo, fino perlomeno alla partenza del battello di Marlow verso la risalita del fiume, è caratterizzata dalle continue opposizioni/dissolvenze fra il bianco e il nero, fino a costituire un vero e proprio *topos* letterario. In gran parte della critica letteraria questo livello cromatico è stato chiamato «l'impressionismo» di Conrad: a nostro avviso, invece, questo aspetto riguarda più la metafora cromatica del processo fotografico fino allora conosciuto, quello in bianco e nero.

All'inizio del romanzo abbiamo subito l'idea di questa opposizione, evocata dalle parole di Marlow sulla luce della civilizzazione dei Romani, giunta «millenovecento anni fa» (p. ?) a scacciare le tenebre del Tamigi.

Poche pagine dopo Marlow racconta delle sue fantasticherie infantili sulle carte geografiche: vengono nominati gli *spazi vuoti* della mappa, e soprattutto ci si sofferma su una zona precisa, quella dove ancora Marlow non è stato: «una macchia *bianca* che un bambino può riempire di sogni di gloria», che adesso è diventata «un luogo di *tenebra*» (p. 19).

Quest'ultima frase sembra marcare la direzione valoriale dell'opposizione cromatica: dal bianco (marcato positivamente) verso l'oscuro (valorizzato negativamente, da rifuggire). Nel testo, tuttavia, troviamo diversi frammenti in cui questa direzione è ribaltata, o quantomeno valorizzata in maniera molto più sfumata. Ad esempio, la presunta città di Bruxelles, città dove Marlow viene ufficialmente incaricato della sua missione, è un «sepolcro *imbiancato*» (p. 23) e le due donne che si trovano sulla soglia dell'entrata degli uffici sferruzzano «lana *nera*» (p. 25), ma una di esse ha in testa «una cosa *bianca*» (p. 27). Il primo funzionario che Marlow incontra in quella sede viene presentato come una «una testa *bianca* segretariale» (p. 25), ma nella stanza «la luce era fioca». L'avvistamento della costa africana risulta «l'orlo di una giungla colossale d'un verde così scuro da sembrare *nero*, bordato dalla risacca *bianca*» (p. 35).

Possiamo concluderne che, se la valorizzazione di bianco o nero non è sempre fissa, quasi sempre però Conrad chiude il cerchio di questa opposizione, non lasciando mai un lucente senza un oscuro, e viceversa. Riportiamo qui uno dei passaggi nel quale questo meccanismo si ripete e sembra andare al di là di un semplice livello di descrizione denotativa:

Accuciate, distese, sedute tra gli alberi, c'erano delle *forme nere* appoggiate ai tronchi, tutt'uno con la terra, mezzo stagliate e mezzo confuse nella *penombra*, in tutti gli atteggiamenti

menti del dolore, dell'abbandono, della disperazione (...). Poi abbassando lo sguardo, scorsi un viso accanto alla mia mano. Le lunghe ossa nere distese a terra, solo una spalla s'appoggiava all'albero, e lentamente le palpebre si alzarono e gli occhi incavati mi fissarono, enormi e vuoti, una sorta di guizzo cieco, *bianco* nella profondità dell'orbita, che si spense lentamente (...). Aveva legato intorno al collo un pezzo di lana *bianca*. – Perché? Dove l'aveva preso? Era un segno distintivo – un ornamento – un amuleto – un gesto propiziatorio? Era legato a qualche idea? Aveva un aspetto sorprendente intorno al collo *nero*, quel pezzo di filato *bianco* venuto da oltre oceano (pp. 47-49). **(IMMAGINO CHE IL CORSIVO SIA SUO. SE SÌ, SPECIFICARE)**

Il passaggio definitivo al bianco incombente si ha solo poche righe dopo, tramite una sorta di climax cromatico:

Vicino agli edifici incontrai un *bianco* vestito con tanta inattesa eleganza che sulle prime lo presi per una specie di visione. Vidi un alto colletto inamidato, polsini *bianchi*, una giacca d'alpaca leggera, pantaloni *candidi*, una cravatta *immacolata* e stivaletti di vernice. Niente cappello. Scriminatura accurata, capelli impomatati sotto un parasole a strisce versi sorretto da una *grande mano bianca* (pp. 49-51) **(NON SONO SEGNA-LATE ELLISSI. COME PUÒ QUESTO FRAMMENTO OCCUPARE 3 PAGINE?)**.

Questo passaggio cromatico – qui come altrove – non ci sembra puramente descrittivo, e pare contenere piuttosto una forte indicazione connotativa. Ma come interpretare questa ricorrenza?

La nostra analisi intende ipotizzare che questi continui passaggi dal bianco al nero richi amino il processo di stampa o di sviluppo fotografico. A sostegno di questa interpretazione, andiamo a confrontare le opposizioni cromatiche di *Cuore di tenebra* con le frasi più significative dei primi inventori della fotografia; noteremo una pista cromatica comune.

Così scrive Thomas Wedgwood – siamo nel 1802 –, uno dei primi inventori a cimentarsi con la difficoltà di fissare le immagini ottenute su un supporto organico (carta o cuoio):

Quando l'ombra di una figura qualsiasi si proietta su una superficie così preparata, la parte nascosta della figura rimane bianca, mentre le altre anneriscono rapidamente¹.

La prima descrizione di quello che possiamo definire un protonegativo è invece di Nicéphore Niépce, che nel 1816 scrive al fratello:

Il fondo del quadro è nero, e gli oggetti sono bianchi, vale a dire più chiari del fondo (cit. in Newhall 1982, p. 12).

Talbot, l'inventore del procedimento fotografico come oggi lo conosciamo, con un positivo e un negativo, a proposito delle sue sciografie (*shadowgraphs*) dice:

Nel processo fotogenico o sciografico (*dal greco skia, "ombra"*), se la carta è trasparente, il primo disegno può servire come oggetto, per produrre un secondo disegno, nel quale la luce e le ombre appaiano rovesciate (p. 24).

Bianco e nero dissolvono l'uno sull'altro. Carte fotosensibili si anneriscono nelle parti esposte alla luce e, al contrario, carte preparate per la stampa si illuminano laddove il negativo è nero.

A coniare il termine "fotografia" fu l'inglese John Herschel nel febbraio del 1839, riferendosi ai suoi esperimenti sulla possibilità di stampare dal negativo (esperimenti poi ripresi e perfezionati, appunto, da Talbot). Curiosamente lo stesso neologismo fu ripreso da Herschel in una battuta non troppo innocente: "Le figure hanno uno strano effetto – delle belle donne sono trasformate in delle negre & Co.", riferendosi al fatto che il negativo rende nero ciò che è bianco e sfruttando una similitudine che sottolinea la tendenza culturale del tempo a marcare la differenza quasi manichea delle razze umane. Il colore della pelle e il nuovo incontro tra l'uomo bianco e l'uomo nero sembrano essere dunque iscritti nella genesi della nuova tecnica visiva.

Viaggi, romanzi esotici, fotografia di viaggio, la popolarizzazione di scienze come l'antropologia creano un tessuto

intertestuale che offre un ampio bacino di immaginari dei quali è difficile per un *novelist* della Londra del post *scramble for Africa* non nutrirsi.

L'opposizione bianco/nero in *Cuore di tenebra*, dopo la prima fase narrativa, si trasforma in un passaggio meno netto, più sfumato, fra la luce e l'ombra, fra il chiaro e l'oscurità. Anche in questo caso abbiamo dei degni antenati di questa isotopia cromatica e narrativa fra i primi studiosi dei processi di fissaggio dell'ombra della camera oscura.

Cristoph Adolph Alduin, nel 1674, da uno dei suoi esperimenti tirò fuori una sostanza che riusciva a brillare nel buio e la chiamò *phosphorus* (portatore di luce). Nel 1727 Johann Heinrich Schultze operò delle modifiche chimiche alla sostanza prodotta da Alduin, e si accorse che la nuova sostanza così ottenuta, se esposta al sole, diventava di un colore rosso porpora scuro, mentre l'esposizione al solo calore la lasciava inerte, deducendone quindi che fosse fotosensibile. Schultze chiamò questo composto *scotophorus* (portatore di tenebre). Gli esperimenti sullo *scotophorus*, nonché l'utilizzo di questo termine, furono ripresi in tutta Europa e, come afferma Newhall (1982, p. 7), "sul finire del XVIII secolo esisteva ormai in forma latente il mezzo con cui bloccare l'immagine elusiva della camera oscura".

Non crediamo che la sterminata letteratura che fin dal 1700 ha prodotto studi su come catturare la luce naturale e poi riportare il mondo su un supporto fisso abbia influenzato direttamente Conrad. Dalle sue biografie non evinciamo particolari studi di fotografia, anche se supponiamo che viaggiando così tanto egli avrà conosciuto numerosi fotografi. D'altronde in questa sede non è tanto l'autore a interessarci, quanto piuttosto lo *Zeitgeist* della Londra di fine Ottocento, legato a doppio filo alle tecniche di visione².

Sulla scia di questa prima ipotesi esplorativa, procediamo ad analizzare un altro dato che richiama da vicino la prima citazione di *Cuore di tenebra* chiamata in causa, quella relativa alla definizione di storia come luogo da vedere. L'ambientazione luminosa in cui questa digressione sulla "visibilità" della storia viene svolta è generata dal di-

spositivo di illuminazione della luna, la cui luce viene cromaticamente marcata come "argentata". Un'ombra luminosa, quella della luna, un ossimoro visibile, fonte luminosa diffusa ma sempre associata al mondo delle tenebre. La prima volta che Conrad menziona questo dispositivo di illuminazione, lo fa in modo metaforico, ribadendo la difficoltà di capire la verità degli eventi:

Marlow, però, non era il tipico uomo di mare (a parte la sua propensione a tessere racconti) e per lui il significato di un episodio non stava nell'interno come un gheriglio, ma all'esterno avviluppava il racconto, e questo lo svelava soltanto come la luminescenza rivela la foschia, a somiglianza di quegli aloni indistinti che talvolta *lo spettrale chiaro di luna rende visibili* (Conrad 1899, p. 11).

La luna fa intravedere gli "aloni", così come il racconto fa solo scorgere il significato di un episodio. La luce lunare, che è insieme luce e spettro, dunque, è metafora di questa visione poco netta, di quella luce confusa che il racconto getta sopra la realtà vissuta di un episodio. In questo passaggio cromaticamente e luminosamente così marcato (la luce della luna verrà richiamata sette volte in quattordici pagine), Marlow fa un'ulteriore breve digressione sul suo rapporto con la menzogna:

Sapete quanto odi, detesti e non possa sopportare la menzogna, non perché sia più onesto degli altri, ma semplicemente perché mi spaventa. C'è un alito letale, un sapore di mortalità nelle menzogne – ed è esattamente ciò che odio e detesto al mondo – ciò che voglio dimenticare. Mi avvilisce e mi nausea, come se addentassi qualcosa di marcio (p. 81).

La frontiera tra menzogna e verità è labile come un'ombra, come un alone intravisto al chiaro di luna: il racconto è per sua natura – per la sua luce – ingannevole. E il racconto visivo ancora di più: il passaggio immediatamente successivo è quello che porterà alla già citata invocazione "Vedete la storia?".

Innanzitutto questa luce, come dicevamo, viene marcata cromaticamente: “La luna aveva steso sopra ogni cosa una sottile *patina d’argento*” (p. 79). Lo strato d’argento è familiare al processo fotografico: il sale d’argento o nitrato d’argento era utilizzato infatti per la sensibilizzazione della lastra prima, e della carta per l’esposizione poi. Gli alogenuri d’argento sono infatti quelli che prima di ogni altra sostanza permettono al supporto di fissare l’immagine, di fissare cioè quegli annerimenti provocati dalla luce. La luna è la luce della fotografia, che getta una luce d’argento sui fatti.

Riteniamo che questo sia un passaggio tipico per capire l’intero romanzo e la cultura visuale che esprime. L’analisi del dispositivo di illuminazione sotto il quale Marlow esprime la sua teoria dell’impossibilità del racconto non è pretestuosa, ma cerca di restituirle il suo lato connotativo. Il regime semiotico del chiaro di luna è quello della fotografia, che – come il racconto, produttrice di un effetto di realtà, ma proprio per questo menzognera – può rivelarci solo alcuni frammenti illusori e poco visibili della verità.

La tecnica fotografica e il regime scopico che essa introduce sono ben evidenziati anche da un altro passaggio di *Cuore di tenebra*. In questo caso non è un dispositivo di illuminazione a intervenire, ma piuttosto un nuovo atteggiamento culturale di cui la fotografia è protagonista.

Come sostiene Pinney (in Edwards, a cura, 1992, p. 74), l’antropologia e la fotografia “derivano il loro potere di rappresentazione a partire da quasi le stesse procedure semiotiche”. Si può tranquillamente aggiungere a questo duo una terza scienza che ebbe grande diffusione in quel periodo: la psichiatria. La tecnica fotografica divenne imprescindibile strumento di questa scienza. Ricordiamo a questo proposito ciò che Hugh Welch Diamond, uno degli psichiatri (e fotografi) più famosi in Inghilterra durante la seconda metà dell’Ottocento, scrisse in un suo articolo scientifico: “La fotografia è essenzialmente l’Arte della Verità e la rappresentazione del Vero in Arte”. Poi aggiunge che la fotografia dei pazienti mentali “li rende osservabili non una volta, ma per sempre”. È la fotografia a strutturare lo

sguardo psichiatrico (e viceversa) e a far pensare che abbia il potere di scavare dentro le persone per renderle ‘visibili’. La fotografia è dunque un vero prodigio scientifico-oracolare: restituisce l’immobilità congelata durante il movimento, la cattura di un tratto di morte sulla trama della vita in corso, svelando il mistero della malattia.

In *Cuore di tenebra* questa disposizione dell’osservazione diagnostica è evidente nella visita antropometrica-psichiatrica cui Marlow si sottopone; l’aspetto oculare di queste scienze, che allora si servivano di misurazioni e di reiterati sguardi su un ritratto per stabilire la sanità di un paziente, viene messo in primo piano: “Mi lanciò uno *sguardo penetrante* e prese un altro appunto. ‘Nessun caso di pazzia in famiglia?’ chiese con tono pratico” (Conrad 1899, p. 31). Da notare a questo proposito che pochi anni prima della pubblicazione di *Cuore di tenebra* era stato redatto il primo atlante di ritratti fotografici di pazienti del manicomio di Parigi, la famosa *Iconografia fotografica della Salpetrière* (*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1883-85) a cura di Jean Martin Charcot, che ebbe da subito una fama europea.

Le sequenze narrative secondo i dispositivi

Ci sono altre tecniche della visione che appaiono nel romanzo: più volte viene chiamata indirettamente in causa la lanterna magica, strumento di proiezione inventato nel Seicento, ma che si diffuse come uno dei dispositivi protocinematografici nell’Ottocento.

Accese un fiammifero e mi resi conto che il giovane aristocratico non solo possedeva un *necessaire d’argento*, ma anche un’intera candela tutta per sé. Proprio in quel periodo l’unica persona ad avere diritto alle candele era il direttore. *Le pareti d’argilla erano coperte di stuoie indigene e una collezione di lance, zagaglie, scudi, coltelli, era appesa a mo’ di trofei* (Conrad 1899, p. 71).

Le pareti diventano successione circolare di icone (trofei) illuminate dalla candela, come fossero proiettate con un meccanismo simile a quello della lanterna magica: l'enumerazione di Marlow sembra indicare infatti una carrellata circolare.

La candela sarà un dispositivo di illuminazione ricorrente: attraverso una candela Marlow scorge una delle immagini più allegoriche dell'intero romanzo, il bozzetto, – risulterà poi dipinto da Kurtz – che rappresenta su sfondo nero una donna bendata che tiene in mano una fiaccola. La figura femminile vestita di un drappo che, con movimento solenne, tiene la torcia può essere accostata per analogia alla figura di “Lady Liberty” e alle varie rappresentazioni di essa, tenuto conto che, costruita in Europa, la Statua della Libertà fu inaugurata in America nel 1886 ed ebbe una grande eco mediatica. Ricordiamo che detta statua fu costruita con l'idea di rappresentare “la Libertà che illumina il mondo”, secondo quanto risulta dai documenti di commissione allo scultore francese Auguste Bartholdi. Qui la figura femminile è bendata, cioè incapace di vedere gli effetti che provoca la luce che porta con sé: l'opposizione tematica importante è quella di vista/cecità. Chi può illuminare il mondo se non ha la capacità di vedere il contesto? Questo bozzetto rappresenta una prima traccia lasciata da Kurtz e Marlow ne entra in contatto proprio all'interno dell'opposizione tematica vista/cecità, che sarà centrale nell'avvicinamento a Kurtz una volta raggiunta la stazione.

In questi casi, per riferimento di analogia al processo fotografico o a quello della lanterna magica, perché sono poste in essere visioni mediate da dispositivi ottici o ancora perché i giochi di visione sono investiti da dispositivi di illuminazione, in tutti questi casi siamo di fronte a *nodi visuali* del romanzo, più importanti, secondo la nostra analisi, rispetto ai nodi narrativi. Seguendo questo metodo possiamo così ricostruire e riorganizzare le sequenze del romanzo in tre fasi principali.

La prima fase è quella del bianco e nero, quella che parte dalla seconda descrizione pluricromatica della carta geo-

grafica, all'interno degli uffici dell'ipotetica Bruxelles e che inizia con le sferruzzatrici di lana nera. Queste due figure stanno a guardia dell'entrata verso un mondo cromatico dove vigono solo le opposizioni e le dissolvenze tra il bianco e il nero. Il movimento da nette opposizioni verso più graduali dissolvenze chiaroscurali avviene durante il passaggio narrativo dell'attesa di Marlow nella stazione coloniale, dove i dispositivi di illuminazione come la candela e la luna favoriscono la creazione di ombre e di anamorfosi. Questa fase è metaforicamente la fase della menzogna, della rappresentazione illusoria.

Successivamente ci sarà il viaggio del battello verso la stazione di Kurtz, in cui la cupezza diventa costante, come per una persona incapace di vedere: “Immaginate un uomo bendato che debba guidare un furgone su una strada in cattive condizioni” (Conrad 1899, p. 107). Come dice giustamente Todorov (1978, p. 192), in questa fase la professione di Marlow “non è altro che una capacità di interpretare i segni”, segni non sempre visibili ma solo percepibili. Verso la fase finale della risalita del fiume, la scena è invasa da un limbo di nebbia, dove il bianco, e non il nero delle tenebre, impedisce di vedere. La nebbia “più accecante della notte” è anche resa con una eloquente parafrasi, “la bianca saracinesca” (p. 123), che si alza e cala alternativamente proprio come un otturatore³ fotografico.

Queste due sotto-sequenze di tematizzazione della cecità all'interno della prima fase (cecità che una volta è causata dall'oscurità, e l'altra dal bianco abbacinante) rappresentano il rituale che sospende il regime scopico che le ha precedute, quello del bianco e del nero e, sul piano metaforico, della menzogna. Questo rituale impone la cecità come rito di passaggio per preparare Marlow all'incontro con Kurtz: essere costretti alla cecità per reimparare a vedere.

Schiarita la nebbia, il battello entra nel territorio della stazione Kurtz: ci sarà prima un attacco da parte di lanciatori di frecce e poi una possibilità di rifornimento di legname, entrambi gli eventi organizzati direttamente dalla sta-

zione. E così il battello avvista la stazione, attraverso il binocolo di Marlow. Qui termina la prima fase perché la situazione cromatica cambia di colpo e, dopo pagine e pagine di chiaroscuri, si produce una descrizione pluricromatica. I colori appartengono al vestito del russo che accoglie il battello di Marlow: “pezze vivaci, azzurre, rosse e gialle” (p. 169). L'ultima descrizione del genere ricorre alla sequenza dei colori della mappa geografica scorta da Marlow negli uffici della città “sepolcro imbiancato”, dove Marlow riceve l'incarico.

La cornice colorata che comprende la prima sequenza, quindi, si chiude: Marlow, poco più avanti, a pochi istanti dall'incontro con Kurtz, ci ricorda improvvisamente la vecchia che sferruzza la lana, come ad esplicitare questo cerchio che si completa:

La vecchia che sferruzzava col gatto s'imponeva alla mia memoria come la persona più inopportuna che potesse trovarsi all'altro capo della faccenda (p. 207).

Inizia l'avvicinamento di Marlow a Kurtz, ancora attraverso una tecnica di visione: il binocolo. L'incontro vero e proprio si svolge entro un arco temporale ben scandito dal narratore: da mezzanotte a mezzogiorno – è la prima volta che nel romanzo il tempo viene marcato con le ore. Questo passaggio temporale, breve come intervallo sia extradiegetico sia diegetico, sembra l'unico passaggio del romanzo dove la visione delle cose assume meno importanza rispetto ad altri tipi di percezione. La scena si svolge “a meno di trenta metri dal falò più vicino” (p. 209), quasi del tutto al buio e Kurtz diventa “un'Ombra” (p. 211). Kurtz è un'ombra, cioè un uomo che è andato al di là di ogni apparenza, puro significato senza significante.

Marlow esplicita il suo passaggio cognitivo-sensoriale: “Lo vidi – *lo udi*” (riferendosi a Kurtz) (p. 213). In questa sequenza assistiamo cioè alla conversione di Marlow a un nuovo regime semiotico, dove l'interocettività supera l'esterocettività, e la pretesa del grado zero della cono-

scenza non fa più affidamento sulla visione o sui dispositivi della visione.

Nella successiva terza fase si riproduce l'aspetto cromatico della prima, ma l'occhio di Marlow sembra adesso esplicitare la nuova competenza acquisita durante l'incontro con Kurtz: quella di saper discernere tra racconto e realtà, tra menzogna e verità. La comparsa di ulteriori dispositivi ottici ci indica la strada del nostro percorso interpretativo: gli occhiali e il monocolo.

Una volta ritornato nella città sepolcrale, Marlow detiene un oggetto di valore: “un pacchetto di carte e una fotografia” (p. 221), che Kurtz gli aveva affidato per proteggerli dallo sguardo indagatore e perfido del direttore della stazione – tratteremo più avanti questo oggetto. Marlow si troverà a proteggere queste carte da altri due personaggi negativi, primariamente marcati da un dispositivo di visione. Il funzionario della compagnia coloniale, infatti, indossa degli occhiali d'oro (da notare che anche la sferruzzatrice aveva gli occhiali, ma d'argento). Il giornalista che viene a trovare Marlow, invece, ha il monocolo. Entrambi chiedono avidamente le carte di Kurtz e Marlow non li accontenta, fornendo loro solo l'aspetto più superficiale, il *Rapporto sulla soppressione dei costumi selvaggi*. Marlow rifiuta le richieste dei due personaggi che appartengono al “regno” dei fautori di menzogna e allo stesso tempo li inganna lui stesso, tenendogli nascosta la parte più importante dei documenti di Kurtz.

La terza fase è quindi un'esplicitazione della critica conradiana all'epistemologia visiva, attraverso l'utilizzo di dispositivi ottici come marcatori di negatività. Contiene, inoltre, il riferimento più esplicito alla fotografia.

La fotografia e il romanzo moderno

Marlow, come accennato, ha ricevuto da parte di Kurtz un oggetto: “Un mattino mi diede un pacchetto di carte e una *fotografia* – il tutto legato con un laccio da scarpe”

(Conrad 1899, p. 221). Quella che noi riteniamo la terza sequenza del romanzo contiene il riferimento più esplicito alla fotografia, alla sua tecnica e alla sua retorica narrativa. Conrad torna infatti sulla fotografia menzionata (il “ritratto della ragazza”):

Così non mi restava che un sottile pacchetto di lettere e il ritratto della ragazza. La sua bellezza mi colpì – ossia la bellezza della sua espressione. So che si può far mentire anche la luce del sole, eppure pareva che nessuna manipolazione di luce o posa avrebbe potuto trasmettere a quei lineamenti la delicata sfumatura della sincerità. Sembrava pronta ad ascoltare senza riserve mentali, senza sospetti, senza un pensiero per sé (p. 233).

Marlow-Conrad è tentato dall’inganno mimetico della fotografia – “la sua bellezza mi colpì” – sostituendo così la donna in carne ed ossa al suo simulacro fotografico. Ma prontamente l’autore si corregge: “ossia la bellezza della sua espressione”. Un vacillamento che ci restituisce tutta la centralità del riposizionamento dell’osservatore ottocentesco nei confronti della rappresentazione visiva. Instabilità sensoriale fra razionalità e magia, assenza e presenza, che Conrad condensa attraverso le parole di Marlow. C’è prima un giudizio sulla fotografia (“So che si può *far mentire* anche la luce del sole”) e sul concetto di manipolazione della realtà che essa può produrre, ma poi l’indice fotografico è di nuovo istantaneità passionale, immanenza di un *ça a été* (per dirla con Barthes) che diventa presenza, un *hic et nunc* sinestesico: “Sembrava pronta ad ascoltare”.

In questo passaggio c’è molta della modernità di *Cuore di tenebra*, che, alla luce di quanto detto sinora, oltre a essere lontano da un romanzo realista, sembra in più scardinare tutto il concetto di realismo letterario. *Cuore di tenebra* è un romanzo allucinatorio dove troviamo ciò che le nuove tecniche di visione permettono di vedere, o, meglio, ciò che le nuove semiotiche, i nuovi regimi scopici sono in grado di costruire. *Cuore di tenebra* è uno dei romanzi do-

ve si dispiega *in nuce* la modernità visiva del Novecento e che, anche per questo motivo, può considerarsi a ragione uno dei romanzi protomodernisti che inaugurano le vere e proprie rivoluzioni della letteratura inglese modernista.

La sottesa impossibilità di una descrizione realista e, al contrario, lo srotolarsi di una storia immersa nell’onorica visione di immagini su immagini fanno di *Cuore di tenebra* un libro che innesta i primi dubbi sulla capacità di osservare il mondo attraverso la visione e le sue tecniche, via di conoscenza indiscutibile nell’epoca del positivismo. Se c’è quindi un’epistemologia oculare in questo romanzo di Conrad, che ne è addirittura pervaso; essa indica il proprio fallimento e, allo stesso tempo, il fallimento della politica colonialista.

Todorov (1978, p. 202) scrive che in *Cuore di tenebra* viene simbolizzata la difficile strada di qualsiasi processo di conoscenza, nel quale, fra segno e segno, “non vi è che il rinvio, circolare eppure necessario, da una superficie all’altra, dalle parole alle parole”. Il rinvio riguarda sia le parole, le immagini acustiche (come direbbe Saussure), ma anche, e a nostro avviso, le immagini, ciò che la luce permette di registrare, in particolare le immagini fotografiche.

¹ Sir Hunphry David nei «Journals of the Royal Institution» del 1802 (cit. Newhall 1982, p. 11).

² Non si nega qui che il dibattito sulla teoria dei colori fu molto prolifico durante tutto l’Ottocento e che, ovviamente, investì anche la tematica dell’opposizione tra il bianco e il nero, caricandola di simbologie e valori. Si pensi ad esempio a Paillet de Montabert, autore del monumentale *Trattato completo della pittura (Traité complet de la peinture)*, che in un opuscolo dedicato a pittori ed artisti determina la codifica simbolica del contrasto bianco vs nero.

³ La traduzione italiana di *Cuore di tenebra* (2002) traduce *shutter* con *saracinesca*. Nella nostra interpretazione *shutter* non può che rientrare nell’area semantica della fotografia, e quindi abbiamo preferito *otturatore*. Per diverso tempo gli apparecchi fotografici non hanno avuto bisogno di un otturatore visti i tempi di posa facilmente controllabili manualmente. L’otturatore fu inventato da Fizeau e Foucault, due fisici francesi nel 1845, ma non fu di grande uso comune fino agli anni ’60 dell’Ottocento. Cominciò a diventare parte integrante della macchina fotografica intorno agli anni ’90.

Bibliografia

- Bonollo, L., 2001, "Il cuore di tenebra dell'Africa: dalla fotografia al cinema", in G. Brunetta, a cura, *Storia del cinema mondiale*, Torino, Einaudi, pp. 305-334.
- Conrad, J., 1899, *Heart of Darkness*, «Blackwood's Magazine»; trad. it. 2000, *Cuore di Tenebra*, Milano, Mondadori.
- Crary, J., 1990, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, London, MIT Press.
- Edwards, E., a cura, 1992, *Anthropology and Photography, 1860-1920*, New Haven-London, Yale University Press.
- Florenskij, P., 1914, *Ikonostas*, Moskva; trad. it. 2006, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi.
- Freund, G., 1974, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Minuit; trad. it. 1976, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi.
- Gilardi, A., 2000, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori.
- Grespi, B., 2001, "Il racconto: dal romanzo al film", in F. Colombo, R. Eugeni, a cura, *Il prodotto culturale*, Bologna, Carocci, pp. 147-166.
- Jacobs, K., 2000, *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*, Ithaca, Cornell University Press.
- Mirzoeff, N., 1999, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge; trad. it. 2002, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi.
- Newhall, B., 1982, *The History of Photography*, New York, Museum of Modern Art; trad. it. 1984, *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi.
- Tagg, J., 1993, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Todorov, T., 1978, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1993, *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia.

Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois
Roberta Coglitore

Un brevetto conteso

In una disputa giudiziaria che fece all'epoca un grande scalpore Étienne-Gaspard Robertson e i fratelli Aubée, insieme ad André Clisorius, si contesero tra il 1799 e il 1803 il brevetto del fantascopio.

L'arringa difensiva dei due fratelli (cit. in Delahaye 1800) era costruita sul primato dell'invenzione, anche se lo spettacolo, da loro furbescamente chiamato "fantasmapa-

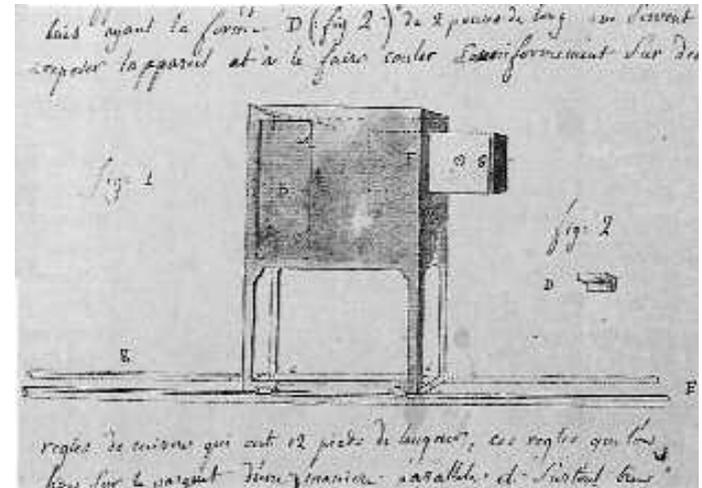


Fig. 1. E.-G. Robertson, Brevetto del fantascopio, 1799.

rastasia” e poi “fantomagia” – per differenziarsi dal loro acerrimo rivale – era dichiaratamente ispirato a quello di Philidor, il reale ma meno conosciuto inventore della retro-proiezione mobile¹.

Nel febbraio del 1799 Robertson aveva già depositato un brevetto di invenzione per un apparecchio, il fantascopio, dichiarandolo soltanto come un perfezionamento della lanterna magica di Athanasius Kircher (e cancellando ogni effettiva traccia di derivazione da Philidor).

La legge sui brevetti in vigore in Francia soltanto da alcuni anni (esattamente dal gennaio del 1791) prescriveva che la richiesta andasse fatta solo per le invenzioni originali e non per un semplice perfezionamento. Questo difetto originale nella procedura trascinò Robertson in un processo che sarebbe durato tre anni, alla fine del quale sarebbe stato costretto a interrompere la sua attività.

La prima battaglia giudiziaria venne vinta da Robertson, che ottenne la chiusura degli spettacoli di fantasmaparastasia e l'imposizione dei sigilli agli apparecchi dei rivali.

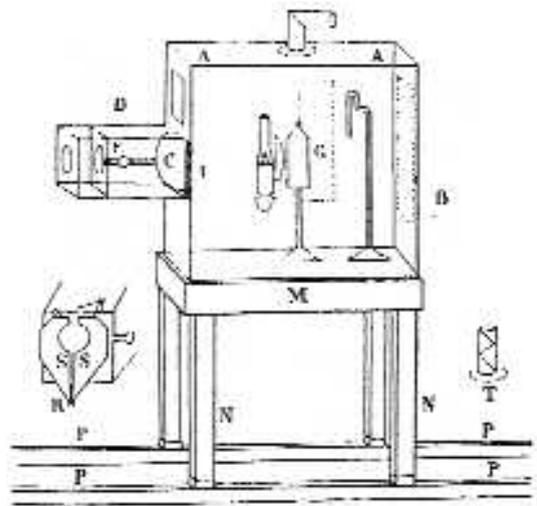


Fig. 2. E.-G. Robertson, Schema del fantascopio, 1831.

Seguì un secondo processo in aula – molto popolare –, in cui gli avvocati Lebon e Delahaye si contesero la difesa dei rispettivi clienti e **il perfezionamento della lanterna magica sembrò abbandonare il campo a favore dell'invenzione originale**. La decisione finale spettava però a una commissione di due esperti – i fisici Jamin e Richer – che, dopo una comparazione delle due apparecchiature, riconobbe colpe a entrambe le parti: le menzogne dei fratelli e il nascondimento dell'effettivo megascopio utilizzato dall'altro contendente.

Nel 1800 vennero tolti i sigilli alla fantasmaparastasia e Robertson venne condannato a versare una somma ingente per i danni causati; la cifra sarebbe stata ridotta nel seguito del processo, ma costituì comunque un'indelebile accusa di ciarlataneria per i protagonisti della vicenda².

Nella risposta ideale che Robertson consegnò alle sue *Memorie (Mémoires récréatifs)* del 1831 si ritrova una riabilitazione della sua credibilità di scienziato in grado di dialogare con le massime autorità del tempo, da Alessandro Volta ai fratelli Montgolfier. In realtà la parziale ammissione della sconfitta e, in maniera cruciale, la partecipazione al processo provocarono lo svilimento della sua operazione divulgativa e scientifica³. Anche se, proprio grazie alla rivelazione del procedimento della macchina, ingiustamente accusata di plagio, lo spettacolo si sarebbe diffuso in tutta Europa.

La ritrosia nel rivelare i segreti delle sue invenzioni ai colleghi, dimostrata in molti anni di silenzio, svanì infatti con le costrizioni del processo. Il confronto con i suoi collaboratori, divenuti ben presto rivali, obbligò Robertson a mostrare e descrivere quello che nei suoi spettacoli veniva tenuto ben nascosto: la tecnica di funzionamento del proprio apparecchio, un'idea tanto ingegnosa quanto semplice, alla portata di tutti, come egli stesso ebbe a scrivere nelle sue memorie.

Eppure proprio sulla banale idea di spostamento di un'immagine retroilluminata – che si proietta su una tela bianca e che genera differenze di misure, creando quindi

effetti di avvicinamento e allontanamento delle figure agli occhi degli spettatori – si basa la sua fama (di fisico prima, e di fantasmagoreuta poi) e il successo che gli permise di transitare con agio dal mondo della scienza a quello dello spettacolo⁴.

A guidare le azioni di Robertson sembrava essere sempre la mira di “distruggere le credenze assurde, le paure puerili che disonorano l’intelligenza dell’uomo”, attraverso una presa di coscienza personale e diretta. Uno spettacolo collettivo che permetteva agli spettatori di confrontarsi individualmente con le proprie paure e di provare sulla propria pelle le esperienze più estreme, dalla sorpresa al terrore. La riproduzione in laboratorio delle *illusioni* avrebbe dovuto permettere alle menti più razionaliste di “smontare il meccanismo della fantasmagoria”, e ai più creduloni di assistere alle apparizioni di fantasmi su richiesta. In ogni caso il pubblico diventava il vero protagonista dello spettacolo (Brunetta 1997, pp. 299-334). E Robertson si accreditava come un divulgatore scientifico e un sostenitore dell’educazione del popolo attraverso una forma di spettacolarizzazione ritenuta, in modo molto moderno, uno strumento di circolazione delle idee e delle novità sicuramente più facile, diretto e immediato dell’apprendimento acquisito con i libri e i giornali.

In realtà la cronaca dell’episodio giudiziario, seppur banale a prima vista, mette in luce gli aspetti più salienti di questa forma di spettacolo ottocentesco. Il duraturo successo della retroproiezione – capace di conservare il termine fantasmagoria nell’attuale linguaggio comune, e soprattutto di far vivere in una precisa stagione novecentesca il dominio del fantasmagorico come metafora di una certa letteratura – risiede sostanzialmente nel nascondimento del meccanismo e nei tentativi più o meno veritieri ed esaurienti di rivelarne il funzionamento. Il segreto dello spettacolo di fantasmagoria fu infatti una condizione indispensabile per tracciare nuovi confini epistemici nei secoli a venire. Era un segreto che accendeva un’aura di mistero e paura, poiché, nascondendo il soggetto che azionava il mecca-

nismo, rendeva l’apparizione dal nulla dei fantasmi assolutamente impersonale e “oggettiva”, e quindi verosimilmente reale.

Come si evince dalle dichiarazioni di Robertson, se l’intenzione era quella di fare piazza pulita delle superstizioni che circolavano abbondantemente tra il popolo, allo stesso tempo l’invenzione del fantascopio provocava l’apparizione di altri fantasmi, magari anche a richiesta del pubblico, i quali però rispondevano all’esigenza di creazione di uno “spazio comparabile a quello del sogno” (Milner 1982, p. 34). Come molti apparecchi ottici messi a punto alla fine del XVIII secolo, quello di Robertson consentiva di superare i limiti conosciuti dell’uomo:

aprendo in una oscurità comparabile a quella del sonno, uno spazio per così dire interiore nell’animo dello spettatore, e proiettandovi delle immagini che potevano susseguirsi con una gratuità affatto onirica (ib.).

Lo spettacolo della fantasmagoria ci consegna dunque una nuova modalità dell’immaginazione,

la quale presuppone l’apertura di uno spazio interiore, di “un’altra scena” in cui le immagini che si proiettano, sono soggette a metamorfosi e si susseguono con l’illogicità del sogno, e costituisce a un tempo una via di accesso verso le profondità in cui l’essere interiore e l’essere esteriore, il desiderio e la realtà, stabiliscono rapporti diversi da quelli della vita di tutti i giorni e un potere temibile, che pone l’uomo in balia di ciò che vi è in lui di meno controllato, soggiogandolo al regno dell’illusione e privandolo, a rischio della follia, delle sue capacità di adattamento (p. 36).

La “ri-creazione dell’illusione” (nei significati di riproposta, riscoperta e momento ludico) permette quindi di indagare le modalità dell’immaginazione impegnate nelle diverse facoltà umane, e in particolare in quella creatrice, già delineata nella filosofia kantiana ma che avrà grande fortuna anche nella ricerca letteraria novecentesca.

Meccanismi dell'illusione

Rispetto alla lanterna magica, antenata dei più moderni apparecchi per diapositive, che ammetteva nella stessa sala gli operatori e il pubblico – e quindi non nascondeva alcun mistero, se non quello racchiuso nel nome della scatola ottica –, la fantasmagoria conservò il nucleo fondamentale dell'ingranaggio, apportando solo alcune correzioni alla modalità di proiezione, ma operò un cambiamento radicale nella forma di spettacolo e nell'ideologia che lo sosteneva.

La fortuna dello spettacolo di fantasmagoria infatti risiedeva soprattutto nel nascondimento del suo meccanismo di funzionamento. Un segreto che non doveva essere rivelato per non dare spazio a spettacoli concorrenti – come ci testimonia la cronaca giudiziaria – e, quindi, per permettere ai suoi operatori di arricchirsi con la novità più alla moda nel campo, sempre più affollato, delle invenzioni ottiche prestate al divertimento.

Un segreto anche per i colleghi – fisici, scienziati e persone di cultura –, che venivano tenuti lontani dalla verità per garantire ancora una volta il successo commerciale dell'operazione, ma che, una volta reso pubblico il meccanismo, venivano subito chiamati in causa per accreditare la scoperta e acclamare l'inventore. L'interesse per l'invenzione dimostrato da parte di scienziati e artisti garantiva infatti l'alto livello delle questioni dibattute, e quindi la serietà dell'operazione.

Infine un segreto anche e soprattutto per il pubblico, che per godere dello spettacolo non doveva essere a conoscenza delle apparecchiature impiegate e tantomeno della spiegazione precisa di ciò che si svolgeva sotto i propri occhi, ma doveva semplicemente partecipare ed emozionarsi di fronte alle immagini che vedeva, alle scene alle quali assisteva.

Soltanto dopo il processo per il brevetto conteso il segreto del meccanismo della fantasmagoria venne svelato e diffuso, a Parigi come nelle maggiori città europee⁵. Fino ad allora lo spettacolo funzionava secondo un'oculata di-

stribuzione di segreti e verità, di porzioni di invisibile e visibile concesse al pubblico.

Gli spettatori che venivano condotti nella sala per assistere alla proiezione non sapevano che cosa succedesse nelle altre due sale adiacenti.

Nella prima sala aperta al pubblico un sistema semina-scosto faceva spegnere una grande lampada appesa al soffitto; quando si faceva buio, nella parete in fondo alla sala si sollevava un sipario nero che nascondeva uno schermo bianco. Su questo schermo, che nei più famosi spettacoli di Robertson ebbe la decorazione di una tomba, apparivano le figure di spettri, fantasmi e ombre.

Nella seconda sala, alla quale il fantasmagoreuta accedeva da un piccolo passaggio segreto attraverso lo schermo, si trovava il fantascopio: una sorta di lanterna magica montata su ruote, che le permettevano di essere allontanata o avvicinata alla parte posteriore dello schermo.

Nessuno poteva accedere a questa sala: alla vista del pubblico erano così completamente sottratti sia il mecca-



Fig. 3. *Fantascopio-megascopio* attribuito a Lerebours, 1840-50, Parigi.

nismo che gli operatori. Nella terza sala, anch'essa riservata agli addetti ai lavori, si trovava un altro megascopio, che serviva a proiettare le immagini di oggetti troppo grandi o pesanti per essere sostenuti dalla lanterna mobile. Nella stessa sala erano posti anche gli strumenti per produrre i suoni e i rumori che accompagnavano la proiezione.

Le immagini proiettate, disegnate sulle lastre, potevano essere soltanto rimpicciolite e ingrandite, generando sullo schermo un effetto di movimento e, talvolta, dando l'illusione di un avvicinamento delle immagini stesse sugli spettatori talmente terrorizzante da indurli a voler scappare dalla sala, che però generalmente viene tenuta chiusa.

I soggetti delle lastre erano solitamente personaggi storici, mitologici o letterari⁶. Il perfezionamento della tecnica utilizzata dai disegnatori e dagli operatori, nel corso dell'Ottocento, produsse effetti di movimento illusorio attraverso vere e proprie "lastre animate", sia con un gioco di successioni o sovrapposizioni che provocavano l'effetto di



Fig. 4. H. Valentin, *Fantasmagoria di Robertson*, 1849.

movimento della intera figura proiettata o di alcune sue parti, sia grazie alla doppia proiezione di un fondo della scena e del personaggio in movimento, attraverso dissolvenze incrociate⁷. **(SPOSTARE ALTROVE INDICE DI NOTA? POSTO QUI, NON MI SEMBRA PARTICOLARMENTE COERENTE COL DISCORSO)**

Le proiezioni potevano essere programmate dal fantasmagoreuta come veri e propri spettacoli teatrali, con cartelloni e pubblicità, oppure essere richieste dal pubblico qualche giorno prima, giusto il tempo di preparare in segreto le scene. Quando a Robertson venne fatta però la richiesta di richiamare in vita – o meglio di proiettare – il fantasma di Luigi XVI, il fantasmagoreuta, preoccupato di ricevere un fermo dall'autorità giudiziaria, dichiarò di aver perso la formula per far riapparire il sovrano anche solo come ombra, concludendone che sarebbe dunque stato "impossibile ormai far ritornare i re in Francia" (Robertson 1831, p. 133). Fin troppo evidente in questo esempio la valenza anche politica della rappresentazione.

Uno spettacolo di fantasmagoria poteva anche essere incluso in una serie di altri eventi alla moda dello stesso genere. Per esempio una proiezione su una nuvola di fumo che faceva muovere l'immagine proiettata, oppure la presenza di un ventriloquo in sala che prestava la propria voce a quella dello spettro evocato, o ancora alcuni spettacoli simili in successione, come per esempio quello molto famoso della "donna invisibile"⁸ o della "prova egiziana"⁹.

Anche il luogo scelto per gli spettacoli era determinante per gli effetti di paura e terrore che si volevano provocare. Normalmente si trattava di un monastero abbandonato in un quartiere malfamato (per Robertson, il padiglione nel chiostro della chiesa delle Cappuccine nel primo *arrondissement* a Parigi); anche il percorso di accesso alla sala di proiezione era pieno di simboli misteriosi (per esempio geroglifici dipinti sulle pareti del corridoio) o segni inquietanti (in alcuni casi per raggiungere la sala bisognava attraversare un cimitero).

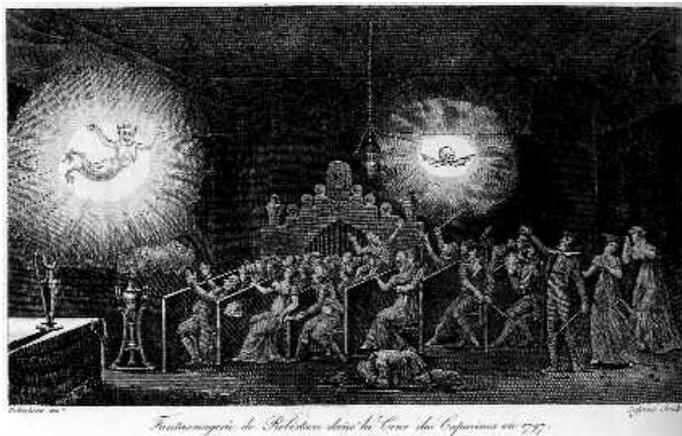


Fig. 5. Fantasmagoria di Robertson al Convento dei Capuccini, 1799.

Tutto, dalla tecnica delle lastre a quella del fantascopio, dai soggetti scelti fino al luogo della seduta, contribuiva a creare l'illusione di assistere a una verosimile apparizione e sparizione di fantasmi, in una sala gremita di persone, tutte convinte di vivere la stessa esperienza.

Il pubblico era inoltre attirato dal nobilissimo intento del fantasmagoreuta di smascherare le credulità e le superstizioni, mostrando come fosse possibile "ricreare" i fantasmi secondo le leggi della scienza. Nessun fantasmagoreuta reclamava infatti per sé alcun potere soprannaturale, anche se teneva ben custodito il segreto delle proprie illusioni. In questo modo si potevano suscitare la curiosità e lo stupore degli spettatori, senza dover necessariamente rivelare la spiegazione del misterioso funzionamento.

Il piacere procurato agli spettatori risiedeva sostanzialmente nelle esperienze sensoriali, che in quanto tali portavano anche lo spettatore più razionalista a interrogarsi su ciò che appariva davanti ai propri occhi.

La fantasmagoria si presentava come un'illusione ottica confessata, eppure riempiva le sale di tutta Europa. Lo spettacolo sembrava sfruttare la natura contraddittoria

della sua illusione per trarre il massimo degli effetti. L'aspetto sovranaturale di cui si caricava lo spettacolo diventava il simbolo di una percezione impossibile, quella appunto dei fantasmi e delle ombre. Si creava così uno spettatore destabilizzato che, sebbene provato dalle sensazioni fisiche ed emotive, restava conscio della irrealtà delle sue sensazioni.

Ma se l'intenzione era quella di smascherare i fantasmi, come mai il fantasmagoreuta per primo e il pubblico dopo non facevano altro che continuare a parlare di fantasmi?

Perché lo scienziato non rivelava mai il trucco e si comportava da mago-illusionista piuttosto che da fisico? Come è possibile che gli spettatori affollassero gli spettacoli visto che si trattava di un'evidente messa in scena, alla fine della quale potevano tranquillamente tornare alla loro vita normale senza alcun pericolo? Come mai si spaventavano di un'apparizione di cui avevano appreso con certezza che non aveva la stessa consistenza del reale?

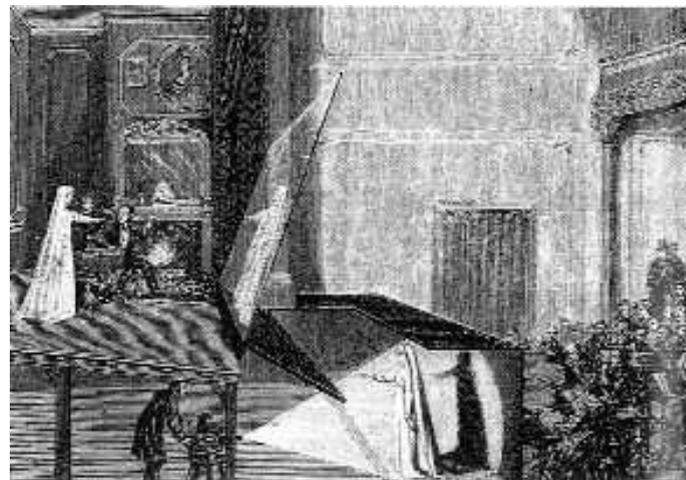


Fig. 6. Fantasmagoria teatrale con fantasmi su modello di H. Pepper, 1860 ca.

Il gioco dell'illusione

Secondo l'interpretazione teleologica degli strumenti della visione, molto diffusa soprattutto nelle ricostruzioni storiche e nelle archeologie dei media degli anni Settanta del secolo scorso (Baudry, Metz, Mannoni, Zotti Minici per citarne alcuni), il fantascopio sarebbe stato l'ultima soglia prima della realizzazione del movimento delle immagini e del cinematografo. Esso avrebbe fornito una sorta di avvicinamento alla realtà, una sua riproduzione e quindi, di conseguenza, avrebbe offerto gli strumenti per una sua "interpretazione totalizzante".

Ma le nuove teorie della *visual culture* degli anni Novanta sui dispositivi della visione hanno portato una vera rivoluzione nell'interpretazione e anche nella concezione storica delle scoperte e delle applicazioni dell'ottica nell'Ottocento e nel Novecento (cfr. Cometa, *supra*; Gunning 2003).

Come sottolinea Gunning (p. 78), le teorie di M. Jay, J. Crary, B. Stafford, a cui potremmo aggiungere anche quelle di W. J. T. Mitchell, non marciano più soltanto la funzione di rappresentazione del reale di questi diversi dispositivi, ma mettono in evidenza "l'emergenza di una 'visione incarnata' nel XIX secolo da opporre all'occhio panoptico disincarnato della metafisica classica".

Facendo risalire alle ombre della caverna di Platone, mito fondativo di ogni idealismo occidentale, ogni effetto illusorio dei dispositivi ottici, gli archeologi della visione e gli storici dei dispositivi non riescono ad abbandonare la questione del realismo e dello svelamento del trucco che crea l'illusione. Invece secondo Gunning esistono almeno tre modi di ricezione, di pratiche e di comprensione rispetto alle illusioni ottiche dell'epoca dei Lumi. Accanto alla funzione scientifica e razionalista, da un parte, o fideistica e allegorica dall'altra, esiste una terza via: una visione ludica dei nuovi apparecchi ottici. Lo spettatore, non più aspirante scienziato o fedele, si trova di fronte un mago-illusionista che preferisce lasciare il pubblico nell'incertezza e

nell'ambiguità. Questi dichiara di far vedere i fantasmi per dimostrare la loro inesistenza, ma proprio quando essi compaiono ogni spettatore, anche il più razionalista, prova paura e terrore. Ciò che appare è un'illusione che non va spiegata secondo la ragione o la fede, ma che semina il dubbio e che semmai lascia riflettere lo spettatore tra ciò che vede e ciò che pensa di aver visto, cioè tra il vedere e l'incertezza della percezione.

L'oscillazione e la limitata capacità di movimento tra le due posizioni sottintendono il "gioco" dell'illusione¹⁰. L'indecidibilità della posizione percettiva autorizza anche **quella tra (ESPLICITARE MEGLIO)** le immagini illusorie, fallaci e deformanti, e quelle immaginarie, che attraverso il mito e la *rêverie* ci guidano fino alle profondità dell'essere (Wunenburger 2002).

Chiaramente lo spettacolo non consiste soltanto in un passatempo o uno svago alla moda, ma deve fondarsi su una costante antropologica, visto che gli spettatori coinvolti sono assai diversi tra loro per genere, classe sociale e cultura. La dimensione ludica così individuata risponde a un'esigenza fisica, psicologica e mentale che non può trovare risposte soltanto nella razionalità o nella fede ma che, al contrario, mantiene in vita una contraddizione percettiva per far riflettere su questioni ben più profonde¹¹.

In ogni caso va rimarcato il carattere ludico degli strumenti ottici e dei dispositivi della visione, che non servono soltanto a inquadrare una certa porzione di realtà secondo ottiche e prospettive differenti, ma anche a trasformarle, deformarle e stravolgerle.

Un esempio attuale è fornito dal cinema. Il suo potere deriva non soltanto dal carattere totalizzante della sua illusione ma anche da quello ludico, dalla sua incertezza, indecidibilità rispetto alla natura inquietante della percezione (e non più soltanto alla rivelazione religiosa o la certezza scientifica). Gli effetti speciali di oggi – apparentemente riservati ai ragazzi e ai patiti della realtà virtuale – forniscono un divertimento e nutrono una modalità dell'immaginazione analogica in modo forse più profondo, proprio perché

si situano in questa nuova linea di lettura degli effetti illusori che va dalla fantasmagoria al cinema.

Tra spettacolo e letteratura

Tra lo spettacolo della fantasmagoria e la letteratura esistono numerosi punti di contatto.

Moltissimi sono i testi letterari in cui viene documentata la moda di assistere agli spettacoli di lanterna magica o del loro perfezionamento in fantasmagoria. Gli storici e i teorici del pre-cinema hanno svolto le loro ricerche utilizzando questi testi come documenti storici, esattamente come un fenachistoscopio o uno stereoscopio conservati nelle cinemateche (Mannoni 1994; 1995; Pesenti Campagnoni 1995; 2007; le Men, a cura, 1995).

Secondo una prospettiva esclusivamente genealogica, si registrano diverse opere tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento che sono intitolate e ispirate agli strumenti ottici. Basti ricordare *Lanterna magica* di Leon Paul Fargue (1944) o *Fantasmagoria* (1869) di Lewis Carroll. Alcuni pamphlet circolanti durante la Rivoluzione francese si intitolano *Lanterna Magica* e rappresentano scene di proiezioni e di spettacoli perlopiù educativi o politicizzati, che si servono della messa in scena delle sedute per far conoscere la verità sui fatti del giorno (Le Men, a cura, 1995, pp. 101 sgg.).

Accanto al valore di documentazione storica della letteratura e alle assonanze di termini tra spettacoli e testi letterari, si possono rintracciare anche analogie della letteratura con le modalità di visione o le ottiche, oltre che riferimenti al campo infinito delle metaforiche dell'illusorio e dell'immaginario che da queste apparecchiature prendono spunto.

Esiste per esempio un genere letterario del XIX secolo che si chiama appunto "lanterna magica". Oltre che nell'evidente citazione del nome, questo genere si ispira al dispositivo anche nella "forma": consiste infatti in una raccolta di testi brevi, vari come le immagini che si succedono nel corso di una seduta di proiezione.

Vedremo come, nel corso del Novecento, a questi effetti, meccanismi, visioni e oggetti fantasmagorici possano in effetti riferirsi diversi testi letterari. In particolare il genere del poema in prosa, molto frequentato tra Ottocento e Novecento, ricalca le proiezioni delle lanterne.

Molte delle lastre per lanterne magiche del XVIII secolo e successivamente per fantasmagorie, in particolare quelle utilizzate a fini ludici o educativi, utilizzano dei disegni in successione che simulano i primi *script*, i primi racconti per immagini. Esse narrano una storia – per lo più favole, racconti o scene religiose – a partire da un'unica scena, dove possono essere distinti quattro elementi, e quindi altrettante unità narrative. Tecnica che poi si evolverà nel disegno di un'unica lastra con quattro unità separate e giustapposte.

Alcune, particolarmente famose in Francia, seguono la moda delle diavolerie e del grottesco, alla maniera di Calot, o delle metamorfosi, alla maniera di Grandville¹², facendo riferimento alla cultura popolare, a quella dei bambini e dei loro giochi, ma anche alla cultura artistica e letteraria degli adulti, requisito indispensabile per un prodotto



Fig. 7. Lanterna magica "Carré". (VERIFICARE CORRISPONDENZA FIGG. 6 E 7: LE HO RINUMERATE IO, DAL MOMENTO CHE NEL FILE ORIGINALE LA NUMERAZIONE ERA ERRATA)

ad alta circolazione (pp. 36 sgg.) **(IL RIFERIMENTO È SEMPRE A LE MEN? SE SÌ, SPECIFICARE: L'ULTIMO RINVIO È LONTANO)**.

L'analogia sicuramente più studiata è quella tra il funzionamento della fantasmagoria e quello della letteratura fantastica (Milner 1982; **Fabre 1992**; Cometa 2005). La fantasmagoria e i racconti fantastici hanno molti aspetti in comune: l'obiettivo del superamento dei limiti, la messa in comunicazione di spazi incompatibili, la manipolazione di dimensioni e distanze, la creazione di doppi e di copie. Sono entrambi la messa in scena di fantasmi interiori e la loro trasformazione in testi e spettacoli per un pubblico. La fantasmagoria risponde d'altro canto a un'esigenza culturale dell'epoca, comune anche alla letteratura e alle arti cosiddette fantastiche.

Lo studio ormai classico di Milner (1982) ci consegna un'ottica della letteratura che prende spunto direttamente dai nascenti dispositivi della visione che la nuova scienza ottica intanto inventava. Come è noto, Milner analizza la fantasmagoria secondo tre grandi aspetti: come metafora di un "archeologia del sapere", per ricostruire cioè un certo quadro culturale dell'epoca, patrimonio comune sia dei filosofi della conoscenza sia dei teorici dell'immaginazione; come tema letterario, conscio o inconscio, e quindi sia come materiale della letteratura (da Hoffmann a Gautier) che come procedimento messo in atto dalla letteratura (ottica, modo di visione, regime scopic) quando l'artista diventa "cliente dell'ottico"; e infine come procedimento esemplare del genere fantastico, in quanto *prius* di quella particolare "macchina per far vedere" che è lo strumento letterario. Il fantastico stravolge la prospettiva antropocentrica, per dare spazio a "un mondo pulsionale, pre-umano, trans-umano" (p. 26).

Nell'analisi di Milner ritornano molti elementi degli studi classici sulla letteratura fantastica. Elemento comune delle definizioni del fantastico è quella stessa contraddizione che viene messa in atto dalla fantasmagoria e che riguarda la possibilità di credere o dubitare di ciò che si legge/vede.

In particolare, nella definizione di Roger Caillois, uno dei massimi teorici del Novecento sull'argomento, il fantastico diventa una costante antropologica e sembra tracciare una linea che attraversa i cinque continenti, oltre che tutta la storia della letteratura¹³:

meraviglioso, narrazione fantastica e fantascienza assolvono così nella letteratura una funzione equivalente, che sembrano trasmettersi. Essi rivelano la tensione tra ciò che l'uomo può e ciò che vorrebbe potere: secondo le epoche, volare o raggiungere gli astri; tra ciò che sa e ciò che gli è ancora proibito sapere (Caillois 1966, p. 53).

La celebre battuta di Mme Du Deffand "Lei crede ai fantasmi?" – "No, ma ne ho paura", ricordata più volte da Caillois, esprime con chiarezza la contraddizione sia della letteratura fantastica che degli spettacoli di fantasmagoria. Il *terrore* insieme all'*apparizione* dell'elemento soprannaturale sono infatti i due elementi inscindibili dell'ottica fantastica. Del resto,

l'apparizione è lo strumento essenziale del fantastico: ciò che non può accadere e tuttavia si produce, in un punto e in un luogo precisi, nel cuore di un universo perfettamente sondato e dal quale si credeva per sempre bandito il mistero (p. 25).

L'apparizione dell'inammissibile turba la quotidianità dei racconti e la razionalità del reale.

Caillois non si limita a indicare che l'obiettivo della letteratura fantastica non è quello di dar credito all'occulto e ai fantasmi: "probabilmente è anche necessario che gli scrittori che mettono in scena gli spettri non credano alle larve da loro stessi inventate" (p. 32). L'acutezza della sua teoria sta nell'aver compreso che il fine della narrazione fantastica è essenzialmente e prima di tutto "un *gioco* con la paura". Quindi per determinare l'effetto del fantastico sono indispensabili non soltanto i due elementi, la paura e i fantasmi, ma anche il gioco che si istaura tra di loro e con il lettore-spettatore.

La capacità finzionale del gioco e la sua forza rivoluzionaria, proiettate nella dimensione fantastica¹⁴, si sposano perfettamente con la nuova linea di interpretazione dei dispositivi della visione da parte dei teorici della *visual culture*, i quali intendono sottolineare il carattere principalmente ludico dell'illusione generata dagli spettacoli ottici.

Tempi profondi e asincronie

Secondo il tempo profondo delle tecniche ottiche (*infra*, p. XX), che alterna stagioni di fortuna e di oblio a volte anche molto lunghe, il concetto di fantasmagoria, assai diffuso tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, vive una sua seconda giovinezza nella prima metà del Novecento, quando viene rianimato dal rinnovato interesse della critica letteraria e artistica per l'immaginazione creatrice¹⁵.

Cambiano i soggetti e gli oggetti, cambiano i media, ma un'identica ottica o un identico regime scopico possono guidare visioni anche lontane nei tempi e nei modi. Un'antropologia dell'immagine è in grado di richiamare all'attenzione i *tempi profondi* delle tecnologie, di ristabilire le asincronie e le risemantizzazioni delle stesse (Zielinski 2002; Didi-Hubermann 2002).

Chiaramente il recupero compiuto dall'archeologia dei media nell'uso dei dispositivi o lo studio dei regimi scopici nella letteratura non devono seguire necessariamente un semplice schema di progresso lineare delle scoperte e delle invenzioni. Metodologie moderne di analisi possono essere messe al servizio di strumentazioni di epoche lontane o, viceversa, modalità della visione possono riemergere in tempi assai distanti, creando slittamenti temporali molto produttivi.

Così la storia dei dispositivi è interessata a scoprire l'archeologia dei più moderni modi di visione in strumentazioni ottiche ormai in disuso; la scienza del discorso è interessata a rivelare le pratiche di controllo politiche, economi-

che o di genere degli **sguardi investiti**, applicando le moderne teorizzazioni degli studi culturali anche a epoche lontane; e un'antropologia della visione può essere interessata – come nel nostro caso – a riscoprire le metaforiche della visione fantasmagorica nel campo della teoria letteraria di ispirazione bachelardiana, e in quello più ampio della letteratura otto-novecentesca.

La sopravvivenza delle metafore legate alla fantasmagoria – non intesa soltanto come adattamento della lanterna magica – è infatti solo un esempio della lunga durata dei dispositivi ottici, di come a distanza di anni possa ritornare forte l'esigenza di alcuni effetti, del funzionamento e delle modalità della visione, come anche delle capacità di immaginazione che sembrano appartenere a un passato ormai dimenticato e sono completamente sganciate dalle invenzioni del momento e dalle mode.

Gli studi sulla storia dei dispositivi ottici e quelli sull'archeologia della visione hanno fatto chiarezza sulle modalità della visione e sul doppio elemento di verità e gioco dello spettacolo, e hanno dunque permesso di approfondire la relazione con la letteratura e di spiegare la riemersione del concetto nel Novecento con una doppia valorizzazione: un uso nel linguaggio comune e nei “grandi paragoni” di molti pensatori, assolutamente negativo, e, al contrario, un impiego nelle diverse teorie dell'immaginazione creatrice, fondamentalmente positivo.

Per recuperare a pieno il valore delle sopravvivenze non bisogna soltanto insistere singolarmente su alcuni elementi del concetto di fantasmagoria – la paura, i fantasmi, il segreto, l'illusione o il gioco –, presi in prestito per connotazioni generalmente negative, come è avvenuto costantemente nel secolo scorso. Si pensi al carattere di feticcio della merce che, secondo Marx, induce un effetto di fantasmagoria come sdoppiamento e confusione degli usi e dei sensi prodotti; si ricordi che il segreto incantamento illusorio della fantasmagoria è ripreso da Benjamin per studiare cosa si celi sotto le magiche illusioni della modernizzazione urbanistica della principale capitale del XX secolo; si legga-

no le allusioni alle proliferazioni delle immagini, che vengono utilizzate da Adorno come metafora del secolo dell'inferno o alla moltiplicazione di giochi e di specchi, questa volta positiva, nella teoria dell'immaginazione di Calvino.

Nel caso che andremo ad analizzare la metafora della fantasmagoria non è intesa soltanto come una connotazione negativa di singoli elementi del concetto, in un discorso di storia culturale su un'epoca, una città o un movimento, né come un simbolo della modernità *tout court*. Nell'opera di Roger Caillois la fantasmagoria riemerge piuttosto nell'intreccio di tutte le sue potenzialità – le apparizioni dei fantasmi, la paura suscitata, il gioco dell'illusione e del segreto – come effetto privilegiato di una teoria del fantastico che interessa non soltanto la teoria della letteratura o dell'arte, ma anche i fenomeni naturali e quelli architettonici, e si impone come metafora di un modo di visione e di immaginazione “altra”.

Rifrazioni inammissibili

All'interno di uno studio classico della relazione tra dispositivi ottici e letteratura si dovrebbero percorrere due strade principali. Un interesse tematico indurrebbe, da un lato, a ricercare esclusivamente le occorrenze dei dispositivi ottici nell'esempio in questione, cioè nell'opera di Roger Caillois. Un approccio poetologico mirerebbe, dall'altro, a ricostruire le modificazioni che le nuove tecnologie apportano alla letteratura (Cometa ????, pp. XX)

Ma queste due direzioni di studi valgono nel caso in cui le novità letterarie siano coeve alle invenzioni dell'ottica. Lo studio di Milner ha reso possibile lo studio di uno spazio del sogno, comune al discorso letterario e alla pratica dello spettacolo, dove proiettare le paure del lettore e degli spettatori, fantasmi che si costruiscono vicendevolmente nello stesso arco temporale.

Invece nel caso delle riattivazioni delle riscoperte, delle risemantizzazioni di ottiche ormai desuete, l'accento non

può più essere posto sull'effetto di novità e sulla sincronia degli interventi in letteratura e nell'ottica. Ci troviamo infatti di fronte al ripescaggio di un regime scopico e, quindi, di una capacità dell'immaginazione che sembravano definitivamente sepolti da tempo.

Quali sono gli elementi che si saldano in queste nuove configurazioni dello sguardo? Cosa permette la riemersione di queste vecchie modalità della visione, che appaiono comunque in accordo con una nuova sensibilità critica e letteraria? Quali nuove connotazioni assume il processo di metaforizzazione?

Per tentare di rispondere a queste domande farò soltanto alcuni esempi tratti dall'opera di Roger Caillois, che è stato uno dei principali fautori della risemantizzazione, tutta positiva, della fantasmagoria nel Novecento. La rinascita della critica letteraria, governata dall'immaginazione materiale di Gaston Bachelard e dalla nuova fantastica trascendentale di Gilbert Durand, ha creato in Francia, soprattutto intorno agli anni Cinquanta, un clima ideale per una ripresa di questi temi (Laserra 1990; Wunenburger 2002).

Inizialmente, per prendere le distanze da André Breton e dal surrealismo, Caillois si è impegnato nella ricerca di una spiegazione del mistero del Cosmo che lo ha visto concentrarsi nell'osservazione dei fatti più inconsueti delle scienze naturali, dell'antropologia e delle arti, e nella ricerca di analogie, echi e riverberi in ogni direzione degli studi sull'immaginario. Attratto dallo studio del fantastico, ma soprattutto dalla scoperta di nuovi esempi del fantastico che sembrano estendere questo concetto soltanto letterario o artistico anche al mondo dei fenomeni naturali o architettonici, Caillois ne riformula radicalmente la teoria (Laserra 2002).

Il nuovo interesse per la teoria del fantastico sembra essere dunque animato dal confronto tra la letteratura e gli altri campi del sapere. I fantasmi e le paure del Novecento non possono più essere, ovviamente, gli stessi del secolo precedente, ma devono mettere comunque in crisi il letto-

re-spettatore e portarlo alla riflessione sui suoi limiti e le sue possibilità. Gli esempi del nuovo fantastico provengono allora dall'accostamento all'informale dell'arte, ai fatti inspiegabili delle specie minerali, alle curiosità urbanistiche del XV *arrondissement* di Parigi, al genere letterario della fantascienza, alle notazioni autobiografiche.

Grazie al sostegno delle scienze diagonali, antesignane dei più moderni *cultural studies*, l'apparizione del fantastico di Caillois si irradia in diverse direzioni e si confronta con le ucronie della natura e con le nuove frontiere tracciate dall'uomo (Coglitore 2007). In questo modo la teoria del fantastico si distacca dalle periodizzazioni legate al genere letterario, per avvicinarsi a una costante antropologica che consiste in un particolare modo della visione e si incarna in nuovi soggetti e oggetti, rintracciati diagonalmente. In ognuno di questi ambiti Caillois è intenzionato a "smontare il meccanismo della fantasmagoria" che appare ai nostri occhi.

La chiave di volta del sistema fantastico è il tentativo ossessivo di svelare il mistero dell'illusione, di quel volerci far credere – quasi per gioco – messo in atto dalle immagini *inammissibili* della letteratura, dell'arte, dell'urbanistica, dei sogni dell'uomo, ipotesi e paure.

Il tempo profondo della fantasmagoria si spiega dunque non tanto come un ritorno motivato da precise ragioni scientifiche ma, come sarebbe più corretto dire, come l'effetto della *lunga durata* della teoria sul fantastico.

Illusorio o immaginario

Anche in Caillois, come in altri grandi pensatori del Novecento, si conserva un uso della metafora della fantasmagoria nel linguaggio comune. Si trova con frequenza nelle sue opere un uso del termine, con connotazioni che però raramente hanno risvolti negativi. In linea generale la sua fantasmagoria non è sinonimo di conoscenza fallace o di visione ingannevole, e dunque in quanto tale da

evitare. Al contrario l'effetto illusorio della fantasmagoria è il preludio a una conoscenza profonda dell'essere. Una via d'accesso inusuale ai segreti del cosmo, ai quali l'uomo non è ammesso attraverso le più battute strade della razionalità.

Gli studi sull'immaginario di Caillois danno accesso alla creazione di una dimensione "altra", fatta di sogni, *rêverie* e immagini – assolutamente realistica, non irreale e fallace, mai surreale né soprannaturale –, attraverso la quale si rivelano i moderni fantasmi, si mettono in atto le paure dell'uomo, si cerca di capire il gioco dell'illusione e di vedere un baluginio di verità nel gioco delle apparizioni.

La sua teoria del fantastico diventa pertanto la via maestra degli studi sull'immaginario e la rete in cui vengono intrecciati tutti i temi finora esaminati: l'approccio indiretto delle immagini in arte e letteratura, i pericoli della fallacia delle immagini ricondotta al divertimento delle strumentazioni ottiche, il mistero subito ma da svelare, le tracce di silenzio lasciate nelle opere d'arte dal segreto del cosmo. Come si legge in una pagina di *Nel cuore del fantastico (Au cœur du fantastique)*:

L'arte fantastica come la poesia **mettono** ("METTE"? VERIFICARE) in gioco quella fertilità dell'ambiguo in cui non sono lungi dal riconoscere la loro autentica vocazione. Esse si limitano d'altronde a proporre un approccio indiretto per rendere meno oscuro quel che sfugge per sua natura al linguaggio e alla rappresentazione. Nessun'altra via è possibile. Per colmo di sventura, in questo campo ogni falsificazione è facile, allettante, perfino piacevole. Nasce, da queste menzogne, lo stesso incanto delle lastre colorate della lanterna magica ai suoi albori. Non intendo negare il loro fascino. Ma il profondo autentico mistero è quello che nessuno si è divertito a inventare di sana pianta e che bisogna subire non sapendo come disvelarlo. Talvolta colpisce particolari sensibilità nel vivo e turba di quando in quando le altre. Vi sono artisti che cercano di tendere trabocchetti all'invisibile e che, come i poeti, vorrebbero costringerlo a tradire almeno in parte il suo segreto. Sperano che lasci nelle loro opere una traccia, un balugi-

nio del suo silenzio. Non credo sia un caso se gli uni e gli altri si esprimono allora con quelle che in entrambi i casi si chiamano *immagini* (Caillois 1965, p. 165).

La risemantizzazione della metafora della fantasmagoria in Caillois – secondo gli effetti di polarizzazione del concetto individuati da Warburg – insiste dunque sulla riproposizione della modalità di visione degli spettacoli e sulla stessa modalità di immaginazione del fantastico, ma con una connotazione interamente positiva.

Ritroviamo dunque le stesse caratteristiche di attimo di verità, illusione, gioco, confusione, apparizione di fantasmi, dotati questa volta della possibilità non soltanto di confondere, sconcertare, falsare o nascondere, ma soprattutto di far riflettere sull'apparenza dell'illusione (Didi-Huberman 1998). La fantasmagoria si ritrova perfettamente inserita nelle modalità del *regard*, del dormiveglia e del sonno, rispetto alle possibilità del *voir* dettagliato e lucido della veglia (pp. 76-98).

Intesa come spazio di creazione dell'immaginario, la fantasmagoria ritrova altre immagini, più adatte alla nuova sensibilità dell'epoca, per rendere tangibili i limiti dell'uomo. L'evocazione dei fantasmi nello spettacolo ottocentesco diventa una possibilità di resurrezione dei morti recenti nella Francia della Rivoluzione, ma può diventare anche un'occasione per vedere i fantasmi della propria psiche dopo Freud o addirittura una presentificazione delle immagini grazie a Warburg o, al limite, una vera e propria aggressione delle "epifanie" che secondo Hillman ci raggiungono¹⁶ (Brunetta 1997). Ma soprattutto ritrova quella differenza tra *immaginario* e *illusorio*, tra realtà accessibile e realtà falsata dalle immagini, che le nuove linee di ricerca della *visual culture* hanno individuato come centrali nello spettacolo e nella letteratura già nell'Ottocento.

La connotazione positiva della risemantizzazione novecentesca consiste nel riaffermare con forza la compresenza dei due momenti e nel dare maggiore fiducia alle possibi-

lità dell'immaginario. Le riflessioni sugli effetti di reale dei dispositivi ottici – dalla lanterna magica alla fotografia digitale – ci inducono a pensare che il reale sia soltanto il risultato e il totale delle sue fantasmagorie. Se l'illusorio nega il reale, è l'immaginario l'unica modalità che può riuscire a catturarlo (Rosset 2006).

Non si tratta allora di cancellare ogni discorso che porti con sé un insieme caotico di elementi, bollandolo come assolutamente negativo, né di negare un effetto di confusione e di incertezza dovuto all'apparizione dei fantasmi. Si tratta invece di considerare questo momento di *gioco* come indispensabile all'apparizione di quell'attimo di verità che ci è concesso.

Il segreto dei sogni

Dalla fantasmagoria come insieme caotico di elementi, utilizzata perlopiù come sinonimo di confusione che porta all'errore, alla mancanza di chiarezza e che offusca la visione, Caillois ricava un momento proficuo e necessario alla visibilità del mistero che indica l'avvicinarsi alla rivelazione del segreto. Un momento di confusione serve a fare immediatamente chiarezza, l'uno è la causa dell'altro, l'uno precede l'altro di pochi istanti.

Nel romanzo ucronico *Ponzio Pilato* (*Ponce Pilatei*, 1960), costruito sugli eventi e i pensieri che assillarono il funzionario romano in quell'unica giornata in cui si è di fatto condensata la sua vita, il punto cruciale dell'azione consiste nel momento della decisione di Pilato se salvare o condannare Gesù. L'opzione è tra ristabilire la ragione e lasciare il messia libero di predicare – decisione che avrebbe sicuramente ridimensionato il destino del cristianesimo, il quale avrebbe così mancato la prova dell'incarnazione del Cristo –, o interrompere la vita dell'ultimo profeta, finendo inevitabilmente per esaltare la sua figura di perseguitato e accrescere il successo della sua religione – come è avvenuto realmente nel corso della storia.

Dopo una notte insonne a ripassare nel dormiveglia e nella veglia le opinioni dei suoi amici, consiglieri e della moglie, Pilato prende la sua decisione, confortato dalla ragione e dai consigli uxorii. Nel romanzo il momento della scelta è presentato come un istante preciso: “la fantasmagoria teologica rovinò come una scena dipinta” (Caillois 1960, p. 75). L’incertezza per quella decisione che avrebbe potuto cambiare le sorti dell’umanità è data ancora una volta da un insieme caotico e dall’affastellamento di opinioni che si avviciano incessantemente nella mente di Pilato, quando improvvisamente ogni indecisione crolla e si dilegua per lasciare spazio alla chiarezza e alla lucidità della visione.

Può accadere che questo insieme caotico di elementi sia il preludio a un momento di rivelazione, alla scomparsa del segreto, ma anche alla completa condivisione di un momento e di un’esperienza normalmente tenuta segreta. I sogni e la fantasmagoria attingono infatti a una zona profonda dell’animo umano: le paure, i desideri e le ombre insospettabili. Ancora una volta siamo di fronte al tentativo di spiegare il mistero che stiamo vivendo, l’apparizione inammissibile che stiamo percependo.

In un altro racconto, apparentemente autobiografico, Caillois prende in esame il caso dei sogni paralleli. Attratto dall’ipotesi di una dimensione pubblica e non soltanto privata dei sogni, Caillois fa sua l’idea – più volte ripercorsa dalla letteratura – di mettere in comunicazione i sogni di due persone che nemmeno si conoscono o che addirittura neanche esistono.

La situazione iniziale raccontata è quella di un uomo che osserva una donna dormire e immagina che stia sognando qualcosa. Di colpo, dall’apparente impossibilità di percepire alcunché dei suoi sogni si fa improvvisa chiarezza, l’uomo “sa con certezza” che cosa sta sognando Solange: è alla disperata ricerca di un braccialetto. A partire dai segni del volto della donna l’immaginazione ricostruisce una sua fantasmagoria:

(...) mi trovo senz’altro in una condizione di eccezionale ricettività, che ho favorito senza volerlo concentrandomi inten-

samente sui segni fisici suscitati sul volto della dormiente da una fantasmagoria tutta mentale, che finora si credeva inaccessibile ad altri (Caillois 1977b, p. 80).

L’affinità che si può stabilire nella coppia permette di superare i limiti dell’incomunicabilità e mettere in comune anche i sogni nello stesso momento in cui si verificano:

(...) mi affascina l’inatteso privilegio che mi viene concesso: non – vorrei ribadirlo – quello di partecipare al sogno di una persona che mi è vicina, ma semplicemente quello di esserne a conoscenza nello stesso istante e fin nei particolari, proprio come il sognatore stesso, alla maniera di chi assiste a uno spettacolo di lanterna magica (p. 81).

Proiezioni metaforiche

Il regime scopico della fantasmagoria si basa sulla *proiezione* di un fascio di luce, che determina la visione di alcune immagini. Nello studio di Milner è evidente come l’emissione di un fascio di luce porti con sé delle immagini, così come l’esternazione delle paure fa comparire i fantasmi della letteratura fantastica. Anche le figure generate dall’immaginazione creatrice di Caillois non sono altro che proiezioni che completano, per esempio, gli abbozzi dei disegni delle pietre, così come avviene per la lettura delle nuvole o di altri segni naturali da interpretare.

I disegni delle pietre sono soltanto il prodotto di forze e temperature che l’uomo non riesce nemmeno a immaginare. Ma a partire da questi colori, forme e superfici che la pietra possiede per sua natura l’uomo riconosce immagini che già gli appartengono o inventa cose di cui non conosce ancora l’esistenza. È il caso esemplare in cui si dimostra tutta la potenzialità analogica dell’immaginazione:

(...) nessun miracolo né mistero ma uno straordinario concorso di segni senza significato i quali per il gioco delle analo-

gie subito ne captano una che l'immaginazione plagiata rifiuta loro difficilmente (Caillois 1970, p. 112).

Si tratta dunque di un tentativo di umanizzazione delle figure minerali, di riconoscimento culturale della natura, una sorta di addomesticamento affettivo e cognitivo:

(...) la visione che lo sguardo registra è sempre povera e incerta. L'immaginazione l'arricchisce e la completa con i tesori del ricordo, della conoscenza, con tutto ciò che lasciano alla sua discrezione l'esperienza, la cultura e la storia, senza contare quel che da sola se necessario essa inventa e sogna (pp. 93-94).

Sulle superfici delle pietre l'uomo proietta appunto i suoi sogni, desideri, curiosità, ricerche, memorie secondo un procedimento che si compie nella *rêverie* quasi visionaria, ma non per questo meno fondata e necessaria.

In modo particolare, ogni specie di minerale gli impone una certa specie di disegni e figure, e quindi di sogni. Sulle agate, per esempio,

(...) si può scorgere un albero, degli alberi, dei boschetti, una foresta, un intero paesaggio: oppure su un marmo immaginare un fiume con le colline che ne seguono il corso, o i lampi e le nuvole di una tempesta, le saette della folgore e le grandi pennellate della brina, oppure un eroe nell'atto di affrontare un drago; o un mare immenso sul quale fuggono navi, simili a quella che il romano vide riflessa negli occhi di una regina d'Oriente già decisa a tradirlo (p. 14).

Nell'ossidiana invece si riflettono al meglio le ombre più che le immagini e le cose.

Secondo una pratica già conosciuta ed esercitata nel Settecento dai grandi naturalisti, proprio sui disegni delle specie minerali si basano le classificazioni scientifiche:

(...) i dotti tra i quali Aldrovandi e Kircher suddividono queste meraviglie in generi e specie secondo l'immagine che riescono a leggervi: mori, vescovi, gamberi oppure corsi di acqua, visi, piante, cani o anche pesci, testuggini, draghi, teste

da morto, crocifissi, tutto quello che una fervida immaginazione si è compiaciuta di riconoscere e identificare (p. 15).

Sarebbe forse più corretto, a partire dalle figure riconoscibili sulle superfici delle pietre, concepire una teoria dei simulacri basata sul grado di partecipazione dell'immaginazione richiesto. Alcuni esemplari, infatti, contano molto poco sull'impegno dell'uomo per il loro riconoscimento:

(...) parecchi di questi simulacri richiamano con la compiacenza del caso o della fantasia figure più familiari, più precise. Contano meno sull'immaginazione. Fanno eco ai fotogrammi della memoria, ne procurano dei calchi subitanei (...) questi in effetti a qualunque teoria appartengano, sia che l'immaginazione le interpreti o le accetti come sono, sia che essi presentino o no delle simmetrie, dei ritmi, delle ripetizioni restano inesorabilmente forme, di un'armonia che si direbbe inevitabile (pp. 69-71).

Altri campioni minerali sono invece stimoli per sollecitare la facoltà creatrice e visionaria dell'uomo. Accanto a una naturalità e regolarità del disegno delle varie specie, esistono delle anomalie che offrono all'immaginazione rarità e tesori della natura. Contraddizioni interne alla specie, impossibili ma esistenti, e per questo ancora più apprezzate:

Quanto più l'immagine è insolita, precisa, nitida tanto più la pietra viene apprezzata. Quello che riportano simulacri rari e sorprendenti sono vere meraviglie, quasi apparizioni miracolose. Non dovrebbero esistere eppure sono: al tempo stesso impossibili e reali, sono autentici tesori (p. 17).

Sono per esempio i casi straordinari dei due calcari, una paesina e uno con dendriti, che Caillois descrive dettagliatamente nel volume *La scrittura delle pietre* (*L'écriture des pierres*, 1970):

(...) l'illusione di un castello e di un ritratto appare così precisa, così dettagliata, così imperiosa e al tempo stesso talmente

improbabile che lo spettatore si sente fortemente invitato a smontare il meccanismo della fantasmagoria (p. 106).

Fantasmia abitanti

Caso singolarissimo di apparizione di fantasmi è la *Piccola guida al XV arrondissement ad uso dei fantasmi (Petit guide du XVe arrondissement a l'usage des fantômes, 1978) (o 1977a?)*, dove Caillois restituisce una dimensione fantastica al quartiere parigino. Il quindicesimo *arrondissement* viene infatti definito “un *pieds-à-terre* per i fantasmi e gli altri esseri strani del pianeta” (RIFERIMENTO p.), un luogo in cui si trovano molte abitazioni e una rete urbana che sembrano alimentare e “assicurare la prosperità del racconto fantastico” (RIFERIMENTO p.).

Tre diversi sguardi si incrociano nel testo. Il primo si potrebbe definire quasi turistico, quello di chi, pur abitando nella stesse strade, passeggia per le strade del quartiere di Grenelle e osserva nel flusso delle cose conosciute alcune caratteristiche insolite. Il secondo è lo sguardo della memoria, che ritrova le sedimentazioni delle immagini del quartiere di una volta e le sovrappone a quelle attuali, cogliendo le trasformazioni urbanistiche. Infine, lo sguardo concentrato sull'invisibile e su quegli “esseri fluttuanti” che si immagina siano i veri abitanti del quartiere.

“Fantasmi” del quartiere diventano così le costruzioni insolite e inammissibili che vengono osservate per strada (edifici troppo sottili, quasi senza spessore, facciate inverosimili e di una sorprendente inutilità apparente rivelano la vera natura del quartiere), il gran numero di immagini pubblicitarie che campeggiano sulle pareti grigie degli edifici e rivestono tutti i luoghi più significativi della città, per conservarsi nella memoria del bambino (insieme a Belfagor a Fantomas e agli altri personaggi della fantasia), le presenze immaginate degli esseri fluttuanti che continuano a rifugiarsi nel quartiere e a confondersi con i suoi abitanti (secondo l'ispirazione del racconto di Leon Paul Fargue, *La drogue*).

In questo caso la fantasmagoria diventa la personificazione non soltanto delle paure, ma anche delle fantasie. I fantasmi che sembrano apparire dal nulla sono i nuovi abitanti della città e del corpo.

Un dolore che immaginiamo provenga da un organo interno – e che quindi non abbiamo mai visto – ci dà la prova che in una qualche parte del nostro corpo si è insediata un'alterazione. Un fatto strano, insolito abita il nostro corpo e la medicina, ancora prima di farcene una diagnosi precisa e dettagliata, con le sue moderne attrezzature può farcela vedere grazie all'immediatezza tipica delle immagini. È questo che Caillois racconta in *Racconto dello sloggiamiento (Récit du delogé, ANNO)*, altro episodio apparentemente autobiografico.

Un parassita abita il suo corpo. La prima immagine che egli si è costruito del suo dolore, per assonanza alla sua natura, è stata quella di una pietra: ha immaginato di avere dei calcoli. Ma l'indagine endoscopica gli fornirà un'immagine diversa della sua malattia e dell'essere dal quale è abitato. Un'altra fantasmagoria si rivela in un momento di verità, ancora una volta attraverso il linguaggio delle immagini.

Attraverso le apparizioni di *immagini inammissibili* il fantastico si rivela in tutta la sua forza. La fantasmagoria che produce stupore, curiosità in un fantastico novecentesco, già addomesticato e quotidiano, si traveste dei toni dell'assurdo e dell'interiorità. Ma il gioco dell'illusione che si produce in tutti questi esempi è rivelatore della verità. Non di una rivelazione positiva si tratta, ma di quel gioco dell'illusione che libera l'immaginario, di quel libero movimento che si traduce in accordo tra le forme naturali e quelle umane.

¹ Il primo spettacolo di Philidor è registrato dalle cronache nel gennaio del 1792 e viene promosso con un intento divulgativo e scientifico che sarà conservato dal suo più illustre continuatore: “Non mostrerò degli spiriti, perché non ce ne sono; ma produrrò davanti a voi simulacri e figure, quali si suppongono essere spiriti, nei sogni di immaginazione e nelle menzogne dei ciar-

latani. Non sono né un prete né un mago; non voglio ingannarvi, ma saprò stupirvi. Dipende solo da me creare illusioni, ma io preferisco dedicarmi all'istruzione" (Philidor, cit. in Mannoni 1994, p. 164).

² Cfr. Mannoni 1994, p. 190 e, in appendice, la *Relazione dei fisici Jamain e Richer sulla fantasmagoria di Robertson e la fantasmagorastasia di Clisorius* (17 luglio-2 agosto 1800), pp. 541-553.

³ Nel capitolo VII delle sue *Memorie* Robertson considera che la somma dei racconti sui *revenants*, sulle trovate sovranaturali e sulle apparizioni miracolose che circolavano ai suoi giorni è altrettanto numerosa dei miracoli nell'antichità. La differenza è che è ormai possibile ricreare le stesse illusioni grazie alla scienza: "i progressi della scienza sembrano sfidare i capricci dell'immaginazione più feconda! (...) Si sa che le ombre e i fantasmi sono soltanto delle visioni immaginarie che una facile arte potrebbe riprodurre; imparandola si vedrà con i propri occhi ciò che gli uomini semplici hanno guardato con terrore in migliaia di anni?" (Robertson 1831, p. 97).

⁴ In realtà lo spettacolo di Robertson venne chiamato anche "megascopio", perché consentiva un ingrandimento sproporzionato e inammissibile per quei tempi delle figure proiettate. Proprio la spiegazione di questo meccanismo Robertson tentò di nascondere alla commissione nominata per confrontare scientificamente le due parti rivali.

⁵ Per la descrizione delle apparecchiature cfr. Robertson 1831; Delahaye 1800, oltre alle più moderne ricostruzioni di Mannoni 1994; 1995; Pesenti Campagnoni 1995; Brunetta 1997; Zotti Minici 1998.

⁶ Cfr. Levie 1990. All'elenco di temi delle lastre per lanterne del XVIII secolo (animali, caricature, divertimenti, morte, mostri e demoni, ritratti, scene religiose) si aggiungono nel XIX secolo quelle artigianali (decorazioni d'interni, paesaggi, scene d'ispirazione romantica, scene di trasformazione) e quelli a tiratura multipla, di valore apertamente educativo (scene di romanzi, racconti leggende, scene istruttive, scene di vita quotidiana).

⁷ La fortuna di Robertson viene confermata dalla riedizione delle sue *Mémoires* nel 1840 presso l'editore Roret, che aveva già pubblicato un manuale di ottica citando ampiamente il testo di Robertson. Cfr. le Men, a cura, 1995, pp. 53 sgg.

⁸ Cfr. Robertson 1831, cap. xv; Matlock, in Le Men 1995, pp. 83-99 (*Vedere ai limiti dei corpi: fantasmagorie e donne invisibili negli spettacoli di Robertson - Voir aux limites du corps: Fantasmagories et femmes invisibles dans les spectacles de Robertson*). In particolare si sottolinea l'importanza della numerosa presenza del pubblico femminile a teatro, oltre che uno spostamento d'interesse dai "fantasmi vagamente percepibili" verso le "donne impercettibili" (p. 94). Secondo Matlock infatti la questione fondamentale per Robertson era di far vedere ciò che rimaneva inaccessibile alla percezione. Il personaggio della donna invisibile, spesso rappresentata inginocchiata in preghiera, pronta a fare penitenza, ricalcava l'ideale di una donna accondiscendente e sottomessa. Sempre provocante ma mai sconvolgente, la donna invisibile costituiva una possibilità di rappresentare l'invisibile in abiti femminili, una sorta di divinità vicina, intima, capace di vedere e di rispondere a questioni più che altro moralizzatrici. Ricordiamo che siamo in un'epoca in cui la stampa deplorava "gli abiti trasparenti, i seni scoperti e gli sguardi troppo arditi delle donne" (p. 91).

⁹ Raccontato nel capitolo VII delle sue *Memorie*, si tratta di un vero e proprio spettacolo di *peep-show* o di moderno *reality show*, che permetteva di vedere un iniziato superare la prova del fuoco, dell'acqua e dell'aria prima di essere ammesso alla setta.

¹⁰ Come ha spiegato Johan Huizinga (1938, pp. 35 sgg.), una delle radici del significato del termine gioco, dalle lingue germaniche al greco e al sanscrito, è la capacità di movimento. Si pensi all'espressione comune a molte lingue romanze e germaniche "gioco dell'ingranaggio" che indica una limitata mobilità della parte di qualche meccanismo.

¹¹ Intesa in questo modo "l'illusione ottica può mantenere un potere anarchico pericoloso che, favorendo il libero gioco delle sensazioni, mette in causa l'autorità stessa" (Gunning 2003, p. 83). L'illusione come divertimento infatti può anche essere asservita all'utilizzazione nel discorso dell'autorità e dell'ideologia (Kofman 1973).

¹² Nella copertina della sua opera, *Metamorfosi del giorno*, Grandville paragona la sua opera a una seduta di proiezione, alla quale egli adatta una macchina per le metamorfosi presentata da Kircher nel 1646 nella sua *Ars Magna* (le Men, a cura, 1995, p. 48).

¹³ L'*Antologia del fantastico* (*Anthologie du fantastique*, 1966) è infatti suddivisa in due volumi: il primo dedicato alla produzione di Inghilterra, Irlanda, America del Nord, Germania e Fiandre; il secondo invece ai racconti di Francia, Spagna, Italia, America latina, Haiti, Polonia, Russia, Finlandia e Estremo Oriente.

¹⁴ Simmetricamente nella sua teoria del gioco formulata alla fine degli anni Cinquanta (Caillois 1958) – basata sugli istinti primordiali dell'uomo e sulla forza sovversiva dell'immaginazione – la funzione di irrealtà è centrale. Una volta messo il gioco alla "radice stessa dell'immaginazione", l'obiettivo di Caillois sarà quello di rendere visibile l'accordo del "gioco delle forme" della natura con quelle dell'uomo (Wunenburger 2002, p. 112).

¹⁵ Si pensi all'opera di Gaston Bachelard e Gilbert Durand nel campo della critica letteraria e dell'antropologia, o a quella dei filosofi Jean Paul Sartre, Henri Corbin o Paul Ricoeur, per fare soltanto alcuni esempi.

¹⁶ "L'esperienza di Dei, eroi, ninfe, demoni, angeli e potenze, di luoghi e cose sacri, come persone precede in realtà il concetto di personificazione. Non siamo noi che personifichiamo, sono le epifanie che giungono a noi come persone" (Hillman 1972, p. 56).

Bibliografia

- Brunetta, G. P., 1997, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Venezia, Marsilio.
- Caillois, R., 1958, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard; trad. it. 1981, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani.

- Caillois, R., 1960, *Ponce Pilate*, Paris, Gallimard; trad. it. 1963, *Ponzio Pilato*, Torino Einaudi.
- Caillois, R., 1965, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard; trad. it. 1984, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli.
- Caillois, R., 1966, "De la féerie à la science-fiction", in *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 2 voll.; trad. it. 1985, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria.
- Caillois, R., 1969, *Récit du délogé*, «Le Nouveau Commerce», n. 14; nuova ed. 1970, in *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, pp. 308-331.
- Caillois, R., 1970, *L'écriture des pierres*, Genève, Skira; trad. it. 1986, *La scrittura delle pietre*, Genova, Marietti.
- Caillois, R., 1977a, *Petit guide du xv arrondissement à l'usage des fantômes*, Montpellier, Fata Morgana.
- Caillois, R., 1977b, *Le rêve de Solange*, «La Revue des deux mondes», gennaio; nuova ed. 1984, in *La lumière des songes*, Montpellier, Fata Morgana; trad. it. 2004, *Il sogno di Solange*, «Riga», n. 23, numero speciale *Roger Caillois*, Marcos y Marcos, pp. 79-85.
- Caillois, R., **ANNO**, *Récit du délogé*, **CITTÀ, EDITORE; TRAD. IT. ...**
- Coglitore, R., 2004, *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, Pisa, ETS.
- Coglitore, R., 2007, "Ciencias diagonales y estudios culturales: Roger Caillois, la imagination y la fantasia", in M. Cometa, A. Lastra, P. Villar Hernandez, a cura, *Estudios culturales. Una introduccion*, Madrid, Verbum, pp. 51-76.
- Cometa, M., 2005, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi.
- Delahaye, J., 1800, *Affaire concernant la fantasmagorie. Plaidoyer prononcé par Jacques Delahaye pour le cit. Aubée, contre le cit. Robert-Son*, Paris.
- Didi-Huberman, G., 1998, *Phasmes. Essai sur l'apparition*, Paris, Minuit.
- Didi-Huberman, G., 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit; trad. it. 2006, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gunning, T., 2003, *Fantasmagorie et fabrication de l'illusion: pour une culture optique du dispositif cinématographique*, «Cinemas», vol 14, n. 1, pp. 67-89.
- Hillman, J., 1972, *An Essay on Pan*, Dallas, Sping; trad. it. 1977, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi.
- Huizinga, J., 1938, *Homo ludens: proeve eener bepaling van het spel-element der cultur*, Haarlem, Tjeenk Willink; trad. it. 2002, *Homo Ludens*, Torino, Einaudi.
- Laserra, A., 1990, *Materia e immaginario. Il nesso analogico nell'opera di Roger Caillois*, Roma, Bulzoni.
- Laserra, A., 2002, "La déchirure fantastique (et ses détours)", in *Roger Caillois. Fragments, fractures, réfractions d'une oeuvre*, Padova, Unipress, pp. 65-86.
- le Men, S., a cura, 1995, *Lanternes magiques: tableaux transparents*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Levie, F., 1990, *Lanterne magique et fantasmagorie: inventaire des collections*, Paris, Conservatoire National des Arts et Métiers-Musée National des Techniques.
- Mannoni, L., 1994, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan; trad. it. 2000, *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Torino, Lindau.
- Mannoni, L., 1995, *Trois siècles de cinéma de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Milner, M., 1982, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF; trad. it. 1989, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, il Mulino.
- Pesenti Campagnoni, D., 1995, *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, Torino, UTET.
- Pesenti Campagnoni, D., 2007, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Torino, UTET.
- Robertson, E.-G., 1831, *Mémoires récréatifs scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson*, Paris; nuova ed. 1985, Langres, Clima.
- Rosset, C., 2006, *Fantasmagories, suivi de Le reel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit.
- Sauvage, E., 2004, *Les fantasmagories de Robertson: entre "spectacle instructif" et mystification*, conferenze on line del Centre canadien d'études allemandes et européennes, vol. I, n. 2.
- Warner, M., 2006, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media*, Oxford University Press.
- Wunenburger, J.-J., 2002, *La vie des images*, Grenoble, PUG.
- Zielinski, S., 2002, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek-Hamburg, Rowohlt.
- Zotti Minici, C. A., 1998, *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Bologna, Clueb.