

* Roberto Cagliero è ricercatore di Lingue e Letterature Anglo-Americane presso l'Università di Verona. Ha scritto numerosi saggi su Poe, di cui ha tradotto *Il racconto di Arthur Gordon Pym* (Garzanti, 1990). Insieme a Chiara Spallino ha pubblicato un *Dizionario di slang americano* (Mondadori, 1999).

1. La razza e il *gender* sono le questioni che hanno avuto il maggiore impatto sui *Poe studies* nell'ultimo decennio, producendo letture spesso illuminanti ma, in alcuni casi, affrettate e ingiustificate.

2. Sull'elemento della claustralità in *Gordon Pym* si veda la sezione intitolata *L'oceano e il labirinto* in U. Rubeo, *Agghiaccianti simmetrie. Dinamiche testuali in The Narrative of A. Gordon Pym di Edgar Allan Poe*. Roma, Lozzi & Rosi, 2000, pp. 33-40.

3. Tutte le citazioni da Poe sono tratte da T.O. Mabbott, ed., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Harvard University Press 1978, voll. II e III. Per la trad. it. si veda *Filosofia dell'arredamento* in L. Koch, a cura di, *Filosofia della composizione e altri saggi*, Napoli, Guida, 1986. Per le altre citazioni da Poe si veda *I racconti* (trad. it. di G. Manganelli), Torino, Einaudi, 1983. In parentesi compare prima la pagina della trad. italiana, poi quella dell'originale inglese.

4. Sui rapporti tra arredamento e narrazione in Poe si veda O. Calabrese, *Il cottage del sig. Landor, o come ammobiliare un mondo narrativo*, "Rivista di estetica" 22, 1982, pp. 72-81.

Nonostante il tema degli interni abbia ultimamente riscosso pochi successi nell'industria del "Poe criticism", le sue formulazioni risultano decisive per comprendere uno scrittore così ossessionato dai temi gotici. Le motivazioni del recente disinteresse, forse più politiche che letterarie,¹ non possono farci dimenticare che di interni, in chiave materna e viscerale, coercitiva o inconscia, è disseminata tutta la produzione di Poe. Le letture dei suoi testi si sono spesso giocate attorno al perno ormai consunto della "metafora dell'inconscio", sottolineando la strategia poetica di un uso mentale degli interni. Da utero originario e inaccessibile a prigione e infine a mente umana, gli interni di Poe sono sempre una *Haunted House* del pensiero, proprio come recita Usher in quella composizione *disturbata* che gli serve per descrivere la casa mentale della propria follia.

Si delinea dunque la possibilità che Poe espliciti nella sua opera una pur involontaria teorizzazione degli interni, se non altro per ragioni strumentali alla costruzione dell'intreccio: la stiva buia delle navi in *Gordon Pym*,² la prigione dell'Inquisizione in *The Pit and the Pendulum* o le case dei buffi ma noiosissimi olandesi in *The Devil in the Belfry* sono esempi di versioni antitetiche dello spazio chiuso che vanno dall'universo del terrore a quello della satira politica. Da cui una prima categorizzazione che, alla luce della produzione narrativa di Poe, ci porta a considerare tre varianti di interni: ornamentali, gotici o metafisici. Si tratta di forme antitetiche, spesso conflittuali, poiché entrare in un luogo non è mai operazione neutra, come dimostrano i personaggi di Poe che si decidono a varcare una soglia per elaborare categorie estetiche, per affrontare il terrore o per cogliere il divino esercitando l'attività metafisica del pensiero.

La concezione ornamentale degli interni emerge dalla lettura di *The Philosophy of Furniture*, breve saggio del 1840 che attacca la mancanza di gusto americana nell'arredare le case, contrapponendo in realtà la "aristocrazia del sangue" della nobiltà inglese alla "aristocrazia del dollaro" della borghesia yankee (33/II, 496).³ Sotto questa opposizione apparentemente così ovvia Poe cela tuttavia uno dei numerosi attacchi contro l'ornamento, elemento dell'arredamento ma anche della narrazione: "Non si dovrebbe tollerare in territorio cristiano l'abominio costituito dai fiori, o da rappresentazioni di oggetti" (36/II, 498).⁴ L'ornamentazione degli interni americani mette dunque sulla scena, domestica ma inquietante, una scenografia troppo vivace e lontana dalla realtà fenomenica; così come lo specchio che, raddoppiando gli interni della casa yankee, produce una "uniformità mostruosa e detestabile" (37/II, 500) che Poe non manca di attaccare.

L'ornamentazione ci porta agli interni del gotico: poiché, come ho sostenu-

to altrove,⁵ l'interesse di Poe per il gotico è in realtà segnato dall'odio profondo nei confronti delle forme letterarie europee, gli interni gotici non potranno che essere conflittuali rispetto alla poetica di Poe. Il che non implica che lo scrittore non se ne serva, e proprio per mettere in scena quegli arredamenti narrativi a lui più estranei. Poe, che pensa a un nobile tentativo di produrre una letteratura nazionale, vede nel frequente ricorso agli stilemi del gotico una forma di tradimento culturale, di imbarbarimento 'democratico'. L'incesto di Roderick Usher con la sorella, consumato forse soltanto negli interni della sua mente malata, è un incesto anzitutto letterario, un'unione proibita con i canoni del terrore settecentesco in versione europea. Il narratore, alla fine del racconto, sfugge all'incrinatura della casa che è l'incrinatura della letteratura americana, minata dai suoi antenati europei; Usher, invece, muore negli interni di questo *décor* narrativo ormai privo di razionalità. Non che Poe voglia costringere la vera letteratura americana in spazi aperti, come penseranno Melville o Thoreau; ad ossessionare Poe è piuttosto la necessità di sgomberare gli interni da arredamenti e ingerenze europee.

Soltanto laddove sottolinea l'elemento metafisico Poe arreda diversamente i suoi interni, che da luogo del terrore diventano spazio in cui si manifesta l'unità divina. Sono pochi, ovviamente, i giardini dell'Eden del nostro autore, ma sono importanti perché costituiscono il punto a cui mira la sua scrittura, come dimostrerà *Eureka*, scritto nel 1848 poco prima della morte. Si prenda ad esempio la descrizione dell'appartamento "ideale" nel saggio sull'arredamento, un appartamento le cui pareti sono ricoperte da una tappezzeria "chiazzata di piccoli arabeschi in una tonalità più pallida del rosso vivo dominante" (39/II, 502): colori tenui e la presenza del termine "arabesque", usato da Poe per indicare il carattere astratto e totalizzante della divinità, segnalano l'unità metafisica del molteplice, in opposizione alla mostruosa uniformità del doppio creato dallo specchio.⁶ Un altro di questi rari paradisi è la casa in cui il detective Dupin esercita le sue capacità raziocinanti: oscurità, silenzio, pochi mobili, l'idea dunque del distacco da un modo di interpretare empirico, legato alla percezione e a tutto ciò che è terreno; ma non nella direzione della preghiera quanto piuttosto in quella del pensiero, al quale lo scrittore attribuisce peraltro un valore quasi mistico.

Nel 1846, sei anni dopo il saggio sulla filosofia dell'arredamento, Poe pubblica *The Cask of Amontillado*, un racconto gotico sul quale, proprio attraverso alcune delle categorie di quello scritto precedente, tenteremo qui di gettare una nuova luce. Montresor, nobile decaduto, parla con il suo nemico Fortunato di un vino che gli è stato venduto come Amontillado. Fortunato, esperto di vini, cede alla tentazione di valutare l'autenticità del prodotto e accompagna Montresor nelle sterminate segrete del suo palazzo. Lungo il percorso Montresor, servendosi dagli scaffali che costeggiano i lugubri corridoi, stappa varie bottiglie di vino, tra cui un ironico De Grâve (*the grave*, la tomba), facendo così ubriacare il nemico. I sotterranei, cosparsi di scheletri, diventano sempre più bui e malsani. Giunto a una nicchia al termine dell'immenso labirinto, Fortunato viene incatenato a una parete di roccia e poi murato vivo da Montresor.

Il racconto è giocato su una messinscena di luoghi comuni della letteratura del terrore; la presenza degli scheletri e l'umidità fanno pensare al *Monaco* di

5. Roberto Cagliero, *Edgar Allan Poe e la decadenza del pensiero*, in AA.VV., *J.K. Huysmans e l'immaginario decadente*, Bari, Schena, 1992, pp. 9-20.

6. Lo specchio viene riproposto nella descrizione dell'appartamento ideale alla fine del saggio sull'arredamento. In quel contesto sottolinea un gusto capace di cogliere un senso generale di unità, opponendosi alla creazione di un'identità fondata sulla moltiplicazione dei dettagli: "Si vede soltanto uno specchio, e non molto grande. Ha forma pressoché circolare, ed è appeso in modo tale che da nessuno dei sedili che offre la stanza si riesce a ottenere l'immagine riflessa di una persona" (39/II, 502).

Lewis e, ancora una volta, al romanzo gotico.

L'elemento che il narratore non rivela è il motivo dell'astio che Montresor prova nei confronti di Fortunato. Tenteremo qui di individuarlo cercando riscontri nelle idee di Poe sugli interni. Nel corso della conversazione che avviene lungo i corridoi sotterranei del palazzo, Fortunato insulta Montresor dandogli di avere dimenticato come sia fatto lo stemma della sua famiglia: "I forget your arms" ("Non rammento le tue insegne").

Varrà la pena, intanto, sottolineare la sovrapposizione che Poe opera spesso tra casa e casata, tra gli aristocratici e l'abitazione che abitano. In *The Fall of the House of Usher*, scritto nel 1839, tale idea era già enunciata chiaramente: "'Casa Usher', – denominazione che sembrava includere, nella mente dei nativi ["peasantry"] che la usavano, sia la famiglia che la dimora" (239/II, 399). Particolare importante è che sia la "peasantry", la classe contadina (che "i nativi" della traduzione di Manganelli non rende affatto), a obliterare la distinzione: evidente, dunque, che palazzo e casata sono due concetti ben distinti nelle menti dell'aristocrazia. Beni materiali e nobiltà costituiscono due categorie non sovrapponibili. Poe ribadisce il concetto l'anno successivo quando, nel già citato *Philosophy of Furniture*, distingue il gusto originale degli aristocratici inglesi da quello prono all'imitazione degli arricchiti americani, applicando alla questione dell'eleganza la distinzione coleridgeiana di cui spesso si avvale tra *fancy* e *imagination*. Il brano è estremamente rivelatore: "in Inghilterra la ricchezza non è la meta suprema delle ambizioni, in quanto non è che uno degli elementi di nobiltà [...]. Il grosso della popolazione si mette a imitare i nobili [...]. Ma in America, dove la valuta costituisce l'unico blasone ["the sole arms"], lo sfoggio di quella valuta rappresenta praticamente l'unico mezzo di aristocratica distinzione; e la gente comune ["the populace"], che guarda sempre in alto per cercarsi modelli, è spinta senza accorgersene a confondere i due concetti totalmente indipendenti di magnificenza e di bellezza" (34/II, 496). Ecco ripreso e spiegato il riferimento alla "peasantry" in *Usher*: il popolino imita la nobiltà, ma poiché in America l'unico stemma ("arms") nobiliare è il denaro, gli americani confondono la "magnificence", termine che implica qui lusso e agiatezza, con la "beauty". La ricchezza, insomma, non è una categoria estetica. Una tesi, questa, che Poe trasporterà spesso sul piano letterario per sottolineare che il ricorso all'armamentario della tradizione gotica non è in grado di produrre bellezza. Si intravede dunque, nel riferimento alla "peasantry", una critica velata all'ignoranza dei lettori americani, che della società letteraria costituiscono il popolino sempre disposto a farsi ingannare dalle imitazioni del gusto.

Ritorniamo adesso alle motivazioni che spingono Montresor all'omicidio. Quale sgarro, quali "injuries" o "insult", hanno privato Montresor di un suo non meglio identificato tesoro, facendo di Fortunato un uomo fortunato? Ancora una volta dobbiamo ricorrere al termine "arms", la cui ripetuta presenza nel racconto cela la chiave di lettura del testo. Quando i due personaggi si avvicinano al palazzo il narratore, Montresor, spiega che Fortunato "mi prese sottobraccio"⁷ ("possessed himself of my arm", 939/III, 1258). Più tardi, nel buio catacombe dei sotterranei, dove tra l'altro riposano i suoi antenati, racconta che Fortunato "di nuovo mi prese per il braccio" ("again took my arm", 941/III, 1259). Abbiamo già visto che Fortunato si fa beffe di Montresor fingendo di dimenticarsi la composizione dello stemma araldico della sua famiglia, "Non rammen-

to le tue insegne [“arms”]. Ma poco più avanti i ruoli si invertono; adesso è Fortunato a venire afferrato per il braccio: “Mi feci audace ad afferrare Fortunato per un braccio” (“I made bold to seize Fortunato by an arm”, 941/III, 1260), e qualche riga più sotto Montresor parla di “offrendogli di nuovo il braccio” (“offering him my arm”).

Impossessarsi, prendere, dimenticare, afferrare, offrire “arms”: il gioco celato dalla confusione tra i due significati di “arms” (stemma/braccia) rivela i termini del danno e dell’offesa subita da Montresor. E quale tesoro può essere più importante, per un vero aristocratico che disdegna i beni materiali, del titolo rappresentato dallo stemma di famiglia? Quale tesoro più caro della casa, se non la casata? Quale compito più impellente di quello che lo porta a uccidere il rivale per ristabilire tale sottile differenza che la plebe non sarebbe neppure in grado di cogliere? Ecco così messo in scena, per quanto cripticamente, il tema tipicamente gotico dell’usurpazione. Fortunato si è impossessato del titolo della famiglia Montresor, e con tale tracotanza da non ricordare neppure che cosa lo stemma rappresenti. È il suo nemico a rinfrescargli la memoria: “un piede umano, enorme, in oro, in campo azzurro; il piede schiaccia un serpe rampante, che conficca i denti nel tallone” (“a huge human foot d’or, in a field azure; the foot crushes a serpent rampart whose fangs are imbedded in the heel”, 941/II, 1259). La figura centrale dello stemma è il serpente, simbolo diabolico del male ripreso dalla Genesi,⁸ che viene calpestato nell’atto di mordere il tallone di un enorme piede. Il che ci rinvia a una scena successiva in cui, appena prima di incatenare Fortunato alla roccia, Montresor così descrive le sue mosse: “procedendo con passo barcollante, mentre mi tenevo alle sue calcagna” (“he stepped unsteadily forward, while I followed immediately at his heels”, 943/III, 1261). Ecco dunque un ennesimo rovesciamento, indicato dalla precedente espressione “nel tallone” (“in the heels” nella descrizione dello stemma), e “alle sue calcagna” (“at his heels”) nella frase appena citata: adesso sono le fauci della vendetta di Montresor che stanno per conficcarsi nel piede del nemico; ipotesi confermata dal passo incerto di Fortunato, spesso costretto a farsi sostenere dal braccio (“arm”) di Montresor che peraltro rimarca: “La camminata del mio amico era insicura” (“The gait of my friend was unsteady”, 940/III, 1258). L’usurpazione, il metaforico appoggiarsi al titolo (“arms”) del nemico, è segretamente sottolineato dal letterale sostenersi al suo braccio (“arm”). È l’atto che scatena la vendetta, indebolendo il passo dell’usurpatore che si fa malfermo (“unsteady”).

Ma che dire del piede rappresentato nello stemma come “enorme”? Montresor prepara la vendetta ricordando al nemico il motto della propria famiglia, *Nemo me impune lacessit* (Nessuno mi provoca impunemente), che è in realtà il motto della casa reale di Scozia. Dunque non si tratta di un’usurpazione qualsiasi, ma di una forma evidente di lesa maestà. Lo segnalano proprio le dimensioni del piede dorato che compare nello stemma, “un piede umano, enorme” che fa pensare a un disegno di Füssli,⁹ o più probabilmente a quella frammentazione metonimica del personaggio che dà l’avvio alle avventure del sublime nel romanzo gotico: in *The Castle of Otranto* di Walpole (1756) il corpo del signore, a cui titolo e vita sono stati usurpati, ritorna come fantasma nella propria dimora, presentandosi in forma frammentaria, incompleta, ridotto a dettaglio. E in una delle apparizioni assume l’aspetto di un piede gigantesco.¹⁰

Da una parte dunque si potrà ricorrere a una lettura metafisica, cogliendo nel

7. La versione di Manganelli non coglie l’ambiguità di “possessed himself of”: “mi prese sottobraccio” ma anche “si impossessò del...”.

8. “Allora il Signore Dio disse al serpente: [...] lo porrò inimicizia tra te e la donna [...]. Questa ti schiaccierà la testa e tu le insidierai il calcagno” (*Genesi*, 3, 14-15).

9. Johann H. Füssli, *L'artista disperato di fronte alla grandezza delle rovine antiche* (1778-1780). Füssli è citato da Poe in *Il crollo della Casa Usher*. Il disegno è riprodotto in Fred Licht et al., a cura di, *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775-1825*, Milano, Electa, 1997, p. 24.

10. "È un gigante [...] ho visto il piede e parte della gamba"; "si soffermò principalmente sulla gamba e il piede giganteschi che erano stati visti nella sala della galleria" in Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (*Il castello di Otranto*, tr. it. di L. G. Romano, Roma, Theoria, 1983, pp. 56 e 61). Poe cita Walpole anche altrove. Scrivendo di *Castle Dismal* di William Gilmore Simms sul "Broadway Journal" del 4 ottobre 1845, sostiene che il romanzo di Simms è "uno dei testi di narrativa più originali che siano mai stati scritti e si merita le stesse lodi che i critici hanno riservato a *Il castello di Otranto*". Harrison, J.A., ed., *The Complete Works of E.A. Poe*, New York, AMS Press 1965, vol. XII, pp. 248 (mia trad.).

11. Si ricordi il finale di *The Fall of the House of Usher* dove il palazzo con i suoi interni gotici si incrina e crolla. Anche lì il narratore fugge, mentre il goticheggiante protagonista muore tra le macerie.

12. Il racconto gioca qui sui sentimenti anti-massonici diffusi nel periodo della pubblicazione del racconto. Per il tema della "sepoltura prematura" si vedano anche i racconti *Berenice*, *The Black Cat* e *The Premature Burial*.

tema della vendetta il motivo dell'interiorizzazione del male, a cui Montresor è costretto a ricorrere per ristabilire la gerarchia originaria dei valori su cui si fonda l'aristocrazia. Da cui la condanna di Poe, poiché la vendetta fa dimenticare all'io di appartenere a qualcosa di più alto. L'esitazione di Montresor prima di posare l'ultimo mattone, e il fatto che siano ormai passati cinquant'anni dall'accaduto quando racconta la storia, fanno pensare che il narratore percepisca il peso del crimine che lo ha separato definitivamente dall'Unità divina.

Dall'altra però è possibile anche una lettura in chiave ornamentale, contro quelle forme vampiresche di letteratura che, traendo la propria energia dall'imitazione delle forme gotiche europee, finiscono col trasformare il campo delle lettere americane in un magazzino dove si ammassano vecchi mobili in disuso. Montresor si disfa di questo mobilio narrativo, e cioè degli interni gotici,¹¹ con un'ennesima ambiguità. Quando Fortunato cerca di capire se anche lui sia massone ("mason") e, perplesso, gli chiede un gesto di conferma, il suo futuro assassino gli mostra una cazzuola, strumento del muratore ("mason"). Sarà con questa cazzuola poco simbolica che Montresor costruirà la parete dietro la quale il nemico viene murato vivo.¹² Scompare così, in un interno artificiale e mortifero, al fondo di una catacomba nella quale vini invecchiati si mescolano ad antichi cadaveri, il personaggio che incarna il tema gotico dell'usurpazione. Murato vivo nella casa, rimarrà per sempre staccato da quella casata di cui si era indebitamente appropriato. Ma a disfarsi del *villain* è un megalomane, la cui opera è così perfetta da contenere in sé la propria dannazione.