



## Tracce spettrali. Scrittura, *gender* e memoria nei racconti di fantasmi di Edith Wharton

Manlio Della Marca\*

### L'America e i fantasmi, Edith Wharton e i cheeseburger

La letteratura americana intrattiene fin dalle sue origini un dialogo privilegiato con l'inafferrabile mondo del fantastico, del meraviglioso, del soprannaturale. Il reverendo Cotton Mather, scrivendo nel 1692 *The Wonders of the Invisible World*, riporta il seguente episodio:

La mattina del due maggio 1687, verso le cinque, [...] Joseph Beacon era a Boston quando gli apparve suo fratello, che in quel momento avrebbe dovuto trovarsi a Londra. Joseph notò che il fratello indossava un vestito lungo [...] e portava un fazzoletto annodato intorno alla testa. L'uomo aveva un colorito molto pallido, era bianco come la morte e sul lato della fronte aveva una ferita ancora sanguinante [...] "Qual è il problema? Che cosa ti è successo?" chiese Joseph al fratello. L'apparizione rispose: "Fratello sono stato massacrato nel modo più barbaro e ignobile che si possa immaginare".<sup>1</sup>

Il fantasma, il *revenant*, una delle molte figure attraverso le quali l'inafferrabile prende forma, compare fin dall'inizio come una presenza/assenza centrale dell'immaginario americano.<sup>2</sup> Charles Brockden Brown, Washington Irving, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Henry James, Mark Twain, Ambrose Bierce – e più di recente Toni Morrison, Maxine Hong Kingston, Amy Tan, Louise Erdrich,

\* Manlio Della Marca si è laureato presso l'Università di Roma "La Sapienza". Attualmente frequenta il Dottorato di ricerca in Letterature di lingua inglese presso la medesima università. Da gennaio a maggio 2010 è stato Short-Term Scholar presso lo Institute for United States Studies (IFUSS) della University of Illinois, sede di Urbana-Champaign. Si occupa di narrativa contemporanea e del rapporto fra *mass culture* e letteratura. Il titolo del suo progetto di ricerca è *Postmodern Ghosts: An American Hauntology, 1975-2001*.

1. Cotton Mather, *The Wonders of the Invisible World* (1692), Kessinger, Whitefish 2006, pp. 53-54.

2. Se è scontato pensare al fantasma come a una "presenza", lo è meno considerarlo come un'"assenza", ma spesso è proprio attra-

verso l'assenza che definiamo il fantasma: immateriale, incorporeo, invisibile. Come un qualcosa che "manca di": materia, essere, vita, colore. Forse anche per questo Jacques Derrida, che ha incentrato molto del suo pensiero sui concetti di presenza e assenza, ha scritto poi un libro intitolato *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Cortina, Milano 1994. La teorizzazione sul fantasma come assenza è stata particolarmente viva fra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Si vedano a riguardo Hélène Cixous, *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's "Das Unheimliche"*, "New Literary History", VII, 3, (spring 1976), pp. 525-48; Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London 1981, pp. 3, 45 e 69.



Manlio Della Marca

Don DeLillo e Stephen King – sono solo alcuni dei molti autori che, seppure con sensibilità differenti, si sono occupati del fantastico e di fantasmi.<sup>3</sup> Rispetto alla letteratura italiana, emerge la capacità del fantastico americano – e soprattutto della *ghost story* – di penetrare all'interno del canone letterario e di trovarsi a suo agio sia nelle zone alte della cultura sia in quelle basse, negli scantinati solitamente adibiti a conservare i prodotti effimeri della *mass culture* e della *popular culture*.<sup>4</sup>

Anche Edith Wharton (1862-1937), un'autrice conosciuta soprattutto per opere "realiste" – come *La casa della gioia* (1905) e *L'età dell'innocenza* (1920) – ha prodotto, fra il 1893 e il 1937, una quantità notevole di racconti fantastici, in molti dei quali compaiono fantasmi. Sono – quasi tutte – storie pubblicate originariamente su riviste destinate al mercato statunitense. Opere che, nel loro collocarsi a metà strada fra oggetti di consumo e raffinate architetture letterarie, costituiscono un osservatorio privilegiato sul modello americano di produzione, distribuzione e consumo di prodotti culturali; un modello organizzato secondo modalità esteticamente e politicamente criticabili, ma esportato in tutto il mondo e alla base di molti dei linguaggi della modernità e postmodernità.<sup>5</sup> Dai racconti polizieschi di Poe a *CSI*, dal rock and roll a *The Simpsons*, passando per le storie di fantasmi di Wharton, il fascino – e la forza – di questi prodotti consiste nel poter essere consumati su più livelli: sia come semplice intrattenimento sia attraverso una fruizione impegnata, attenta alla stratificazione di significati e significanti con cui queste "opere cheeseburger", questi "volumi di segni" o "reti di tracce", sono costruite.<sup>6</sup>

### **Spectral Traces: Eco, Barthes, Derrida e Lord Baden Powell**

Il fondatore dello scautismo, Lord Baden Powell, in *Scautismo per ragazzi*, pubblicato a puntate fra il gennaio e il marzo 1908, scrive: "La scienza dei boschi

3. Il rapporto fra letteratura fantastica e *ghost story* è problematico e ha dato vita a una imponente mole di studi. Fra i numerosi contributi critici vanno sicuramente ricordati Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), Garzanti, Milano 2000; Eric Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton 1976; W. R. Irwin, *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*, University of Illinois Press, Urbana 1976; Christine Brooke-Rose, *The Rhetoric of the Unreal*, Cambridge University Press, Cambridge 1983; Neil Cornwell, *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, Harvester-Wheatsheaf, London 1990.

4. Non abbiamo qui lo spazio per articolare la discussione intorno a concetti complessi e controversi come quelli di *mass culture*, *popular culture* e *midcult*, per una trattazione dei quali rinvio a Umberto Eco, *Apocalittici e inte-*

*grati* (1964), Bompiani, Milano 2005, p. 81; e a Dwight MacDonald, *Masscult and Midcult*, in *Against the American Grain*, Random House, New York 1962.

5. Sulla progressiva egemonia e successo del "modello" americano nel corso del Novecento, si veda Sara Antonelli e Giorgio Mariani, *Introduzione*, in Id., a cura di, *Il Novecento USA. Narrazioni e culture letterarie del secolo americano*, Carocci, Roma 2009, p. 13.

6. La nozione di "opera cheeseburger" mi è stata suggerita dalle parole di Stephen King che definisce i suoi romanzi "l'equivalente letterario di un Big Mac o di un fritto da McDonald's" (*Una parola di conclusione*, in *Stagioni diverse*, Sperling & Kupfer, Milano 1989, p. 585). Le espressioni "volumi di segni" e "reti di tracce" sono un adattamento da Barthes e da Derrida, come si vede più avanti.

comprende, oltre all'abilità nello scoprire le impronte e altri piccoli *segni*, la capacità di leggere il loro significato [...]. L'arte di trovare e seguire le *tracce* [...] è un'abitudine molto utile, che può rendere interessante la passeggiata più noiosa".<sup>7</sup>

Forse anche per questo a Umberto Eco piace passeggiare fra i boschi narrativi, mentre va in cerca di *tracce* e *segni*.<sup>8</sup> Non molti scout sono diventati professori universitari – a parte Indiana Jones – ma molti professori universitari sono diventati scout: appassionati cercatori di tracce. Roland Barthes, anche lui professore – al Collège de France – afferma che: "Il Testo, nel senso moderno, attuale, che cerchiamo di dare a questo termine [...] non è un insieme di *segni* chiusi, dotati di un senso da determinare, [ma] è un volume di *tracce* in movimento".<sup>9</sup> Rimaniamo in Francia, dove un altro professore, Jacques Derrida, parlando del testo secondo una prospettiva decostruzionista, lo ha definito "una rete differenziale, un tessuto di tracce che rimanda all'infinito a qualcos'altro, ad altre tracce differenziali".<sup>10</sup>

Nei racconti di Wharton raccolti in *Storie di fantasmi*, il riferimento alle tracce, alle impronte lasciate da fantasmi, torna con insistenza.<sup>11</sup> Ne *Il campanello della cameriera* (1902), *Stregato* (1925) e *Il signor Jones* (1928) compaiono scene dove i protagonisti seguono le tracce, più o meno evidenti, lasciate dagli spettri. Per provare a organizzare una riflessione intorno a queste impronte fantasma, propongo di usare un nuovo paradigma interpretativo: la *traccia* e le sue tre possibili dimensioni.<sup>12</sup>

§ *La traccia-segno*. All'interno di una riflessione sul linguaggio, la letteratura e i suoi testi, considerati come insiemi di segni, "volumi di tracce", "reti di tracce differenziali" (per usare l'orizzonte lessicale caro a Eco, Barthes e Derrida), la *traccia-segno* può diventare una metafora altamente produttiva:<sup>13</sup>

a) del rapporto fra tracce, scrittura e oralità; b) della relazione fra tracce e *gender* (maschile, femminile o altro) dei personaggi del testo. Tenendo unite queste due facce della *traccia*, la *traccia-segno* diviene matrice (o spia) della

**7.** Baden Powell, *Scouting for Boys* (1908); tr. it. *Scoutismo per ragazzi*, Nuova Fiordaliso, Roma 1996, pp. 34-35. Corsivi miei.

**8.** Si veda Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994.

**9.** Roland Barthes, *L'avventura semiologica* (1985), Einaudi, Torino 1991, p. 7. Corsivi miei.

**10.** Jacques Derrida, *Living on: Border Lines*, in Harold Bloom, a cura di, *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York 1979, p. 84. Il brano è citato in Paola Cabibbo, *Spazi liminali*, in Id., a cura di, *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, Il Calamo, Roma 1993, p. 30.

**11.** Edith Wharton, *The Ghost Stories of Edith Wharton*, Scribner's, New York 1997; trad. it. *Storie di fantasmi*, Bompiani, Milano 1988. Il

libro è una raccolta, postuma, dei racconti fantastici di Wharton, con una prefazione scritta dall'autrice poco prima di morire e si basa sulla raccolta *Ghosts* (Appleton, New York 1937).

**12.** Più avanti, userò il termine *TRACCIA* (maiuscolo) per distinguerlo sia dai termini "traccia" o "tracce", usati nell'accezione comune di "impronta" o "impronte", sia dalla "traccia" derridiana.

**13.** Per quanto riguarda la *traccia-segno*, il segno come traccia è un tema già presente negli scritti di Derrida e nel dibattito sulla ricezione del suo pensiero. A riguardo si veda il saggio-introduzione di Gianfranco Dalmaso, *Impensabilità della scrittura*, in Jacques Derrida, *Della Grammatologia* (1967), Jaka Book, Milano 1998, p. IV



Manlio Della Marca

complessa rete di relazioni fra tracce, scrittura, voce e *gender* dei personaggi all'interno di un'opera.

§ *La traccia-indizio*. Seguire le tracce come strategia che il lettore deve adottare per cogliere il significato nascosto dei testi, che spesso contengono indizi e allusioni intertestuali.

§ *La traccia-mnestica*. Intesa sia come immagine della memoria (personale e collettiva) sia del processo che, come nella psicoanalisi, porta l'analista – e il paziente con lui – a scoprire, come afferma Freud, “il materiale dimenticato a partire dalle tracce che di esso sono rimaste”.<sup>14</sup>

Il termine *TRACCIA* potrebbe essere pensato, allora, come un *fascio*, “un viluppo di sensi o di linee di forza”: la *traccia-segno* (con le sue due facce), la *traccia-indizio*, la *traccia-mnestica*.<sup>15</sup> Nelle prossime pagine, utilizzerò queste tre possibili tensioni e stratificazioni della *TRACCIA* per leggere alcuni brani tratti dai racconti di Wharton in cui compaiono tracce fantasma. Se, come scrive Jeffrey Weinstock, “il fantasma è il segno o la traccia di un'assenza”, nel caso di tracce fantasma ci troveremo a dover seguire tracce di tracce.<sup>16</sup>

### La traccia-segno: scrittura, voce e *gender*

Nel 1692, all'indomani dei processi alle streghe di Salem, il reverendo Cotton Mather, che aveva svolto un ruolo non irrilevante nella vicenda, pubblica un resoconto – naturalmente di parte – delle deposizioni raccolte contro le incriminate di stregoneria. In un interrogatorio precedente il processo a una poveretta di nome Susanna Martin, uno dei testimoni, riferendo di un'apparizione spettrale, avrebbe dichiarato che

la donna era rimasta sdraiata su di lui per quasi due ore [...]. Dopo di che aveva lasciato la stanza, era scesa per le scale e era uscita dalla porta; [...] sulla neve fresca appena caduta fuori [...] c'erano [...] le orme dei suoi piedi appena oltre la soglia, ma più in là nessuna traccia di passi.<sup>17</sup>

Tracce spettrali (femminili) che scompaiono sulla neve, come quelle del racconto di Wharton, *Il campanello della cameriera*, dove Hartley segue le tracce di Emma Saxon, la cameriera che prima di lei ha lavorato per la signora Brympton e ora ricompare come fantasma:

La sua figura [“figure”] appariva nera e solitaria in mezzo alla neve, [...] il terreno

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *Costruzioni nell'analisi* (1937), in *Opere*, Boringhieri, Torino 1989, vol. XI, p. 543.

<sup>15</sup> L'immagine del “fascio” è usata dallo stesso Derrida per descrivere il termine “différance”, da lui coniato. Si veda *Avvertenza dei traduttori*,

in Derrida, *Della Grammatologia*, cit., p. 9.

<sup>16</sup> Jeffrey Weinstock, *Introduction*, in *Spectral America*, University of Wisconsin Press, Madison 2004, p. 7.

<sup>17</sup> Mather, *The Wonders*, cit., p. 72.



era bianco, e notai che, salendo lungo il declivio della collina spoglia davanti a me, non lasciava impronte ["she left no footprints"].<sup>18</sup>

Sia Carlo Ginzburg sia Eric Marty e Roland Barthes hanno messo in evidenza la stretta relazione, quasi archetipica, esistente fra tracce e scrittura.<sup>19</sup> Georges Perec aggiunge:

L'atto di scrivere è sempre compiuto in riferimento a qualcosa che non esiste più, qualcosa che può essere fissato per un istante nella scrittura, come una traccia, ma in realtà è già svanito.<sup>20</sup>

Il fantasma della cameriera sembra allora un carattere, anzi un semplice numero ("figure"), nero e solitario ("black and lonely") che non si imprime ("she left no footprints") sulla superficie delle neve, bianca come un foglio. Forse, anche per questo, della sua storia non ha lasciato nessuna traccia scritta, se non una fotografia, e dovrà essere Hartley, la nuova cameriera, a raccontare (o scrivere?) la sua storia.<sup>21</sup>

Siamo nella dimensione della *traccia-segno*, con un prevalere di quella che abbiamo chiamato la "faccia a" della *traccia-segno*: il rapporto fra traccia e scrittura, traccia e oralità. La "faccia b", che articola il rapporto fra traccia e *gender*, è presente, ma non è ancora attivata pienamente, anche perché manca il secondo elemento della struttura oppositiva/differenziale del *gender*, il personaggio maschile.

Passiamo a *Stregato*, un altro racconto contenuto in *Storie di fantasmi*. Qui lo spettro di una giovane donna, Ora, torna per incontrarsi con l'anziano signor Rutledge di cui una volta era innamorata. Gli incontri si svolgono in una capanna in riva al lago. Quando la moglie del signor Rutledge viene a conoscenza della storia, Bibbia alla mano, chiede l'intervento della comunità per ristabilire l'ordine e la pace nel suo matrimonio, aderendo in pieno al modello patriarcale proposto dalla *Scrittura/scrittura*. Una squadra di soli uomini, composta da Sylvester Brand, padre della defunta, l'agricoltore Bosworth, e un diacono si mette sulle tracce dello spettro:

Espero, emetteva un lieve luore sulla neve immacolata, e Brand si fermò di colpo in quel cerchio luminoso, indicando le lievi impronte di piedi ["light footprints"] – i piedi nudi di una donna che aveva camminato sulla neve – dirette alla casa.

**18.** Wharton, *Storie di fantasmi*, cit., pp. 31-32.

**19.** Si vedano Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Umberto Eco e Thomas A. Sebeok, a cura di, *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Bompiani, Milano 1983, pp. 95-135, in particolare pp. 106-7; Roland Barthes e Eric Marty, *Orale/scritto*, in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino 1980, vol. X, pp. 60-85.

**20.** Georges Perec, *The Work of Memory*, in *Species of Spaces and Other Pieces*, Penguin, London 1997, p.129.

**21.** Anche lo spettro di un'altra cameriera, la signorina Jessel de *Il giro di vite*, pubblicato nel 1898, è descritto attraverso l'opposizione "tipografica" candore-oscurità: "Una donna vestita in nero, pallida, spaventosa" (Henry James, *The Turn of the Screw*, Penguin, London 1994); trad. it. *Il giro di vite*, BUR, Milano 2002, p. 166.



Manlio Della Marca

Rimase a lungo immobile, il volto contorto [...] "Piedi nudi..." balbettò. Il diacomo gli fece eco con voce tremula, quasi pigolante: "I piedi della morta." [...] Il padre della defunta non si mosse, continuò a fissare le lievi impronte ["light tracks"] sulla bianca distesa: sembravano quelle di una volpe o di uno scoiattolo. E Bosworth si disse: "Nessun essere vivente potrebbe procedere con passo così leggero [...]" Inaspettatamente, Brand ingiunse: "Andiamo!" subito avviandosi come se muovesse all'assalto, la testa china, arcuato il collo taurino.<sup>22</sup>

Sembra una di quelle epiche scene di caccia che possiamo trovare in London, Melville e Faulkner, ma in Wharton il cacciatore è un padre che, in nome della *Scrittura/scrittura*, insegue lo spettro della figlia per donarle l'eterno riposo con una revolverata. Testi come *La lega dei vecchi*, *Moby Dick* e *L'orso* rinviano continuamente al rapporto fra tracce, scrittura e caccia.<sup>23</sup> Wharton si inserisce in questa tradizione, ma la destabilizza dall'interno per mettere in evidenza il controllo maschile e patriarcale esercitato in nome della *Scrittura/scrittura*.

Ne *Il campanello della cameriera*, il fantasma donna non lasciava tracce; anche nel brano tratto da *Stregato* appena citato, la donna fantasma lascia sull'immensa distesa bianca delle tracce che sono lievi ("light"), leggerezza rafforzata dal fatto che i piedi sono nudi. Alle impronte femminili, che a stento scalfiscono la superficie delle neve, si oppongono quelle di Brand, che lascia una pista formata dalle tracce dei suoi piedi enormi ("huge feet").<sup>24</sup> Alla leggerezza delle impronte femminili – che attraverso il nome del fantasma, Ora, evocano la precarietà della voce ("aura", "orality")<sup>25</sup> – si contrappone la materialità delle impronte maschili del signor Brand ("Il signor Marchio"), il cui stesso nome rinvia alla violenza con la quale la scrittura è capace di imprimerli sui corpi per trasformarli in oggetti, in proprietà. In questo passaggio, la *traccia-segno* dispiega tutto il suo potenziale proprio perché, insieme alla rete *traccia-scrittura-orality*, viene pienamente attivata anche la rete *traccia-gender*. La *traccia-segno* diviene così matrice (o spia) della complessa rete di relazioni fra tracce, scrittura, voce, e *gender* dei personaggi.

La stretta relazione fra controllo maschile, ordine patriarcale e scrittura è riconfermata, ma allo stesso tempo messa in discussione, in *Il signor Jones*, dove

22. Wharton, *Storie di fantasmi*, cit., p. 185.

23. Jack London, *The League of the Old Men* (1902), in *Northland Stories*, Penguin, New York 1997, trad. it. *La lega dei vecchi*, in *I racconti dello Yukon e dei mari del Sud*, Mondadori, Milano 1989, vol. 1; Herman Melville, *Moby-Dick* (1851), Penguin, New York 1992, trad. it. *Moby-Dick*, Garzanti, Milano 1973; William Faulkner, *The Bear*, in *Go Down Moses* (1942), Vintage, London 1996, trad. it. *L'orso*, in *Scendi, Mosè*, Mondadori, Milano 1981.

24. Wharton, *Storie di fantasmi*, cit., p. 184.

25. Nel caso di "aura" (che ha lo stesso significato della parola italiana) la corrispon-

denza è sonora, infatti "Ora" e "aura" si pronunciano allo stesso modo in inglese. Nel caso di "orality" la corrispondenza è in parte grafica "ora-" e parzialmente sonora. Ma Ora è anche la figlia del signor Brand, il suo nome completo è quindi Ora Brand; ancora una volta si ripete su un livello più complesso la dialettica fra fragilità e permanenza, fra voce e scrittura, tenute insieme dalla figura del fantasma. Per alcune interessanti considerazioni sull'etimologia del nome Ora, si veda Kathy A. Fedorko, *Gender and the Gothic in the Fiction of Edith Wharton*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1995, p. 176, nota 29.



leggiamo che la protagonista, Lady Jane Lynke, si arresta di colpo perché “sul lucido impiantito aveva visto la traccia di impronte polverose – impronte di grosse scarpe maschili”.<sup>26</sup> Le impronte/caratteri (“prints”) sono di un maggiordomo fantasma, il signor Jones, che nasconde alcune lettere a Lady Lynke. Significativamente, le *tracce-segno* del signor Jones sono “broad-soled”, grandi come quelle del signor Brand, e “heelless”, senza tacchi, quindi dichiaratamente non di donna, però non hanno più quella capacità di penetrazione e quella stabilità che avevamo trovato nei racconti precedenti; infatti, sono “polverose”, segno che i tempi stanno cambiando. La *traccia-segno* registra le tensioni fra tracce, scrittura e *gender* all’interno del testo e del mondo: le donne sono pronte a lottare per impadronirsi della scrittura, come Lady Lynke, che scrive libri di successo e guida la macchina. Ora è una donna la cacciatrice sulle orme della preda (il maggiordomo fantasma), ma a differenza dei suoi colleghi uomini non la uccide, usa l’astuzia per rientrare in possesso delle lettere della sua antenata, ri-rubandole al maggiordomo fantasma.

### La traccia-indizio

Seguendo queste lettere rubate (“purloined letters”),<sup>27</sup> entriamo nella seconda dimensione della TRACCIA: la *traccia-indizio*, che ci invita ad avvicinare il testo, a decodificarlo, secondo le stesse modalità con cui agiscono i protagonisti all’interno dei racconti, seguendo le tracce. Cerchiamo di decifrare la serie di indizi intertestuali che Wharton ha disseminato, partendo dalle “lettere rubate” ne *Il signor Jones*. L’espressione rimanda al racconto di Poe *La lettera rubata* (*The Purloined Letter*). Dove c’è una traccia spesso se ne nascondono altre: infatti, rileggendo il racconto dall’inizio, ci accorgiamo che la casa in cui si svolge la vicenda si chiama Bells, come la celebre poesia di Poe *The Bells* (*Le Campane*).<sup>28</sup> Un caso? Forse, ma se anche la governante Mrs. Clemm si chiama come la zia di Poe, Mrs. Maria Poe Clemm, la madre della giovane Virginia che sarebbe diventata la moglie di Poe, allora le coincidenze sono un po’ troppe.<sup>29</sup>

Se poi ci mettiamo a seguire le tracce da un racconto all’altro di *Storie di fantasmi*, ci accorgiamo che Bells rinvia a *The Lady’s Maid’s Bell* (*Il campanello della cameriera*); che per entrare nella tenuta Lady Jane spinge un “bianco cancello” (“a white gate”);<sup>30</sup> che anche in *Stregato* ritroviamo “i decrepiti pilastri bianchi” di un cancello e infine che la casa in cui è ambientato *Il giorno dei morti* (*All Souls*), un altro racconto di Wharton, si chiama Whitegates.<sup>31</sup>

26. Wharton, *Storie di fantasmi*, cit., p. 212.

27. Ivi, p. 217. La traduzione italiana non coglie il riferimento e traduce “lettere prelevate”.

28. Edgar Allan Poe, *The Purloined Letter* (1845) e *The Bells* (1849), in *The Fall of The House of Usher and other Writings*, Penguin, London 1986; tr. it. *La lettera rubata* e *Le campane*, in *Tutti i racconti, le poesie e le “Avventure di Gordon*

*Pym*”, Newton Compton, Roma 1992.

29. Per un’analisi dei riferimenti a Poe nei racconti di fantasmi di Wharton si veda John Getz, *Edith Wharton and the Ghost of Poe: “Miss Mary Pask” and “Mr. Jones”*, “Edith Wharton’s Review”, XXI,1 (spring 2005), pp. 18-23.

30. Wharton, *Storie di fantasmi*, cit., p. 191.

31. Ivi, p. 167.



Manlio Della Marca

In questo intricato gioco di molteplici rimandi intertestuali, *Stregato* merita un'attenzione particolare. Gianfranca Balestra ha analizzato la sottile rete di corrispondenze che lega questa *ghost story*, pubblicata nel 1925, a uno dei testi realisti più conosciuti di Wharton, *Ethan Frome*, apparso nel 1911. Balestra richiama l'attenzione sulle somiglianze strutturali fra i due testi e suggerisce che il triangolo signor Rutledge-signora Rutledge-Ora sia una variante del triangolo Ethan Frome-Zeena-Mattie. L'ambientazione delle due storie – la medesima zona rurale del New England – sembrerebbe confermare questa lettura; nei due testi viene addirittura menzionato ripetutamente lo stesso paese, Starkfield. Inoltre, i due personaggi maschili, Ethan Frome e Sylvester Brand, sembrano essere accomunati dalla stessa matrice intertestuale, *Ethan Brand*, il celebre racconto di Hawthorne. Per il tipo di lettura che stiamo portando avanti, la parte più interessante dello studio di Balestra risiede nelle conclusioni che trae dal proliferare di queste tracce-intertestuali. Secondo Balestra, nelle storie di fantasmi Wharton ritornerebbe “a distanza di tempo su luoghi e temi per rielaborarli, riproporli da un altro punto di vista, introdurre varianti”; è proprio nel “passaggio dal realistico al fantastico che”, prosegue Balestra, “si apr[on]o possibilità di espressione per il non detto, l'indicibile, il censurato a livello individuale e sociale”.<sup>32</sup>

### La traccia-mnestica: memoria e inconscio

Passiamo ora al terzo modo di leggere le tracce. La traccia, con la sua instabilità e deperibilità, rinvia ai meccanismi della memoria e dell'inconscio, è una *traccia-mnestica* (“Erinnerungsspur”). Seguire le tracce è un processo, articolato secondo differenti livelli di consapevolezza, che porta i personaggi dei racconti, l'autore e il lettore, a fare i conti con la memoria personale e collettiva, a confrontarsi con contenuti rimossi, superati e repressi a livello individuale e sociale. Freud individua proprio in questa dinamica la carica *perturbante* del fantastico.<sup>33</sup>

La protagonista de *Il campanello della cameriera* segue i passi di un fantasma donna, ma probabilmente segue lo spettro del suo inconscio, delle sue pulsioni rimosse. Al termine di questo inseguimento spettrale, la giovane cameriera arriva sulla soglia della casa di un uomo, l'amante della sua padrona. A questo punto, la ragazza decide di entrare, ma Wharton lascia un vuoto sospetto nella narrazione, e ci dice solo che la giovane, intirizzita dal freddo, si rimette grazie a “un gocciolo di brandy e [al] calore del caminetto del signor Ranford”.<sup>34</sup>

In *Stregato*, il signor Brand segue le tracce del fantasma della figlia-strega e, una volta arrivato nella capanna, le spara. Nel ri-uccidere la figlia-strega, Brand

**32.** Gianfranca Balestra, *I fantasmi di Edith Wharton*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 123-124. Lo studio di Balestra è uno dei pochi contributi critici in italiano sui racconti di fantasmi di Wharton. Sulle corrispondenze fra *Stregato* e *Ethan Frome*, si veda anche Katy A. Fedorko, *Gender*

*and the Gothic in the Fiction of Edith Wharton*, cit., p. 112.

**33.** Si veda Sigmund Freud, *Il perturbante* (1919), in *Opere 1905-1921*, Newton Compton, Roma 1992.

**34.** Wharton, *Storie di fantasmi*, cit., p. 33.







---

**SAGGI**

inscena l'uccisione rituale delle sue paure più profonde, del suo passato, della memoria (personale e collettiva). Infatti, sappiamo che nella sua famiglia c'è stata una strega "quella donna di North Ashmore che era stata bruciata come strega si chiamava anche lei Brand".<sup>35</sup>

Proprio seguendo delle tracce fantasma, Lady Jane Lynke, ne *Il signor Jones*, si riappropria delle lettere che costituiscono parte del passato della sua famiglia – e quindi anche suo; ma per farlo deve ingannare il maggiordomo fantasma, custode dell'ordine patriarcale e proiezione fantasmatica delle istanze repressive e di controllo del Super-io. Questa ipotesi di lettura può essere verificata incrociando gli indizi testuali con i dati biografici di Wharton: il nome di suo padre era George Frederic Jones. Il fantasma del signor Jones non è uno spettro qualsiasi, è – anche – lo spettro del padre della scrittrice.

Alla fine, le tracce rinviano sempre ad altre tracce. Ma spesso le impronte che ci si trova a seguire sono le impronte del proprio passato, quelle che ha lasciato il fantasma del nostro Io. Gli esploratori come i cacciatori "devono spesso cercare le loro stesse tracce per ritrovare la via del ritorno al campo".<sup>36</sup>



---

35. Ivi, p. 180.

36. Powell, *Scoutismo per ragazzi*, cit., p. 173.

