

Biancamaria Pisapia

Il Fauno di marmo: romance, metaromanzo, teleromanzo

* Biancamaria Pisapia insegna letteratura angloamericana all'Università "La Sapienza" di Roma. È autrice, fra l'altro, di studi su Stephen Crane, Nathaniel Hawthorne, Sylvia Plath, la letteratura fantastica.

1. Jane Lundblad, Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1946.

2. La scena fu inserita al momento della revisione finale: cfr. Fredson Bowers, "Textual Introduction", in Nathaniel Hawthorne, The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne. Vol. IV: The Marble Faun; or, The Romance of Monte Beni, Columbus, Ohio State University Press, 1968, p. lvii. Le citazioni dal testo del romanzo sono tratte dalla traduzione italiana di Fiorenzo Fantaccini, a cura di Agostino Lombardo (Il fauno di marmo, Firenze, Giunti, 1995).

3. Per l'incidenza della percezione del "genere" sull'interpretazione del testo, cfr. Julia Kristeva, Problemi della strutturazione del testo, "Nuova Corrente", LIV, 1971; Maria Corti, I generi letterari in prospettiva semiologica, "Strumenti critici", XVII, 1972; Teun A. van Dijk, Some Aspects of Text Grammar, The Hague, Mouton, 1972; Tzvetan Todorov, Poetica della prosa: Le leggi del racconto, Roma, Theoria, 1989 (ed. or. 1978).

4. Sulla "donna bruna" nella letteratura americana, cfr. Leslie A. Fiedler, Amore e morte nel romanzo americano, Milano, Longanesi, 1963 (ed. or. 1960).

5. Per l'uso dei termini "personaggio" e "figura" cfr. Roland Barthes, S/Z, Torino, Einaudi, 1973 (ed. or. 1970). Su The Marble Faun

Romance, romanzo e metaromanzo

La sequenza di una giovane donna in fuga nell'intricato chiaroscuro di una rete labirintica di passaggi sotterranei mentre un malvagio persecutore la segue nascosto da una sinistra scenografia di lugubri rovine è un *topos* canonico del romanzo gotico. Hawthorne, pur collocandola in una analesi narrativa, dopo la presentazione diretta dei personaggi, sceglie proprio questa scena stereotipa (che già era stata relegata tra la fine del '700 e gli inizi dell'800 nel trito ciarpame dei *clichés* di repertorio propri della letteratura di consumo)¹ come apertura d'intreccio del suo *romance*, *The Marble Faun: or, The Romance of Monte Beni* (1860),² per il suo primo contatto (e contratto) con il lettore.³ Tutta questa scena si presenta dunque come una deliberata citazione, la cui logica sembra quella di un ammiccante riferimento a una serie di codici culturali.

Una giovane pittrice, Miriam, mentre sta visitando con tre amici – Kenyon e Hilda, due artisti americani, e Donatello, un giovane conte italiano – le catacombe di S. Callisto, abbandona improvvisamente la zona dei sotterranei illuminata dalle torce e nota alla guida, per addentrarsi nel dedalo oscuro delle cripte e delle segrete che si snodano sotto il suolo romano: dopo essere stata inutilmente cercata, ne emerge seguita da uno strano accompagnatore (o persecutore), uomo (o fantasma) che da allora in poi continuerà a seguirla come una presenza familiare o un incubo minaccioso fino a quando, nell'episodio che è la chiave di volta del romanzo, Donatello, affascinato da Miriam, lo uccide.

Anche la descrizione della protagonista, che introduce questa sequenza, è puramente retorica, è un ritratto-segno, in cui tutti gli attributi figurativi – gli occhi neri, i lunghi capelli, la carnagione olivastra – istituzionalizzano i predicati di una sensuale bellezza mediterranea.⁴ Miriam dunque non è personaggio, ma figura:⁵ una funzione, un luogo del testo, e, al tempo stesso, un supporto all'attività di memorizzazione richiesta al lettore.

Tutti i semi che si combinano per determinare l'identità (la bellezza maliosa, il fascino inquietante, la conturbante misteriosità) sono la deliberata configurazione di un *topos* letterario; e, durante l'avventura del testo, si coagulano a poco a poco nel paradigma della *belle dame sans merci*, della femminilità perigliosa e fatale.⁶

Miriam abbandona il territorio conosciuto e definito ("le loro torce, in un'unica fiamma, illuminavano insieme quest'unico, angusto luogo

consacrato”, p. 24), lo spazio organizzato del sociale (“piccole cappelle che una volta, non v’è dubbio, erano state adorne di marmi e illuminate da lampade e ceri sempre accesi”, p. 22), lascia il tempo della contemporaneità per addentrarsi nella distanza del Passato (e un fitto tessuto di richiami allude alla sintesi di tradizione classica e cristiana che le catacombe rappresentano) e si inoltra, avanzando in “un labirinto di oscuro mistero”, nella realtà arcana e illimitata che si estende attorno al territorio familiare.

Nel suo percorso si configura il viaggio del testo, il cammino del *romance*.

Lo stesso Hawthorne, del resto, suggerisce nella prefazione al romanzo questa funzione segnica del motivo delle catacombe: “Il Romanzo e la poesia, come l’edera, i licheni e le violaccioche, hanno bisogno di Ruderer per poter crescere” (p. 5). Precisa poi la lettura metaforica dell’immagine dei sotterranei, “quelle scure caverne, nelle quali tutti gli uomini devono discendere se vogliono conoscere qualcosa di ciò che sta sotto la superficie e i piaceri illusori dell’esistenza” (p. 221). Miriam nel suo itinerario supera dunque il confine che divide due campi semantici: dal mondo della Realtà, del quotidiano e del verosimile, organizzato secondo le inoppugnabili leggi della coerenza, all’universo della Fantasia e della memoria, a uno spazio che si riveste di forme mitiche, in cui anche gli accadimenti portentosi non sorprendono – dal mondo dell’espressione a quello dell’illustrazione.⁷

Nonostante la categorica definizione del titolo (Hawthorne ne aveva proposti all’editore parecchi – *Miriam: A Romance*, *Hilda: A Romance*, *Marble and Life: A Romance* – dove il termine *romance* appare come invariante fissa),⁸ il testo continua a oscillare tra due livelli in opposizione binaria, a utilizzare due diversi registri di scrittura. La critica hawthorniana ha spesso rilevato la farraginosità del romanzo e una sua certa eterogeneità, considerando cioè effetto di una meccanica alternanza quello che è cosciente procedimento dialettico tra due modalità narrative.⁹ Sin dall’inizio, collocato nei Musei Vaticani, una serie di riferimenti storico-geografici orientano il testo verso un “effetto di reale”; l’ancoraggio con la realtà è creato dalla descrizione quasi topografica dei tipici paesaggi di un itinerario italiano – il Pincio di notte, i giardini di Villa Medici, la campagna toscana, la fiera di Perugia – osservati e descritti con un entusiasmo e una minuzia di dettagli da manuale turistico. Anche le peregrinazioni dei personaggi, la dinamica di fughe e incontri in cui si consuma la loro vicenda, si dispone secondo le mappe degli itinerari prescritti per gli stranieri: termini come “walks”, “strolls” e “flights” (i primi due indicano le passeggiate lungo le vie, il terzo le ascese di scalinate) si moltiplicano nei titoli dei capitoli; Donatello uccide il persecutore di Miriam dopo una passeggiata notturna che da Fontana di Trevi conduce a SS. Apostoli e di qui al Foro Traiano, al Tempio della Pace, al Colosseo, alla Via Sacra, al Colle Capitolino e infine alla Rupe Tarpea; Hilda, in cerca di una guida spirituale dopo aver assistito all’omicidio, segue il tipico itinerario dei pellegrini cattolici dall’Ara Coeli a S. Giovanni e a S. Pietro. Infatti, queste scene si fondano in gran parte sulle annotazioni raccolte dall’autore in

come romanzo che non crea “personaggi” ma “figure”, e che quindi non appartiene al genere realistico del novel ma a quello allegorico-simbolico del *romance*, cfr. Daniel J. Schneider, *The Allegory and Symbolism of The Marble Faun*, “Studies in the Novel”, I (1969), 1, pp. 38-50.

6. Mario Praz, *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976.

7. Sulla differenza tra “espressione” e “illustrazione”, cfr. Robert Scholes e Robert Kellogg, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970 (ed. or. 1966), pp. 103-32.

8. Cfr. Bowers, “Textual Introduction”, cit., pp. xxv-xxvi.

9. Cfr. ad esempio Hyatt H. Waggener, *Hawthorne: A Critical Study*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1967; e Marga Cottino Jones, *The Marble Faun and a Writer’s Crisis*, “Studi americani”, XVI (1970), pp. 81-123. Già nel 1977 Gabriella Micks *La Regina aveva tuttavia superato questo tipo di obiezioni* (*The Innocent Abroad: Intention and Achievement in Hawthorne’s The Marble Faun*, “Itinerari”, XVI [1977], 1).¹⁰ Sui Notebooks come fonte per *The Marble Faun*, cfr. Stefania Piccinato, Nathaniel Hawthorne e Mark Twain: Fascino peccato e paradosso, “Studi romani”, XXXIII (1985), 3-4, pp. 222-43; Valerio Massimo De Angelis, *Una città dell’anima: La Roma di Nathaniel Hawthorne*, “Il Velto”, XXXVIII (1994), 5-6, pp. 295-315; Maria Enrica Balestra, “Sight-seeing”: L’itinerario romano nel “Marble Faun” di Nathaniel Hawthorne, ivi, pp. 317-37.

11. Cfr. Philippe Hamon, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977

previsione della pubblicazione di un Diario sul suo viaggio italiano, schede preesistenti alla stesura del romanzo e poi inserite nel tessuto narrativo.¹⁰ Si tratta di un procedimento tipico piuttosto del romanziere realista (si pensi a Zola, ai Goncourt) che, nel suo sforzo pedagogico, vuole trasmettere informazione, sapere.¹¹

Altre volte invece la sensibilità paesistica è assai diversa: si accentua l'irregolarità delle linee, la successione di luci e ombre diviene più drammatica,¹² si inseriscono figurette folcloristiche (ragazze del popolo "con degli spilloni d'argento infilati nei capelli lucenti" [p. 74], contadine in costume, un uomo "col suo vecchio mantello avvolto attorno al corpo come una toga" [p. 75]); la scena si compone secondo i canoni del "pittoresco". Oppure le relazioni spaziali cambiano, i luoghi tendono a dilatarsi in una dimensione metafisica, mitica: si addensano i dettagli di un'iconografia già codificata dal romanzo "nero" in vista di un effetto malinconico o lugubre, i paesaggi si disegnano come campi funzionali,¹³ scenari omologhi alla specifica situazione conflittuale che si verificherà: per riportarci alla sequenza iniziale, non va dimenticato che il misterioso intrico del labirinto, con la sua complessa struttura architettonica senza centro, traduce, secondo Edmund Burke, quel senso di indefinita angoscia e terrore che è uno degli aspetti della poetica settecentesca del "sublime".¹⁴

In opposizione paradigmatica si dispongono anche, integrandosi al messaggio del testo, le coppie Hilda-Kenyon e Miriam-Donatello. Sebbene sia vero che l'occultamento delle relazioni sociali rende tutti i personaggi del *romance* immateriali, simbolici, i primi hanno una circostanziata identità, una precisa origine geografica (l'America, il New England), gli altri sono invece creature dell'immaginario, della leggenda: Miriam non si sa da dove venga e chi sia, persino il suo cognome è probabilmente inventato; Donatello, Conte di Beni, forse discendente di un progenitore-fauno, appartiene alla distanza di un passato storico e mitico insieme. Della loro misura fantastica così come della loro precisa connotazione a livello topico è spia il fatto che essi non vengano mai descritti al lettore se non attraverso una *copia*, una riproduzione artistica. Donatello è *come* la copia del Fauno di Prassitele che si trova nei Musei Capitolini, Miriam – il cui aspetto è associato a quello di Giaeale e di Giuditta, oltre che di Beatrice Cenci – ci si mostra attraverso quella replica, quella ri-costruzione di sé che è l'autoritratto: personaggi dunque già connotati, modellati secondo un senso.

Non è casuale che il nucleo dinamico del testo consista proprio nella *trasgressione* del protagonista, che viola le stesse convenzioni culturali su cui si fonda: Donatello, il Fauno, per definizione "innocente" e "naturale", diventa il suo contrario, il suo inconciliabile opposto, un "Peccatore". L'azione dell'eroe si configura nell'oscillazione tra due canoni contrapposti, nel trasferimento in un paradigma antitetico.¹⁵

Opposta è anche la funzione dei personaggi nell'ambito del romanzo: spetta a Miriam e Donatello di far progredire l'*avventura*, di espandere l'intreccio e mantenere in vita il racconto, garantendone la dinamicità; osservare la vicenda, esserne i testimoni e quindi garantirne la *veridicità*,

(ed. or. 1973).

12. Sull'uso sistematico dei giochi di luce ed ombra in Hawthorne, cfr. i due volumi di Richard Harter Fogle: *Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark*, Norman, Oklahoma University Press, 1964; *Hawthorne's Imagery: The 'Proper Light and Shadow' in the Major Romances*, Norman, Oklahoma University Press, 1969.

13. Sulla suddivisione dello spazio del testo in campi funzionali, cfr. Jurij M. Lotman, *La Struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972 (ed. or. 1970), pp. 272-82.

14. Per un'analisi dell'influenza di questi elementi del gotico e del preromanticismo inglese sul *romance* americano, cfr. Joel Porte, *The Romance in America: Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, and James*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1969.

15. Per Lotman l'"azione" dell'eroe consisterebbe appunto nel realizzare "il passaggio da un campo semantico a un altro" (*La struttura del testo poetico*, cit., p. 282), cui corrisponde una sua più o meno profonda trasformazione. Si noti che il titolo imposto dall'editore inglese alla prima edizione era, non a caso, *Transformation*. Un recente volume su *The Marble Faun* focalizza l'attenzione proprio sul motivo della trasformazione: Evan Carton, *"The Marble Faun": Hawthorne's Transformations*, New York, Twayne, 1992.

16. Sul "carnevalesco", cfr. i due volumi di Michail Bachtin: *Dostoevskij: Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968 (ed. or. 1963); *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1977 (ed. or. 1965). Per quanto concerne il "carnevales-

è invece il compito di Hilda e Kenyon, personaggi la cui vicenda procede entro i confini della riflessione e che appartengono, a pieno titolo, al registro della realtà. I due americani hanno anche la funzione anaforica di collegare episodi disgiunti, di riassumere il passato, di essere la guida del lettore. Nel finale, infatti, mentre la coppia Miriam-Donatello è isolata, perduta nella dimensione lontana del passato (omologamente, i due scompaiono anche nello spazio: Miriam perduta in un ignoto "altrove"; Donatello per sempre invisibile al mondo, prigioniero in una profonda segreta), e la loro vicenda viene relegata a chiusa nella distanza assoluta del *romance* ("Ma quelle forme di grazia e bellezza [...] erano svanite", p. 372), Hilda e Kenyon occupano il piano del presente e fanno parte della stessa sfera sia del narratore che del lettore. Nell'epilogo-cornice che conclude il romanzo lo scrittore-narratore, che non ha mai assunto un punto di vista ufficiale, finisce infatti con l'entrare nello spazio del racconto, facendosi personaggio, diventando un interlocutore modello, assai dubbioso, dei personaggi informatori, che tentano di riorganizzare la storia per lui, chiarendo i punti rimasti oscuri, stabilendo nessi tra le ellissi narrative (pp. 387-90).

La chiave di *The Marble Faun* è dunque, mi pare, nell'esitazione tra due modelli di interpretazione della realtà così come tra due convenzioni letterarie. Schede, personaggi-testimoni, motivi anaforici sono modi della narrazione realista che Hawthorne adotta per insidiare la magia del romanzesco, per aggredirne l'irrealtà. Al tempo stesso, però, tutti i chiarimenti non cessano di contraddirsi, di smentirsi; più si moltiplicano i segni, più si oscura la verità. Nell'epilogo si assiste all'ironico capovolgimento delle tipiche prefazioni razionalizzanti del romanzo borghese settecentesco; ma già nella prefazione una riflessione metanarrativa dell'autore aveva dato rilievo a questo vagabondaggio del testo in mondi diversi:

L'Autore si è proposto semplicemente di scrivere una storia di fantasia [...] e non ha cercato di rappresentare le usanze e il carattere italiano. [...]

Nel riscrivere questi volumi, l'Autore è rimasto alquanto sorpreso nel vedere la quantità delle descrizioni di vari oggetti italiani, antichità, pitture e statue, che vi ha inserito. (pp. 4-5)

L'ultimo episodio del romanzo vero e proprio, in cui i quattro personaggi sono insieme per l'ultima volta (in simmetria con la sequenza iniziale) durante i festeggiamenti del Carnevale romano, condensa strategicamente l'andamento del testo: è infatti una chiara proiezione del tentativo di combinare elementi eterogenei e contrapposti. La piazza romana durante la mascherata carnevalesca è il luogo deputato di tutte le combinazioni e le *mésalliances*, è lo spazio dell'immaginario in cui si ribaltano regole e gerarchie del mondo reale; si scambiano i ruoli, si aboliscono le distinzioni e trovano unione i contrari; il familiare diventa ignoto e la dimensione fantastica entra nella quotidianità.¹⁶ La sequenza finale configura perciò un superamento, ancorché momentaneo, delle opposizioni.

co" in Hawthorne, cfr. O. Alan Weltzien, *The Broken Circle of Mirth: Emblems of Interrupted Festivity in Hawthorne's Romances*, "Bucknell Review", 31 (2), 1988, pp. 15-33. Sull'importanza della scena del carnevale romano in *The Marble Faun*, cfr. John Michael, *History and Romance, Sympathy and Uncertainty: The Moral of the Stones in Hawthorne's "The Marble Faun"*, "PMLA", CIII (1988), 2, pp. 150-61.17. Su questo tema fondamentale nella narrativa di Hawthorne e trattato da quasi tutti i critici, cfr., tra gli studi italiani, l'analisi dei racconti hawthorniani condotta da Agostino Lombardo in *Un rapporto col mondo: Saggio sui racconti di Nathaniel Hawthorne*, Roma, Bulzoni, 1976; gli articoli di Barbara Melchiori (*Scenografie di Hawthorne e il dilemma dell'artista*, "Studi americani", II [1956]) e Franco Marengo (*Nathaniel Hawthorne e il Blithedale Romance*, "Studi americani", VI [1960]); e la prefazione di Agostino Lombardo alla recente traduzione italiana qui utilizzata come fonte per le citazioni.

18. Sull'impiego delle metafore dell'artista in senso stretto (come pittore e scultore) cfr. Paul Brodtkorb, Jr., *Art Allegory in "The Marble Faun"*, "PMLA", LXXVII (1962), 3, pp. 254-67; Jonathan Auerbach, *Executing the Model: Painting, Sculpture, and Romance-Writing in Hawthorne's "The Marble Faun"*, "English Literary History", XLVII (1980), 1, pp. 103-20; Richard H. Brodhead, *The School of Hawthorne*, New York, Oxford University Press, 1986, pp. 72-80; Rita K. Gollin and John L. Idol, Jr., *Prophetic Pictures: Nathaniel Hawthorne's Knowledge and Uses of the Visual Arts*, New York, Greenwood, 1991, pp. 86-124;

Quel che interessa Hawthorne, in questo suo tardo *romance*, non è dunque il rapporto tra fantasia e realtà, tra invenzione e verosimile, ma il problema dell'oggetto letterario in sé; e d'altronde egli si era sempre fatto portatore d'una riflessione profonda sulla ricerca dell'artista.¹⁷ Anche i fitti riferimenti a creazioni dell'arte di cui è intessuta la trama del romanzo (descrizioni di quadri celebri, lunghi inserti in cui scultori e pittori disquisiscono su strumenti e tecniche del lavoro dell'artista, digressioni sulla capacità di "copista" di Hilda, sulle difficoltà che Kenyon incontra nello scolpire il volto di Donatello, sulla pittura di Miriam) hanno tutti la funzione di sottolineare e reiterare, con un effetto di ridondanza, la tematica portante del testo, e cioè la riflessione sui procedimenti compositivi della rappresentazione artistica.¹⁸

Andrea Mariani, Il sorriso del fauno: La scultura classica in Hawthorne, Melville e James, Chieti, Solfanelli, 1992, pp. 11-58.

19. Cfr. Samuel Coale, "The Marble Faun": A Frail Structure of Our Own Rearing, "Essays in Literature", VII (1980), I, pp. 55-65.

20. Sulla drammatizzazione della "sconfitta" del *romance* in *The Marble Faun*, cfr. Richard H. Millington, *Practicing Romance: Narrative Form and Cultural Engagements in Hawthorne's Fiction*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992, pp. 176-206 (il capitolo si intitola appunto "The Defeat of Romance").

21. Il Fauno di marmo è stato trasmesso in tre puntate (della durata di circa un'ora) il 28 settembre e il 5 e il 12 ottobre del 1977, in prima serata, dalla seconda rete televisiva della RAI. La regia era di Silverio Blasi, gli attori principali M. Malfatti, O.M. Guerrini, D. Placido e C. Fermato.

22. Nel testo narrativo il mistero che accomuna Miriam al "modello" è assai più ambiguo e sembra alludere a un inquietante (ma anche molto più concreto) passato di rapporti incestuosi. Cfr. in proposito Frederick C. Crews, *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes*, New York, Oxford UP, 1966, pp. 213-39; Spencer Hall, Beatrice Cenci: Symbol and Vision in "The Marble Faun", "Nineteenth-Century Fiction", XXV (1970), pp. 85-95; Diane Long Hoeveler, La Cenci: The Incest Motif in Hawthorne and Melville, "American Transcendental Quarterly", XLIV (1979), pp. 248-259; Nathalie Cole Michta, 'Plucked up out of a Mystery': Archetypal Resonance in Haw-

The Marble Faun chiede pertanto di essere letto come un romanzo-saggio, un metaromanzo che riprende e riassume tutta la tradizione letteraria del *romance* (genere che aveva consentito a Hawthorne quella esplorazione di un universo metafisico e quell'indagine del rapporto tra uomo e destino che costituiscono il fondamento di tutta la sua opera) e ne ripropone, con un processo di transcodificazione, gli elementi più stilizzati proprio per produrre un *sensò* diverso. Per questo Hawthorne esige un lettore particolarmente sottile e attento da coinvolgere nella sua riflessione ("quell'unico amico congeniale – più capace di comprendere le sue intenzioni, di apprezzare il suo successo, più indulgente verso le sue debolezze, e, sotto ogni punto di vista, più solidale e comprensivo di un fratello", p. 3), e a cui chiedere di essere aiutato a classificare le sue storie "verosimili" o "fantastiche" (p. 21): un lettore che però sin dall'inizio gli appare sempre più ipotetico.

Tra i due momenti dell'inizio e della conclusione, oltre a uno scontro di due forme narrative, si verifica anche la metamorfosi del rapporto tra narratore e consumatore. L'epilogo del romanzo è perciò perfettamente funzionale: in esso il *romancer* demistifica ironicamente la pretesa referenzialità del "realismo" e abdica alla sua sovrana autorità e onniscienza; ma al tempo stesso non può che registrare l'irreversibile mutamento della fruizione in un mondo in cui tutte le convenzioni – anche quelle letterarie – stanno cambiando: "Da parte di numerosi lettori delle pagine precedenti all'Autore è giunta richiesta di ulteriori delucidazioni sui misteri della storia" (p. 387).

Se dunque da un lato Hawthorne prospetta il ritorno consapevole al *romance* come meccanismo di difesa contro la trasformazione del mondo americano in un deserto materialistico, dall'altro si rende conto di quale sia l'orizzonte d'attesa del lettore "borghese", che esige la rappresentazione di una realtà intellegibile, di un mondo per lui tutto decifrabile e analizzabile. Senonché, anziché consegnargli la soluzione di tutti i misteri, lo lascia alla fine ancor più interdetto e insoddisfatto, incerto su quale sia il "messaggio" che l'autore voleva inviargli, costretto a erigere "una fragile struttura" (p. 276) di sua propria costruzione¹⁹ per interpretare un testo che celebra il *romance* pro-

prio nel momento in cui il *romance*, come genere letterario dominante, sta cedendo il posto al *novel* realista.²⁰ Metaromanzo e teleromanzo

Che cosa succede, e perché, quando un romanzo così complesso, il cui senso sta anche nell'interrogarsi sul suo stesso linguaggio, viene tradotto nella grammatica e nel lessico del consumo televisivo, per essere elargito al pubblico dei mezzi di comunicazione di massa con l'intenzione di raggiungere grandi *audiences*?

Nel teleromanzo *Il Fauno di marmo*, che fu trasmesso in tre puntate nel settembre del 1977,²¹ rimangono, anche se la storia è trasposta in epoca moderna, quasi tutti gli elementi della fabula, ma si verifica subito, nell'intreccio, un'appariscente trasgressione al testo originario. Il lavoro televisivo si presenta con una tradizionale struttura a cornice; gli sceneggiatori hanno cioè inventato l'esistenza di un antico manoscritto, nel quale è profetizzata la vicenda. Questo manoscritto è lentamente riordinato e decifrato, a mano a mano che la storia si dipana, dallo scultore-testimone Kenyon, il quale può così spiegare, e in parte prevedere, gli avvenimenti misteriosi che puntualmente si verificheranno. Kenyon apprende infatti che il fantasma che segue Miriam è l'ombra inquieta di un crudele persecutore di fanciulle, condannato per l'eternità a spiare i suoi peccati con una morte violenta che si ripete inesorabilmente nello stesso giorno, una volta al secolo, ad opera di discendenti o amici della famiglia della fanciulla perseguitata.²² Ecco che nello scarto dal sistema verbale a quello iconico avviene un'applicazione clamorosa, quasi parodistica, del principio enunciato da Tzvetan Todorov a proposito del soprannaturale: "Il soprannaturale deriva spesso dal fatto di prendere alla lettera il senso figurato".²³ Il persecutore misterioso, "fantasma del passato" che ossessiona Miriam, diventa un vero e proprio spettro: ammantato di nero, col volto pallido, passa attraverso i muri, si rende invisibile; il romanzo nero si trasforma così nella sua versione più aggiornata, il romanzo parapsicologico.

L'aggiunta arbitraria della "cornice" è però funzionale alle esigenze del mezzo televisivo: costituisce infatti l'artificio che mette in moto il meccanismo di assicurazione che caratterizza gran parte della cultura televisiva.²⁴ Questo elemento costruttivo che fa coincidere la situazione finale con quella di apertura è una prima indicazione strutturale che l'ordine è ricomposto, mentre tutta la vicenda finisce con l'apparire irrilevante, una divagazione fantastica. Nella riduzione televisiva ad ogni avvenimento "sconvolgente" corrisponde, puntuale, la assicurazione: con un rapido montaggio in *flashback* la stessa sequenza è collegata a quella di un altro secolo; l'incubo, l'episodio terrificante viene confinato in un remoto "altrove", nel passato; solo il personaggio resta dunque coinvolto nella situazione angosciante, mentre allo spettatore è risparmiata una tensione troppo prolungata.

Questo espediente narrativo consente anche di ritmare ogni puntata secondo la dialettica di tensione e scioglimento propria della *suspense*, e di applicare in modo ridondante quel meccanismo della reiterazione, della ripetizione ciclica di un *topos* ben accetto al pubblico, che è

thorne's "Marble Faun", "Emerson Society Quarterly", XXXI (1985), pp. 252-59; Gordon Hutner, *Secrets of Sympathy: Forms of Disclosure in Hawthorne's Novels*, Athens, U. of Georgia P., 1988, pp. 149-83; Evan Carton, 'A Daughter of the Puritans' and Her Old Master: Hawthorne, Una, and the Sexuality of Romance, in Lynda E. Boose and Betty S. Flowers (eds.), *Daughters and Fathers*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1989, pp. 208-32; Stacey Vallas, *The Embodiment of the Daughter's Secret in "The Marble Faun"*, "Arizona Quarterly", XLVI (1990), 4, pp. 73-94.

23. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977 (ed. or. 1970), p. 78.

24. Il meccanismo non è dissimile da quello della "struttura della consolazione" di cui scrive Umberto Eco a proposito di certe tendenze del fumetto (Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa, Milano, Bompiani, 1964) o del romanzo popolare ottocentesco (Il superuomo di massa: Studi sul romanzo popolare, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976).

25. Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa: Le leggi del racconto*, Roma, Theoria, 1989 (ed. or. 1971), p. 10.

26. Il primo è stato Arnold Goldman, nell'ottimo articolo *The Plot of Hawthorne's "The Marble Faun"*, "Journal of American Studies", XVIII (1984), 3, pp. 383-404.27. Sulla dialettica tra "apertura" e "chiusura" (in riferimento a questioni più prettamente ideologiche che non strettamente strutturali, ma a queste ultime legate in modo tutt'altro che indiretto), cfr. Milton R. Stern, *Contexts for Hawthorne: "The Marble*

Faun” and the Politics of Openness and Closure in American Literature, Urbana, University of Illinois Press, 1991. Su “chiusura” e ripetitività nella narrativa di consumo, cfr. John G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.

un espediente tipico tanto del *feuilleton* televisivo quanto del romanzo d'appendice ottocentesco. L'omicidio commesso da Donatello, dunque, che avviene nel presente, finisce con l'essere la ripetizione *rituale* (non *reale*, pertanto: l'“ucciso”, in fondo, è un fantasma) di un evento del passato; viene così fornita anche una rassicurazione d'ordine morale. Infine, con l'inserzione della sequenza del manoscritto, il teleromanzo ricalca il modello narrativo di un altro “genere” che ottiene particolare consenso dal pubblico, il romanzo poliziesco. Kenyon, decifrando il manoscritto, assolve alla funzione tranquillizzante che nel giallo classico (di Conan Doyle, Van Dine, Agatha Christie, ma anche di Poe) è propria del *detective* “onnisciente”: è lui infatti che ricostruisce la storia di un delitto che si è già verificato, è cioè il protagonista di un metaracconto (il nucleo del poliziesco classico, ci insegna Todorov, consiste in fondo nel racconto dell'inchiesta dove i personaggi “non agiscono: si limitano ad *acquisire dei dati*”),²⁵ alla sua mediazione lo spettatore, confortato dalla convinzione che la realtà è *già data* e controllata, finisce col delegare la soluzione di ogni enigma e problema.

Il bello è che, scavando a fondo nel testo di Hawthorne, l'intreccio fondamentale potrebbe essere proprio quello di un romanzo poliziesco o di spionaggio, perché le ambigue vicende di Miriam e Donatello potrebbero (*potrebbero*, non *devono*) essere lette come determinate da un complotto antipapale in cui Donatello è coinvolto e che Miriam è stata destinata dal governo di Roma a controllare, pena lo svelamento del suo oscuro passato: l'omicidio cui Donatello è spinto sarebbe solo una sovrastruttura diretta a distogliere l'attenzione del lettore dalle *trame* (nel senso di intrecci e cospirazioni) assai più concrete e politiche di cui obliquamente il testo racconta, in qualche mondo svelando – proprio mentre li nasconde – i meccanismi attraverso i quali certa letteratura sensazionale occulta le contraddizioni storiche e sociali. La vera *detection*, in questo caso, non sarebbe quella di Kenyon o Hilda, cui il lettore passivamente dovrebbe assistere, ma quella del lettore stesso, che deve estrarre dal testo la trama “poliziesca” – se ci riesce, e finora ci sono riusciti davvero in pochi.²⁶ Ma nel testo televisivo tutte queste complicazioni sono assenti.

The Marble Faun, dunque, come *feuilleton*, romanzo poliziesco, racconto parapsicologico: non può stupire che basti l'inserzione, in apparenza innocente, di un artificio narrativo tradizionale (la cornice) per metabolizzare, avendone mutato la struttura, un romanzo difficile e inquietante in un repertorio di generi già noti e accettati – anche perché questo repertorio è *già presente* nel romanzo, che è stato a sua volta oggetto del consumo di massa. A differenza del testo narrativo, che lascia interagire i diversi generi destabilizzando l'uno con l'altro, il testo televisivo trova economico incanalarsi su percorsi prevedibili, secondo un'organizzazione tematica e formale già nota, affinché la decodifica sia immediata e il consumatore, alla luce di regole canoniche, si orienti più rapidamente – a differenza del lettore di *The Marble Faun*, che infatti chiede tutte quelle spiegazioni che l'epilogo si guarda bene dall'offrirgli.

In parte, il motivo della tendenza alla disambiguazione sta nel fatto

che questo sceneggiato, come le *soap opera* o i telefilm polizieschi, è condizionato da un determinato dispositivo di fruizione: deve cioè adeguarsi alle esigenze di un pubblico assai particolare (per vastità e promiscuità) e a una condizione di fruizione specifica e peculiare: l'ambiente familiare, la visione distratta. In questo senso il confronto tra il teleromanzo e il *romance* pone in luce come certo linguaggio televisivo, ideologicamente qualificato e condizionato dalla tipologia del destinatario, sveli certi meccanismi nascosti nel testo letterario e dal testo letterario *esibiti* appunto come nascosti (tutta quell'enfasi sui "gaps" che restano inspiegati), depotenziandone così ogni possibile carica eversiva. Tuttavia, questa dinamica non è necessariamente iscritta nelle modalità di produzione e fruizione del testo televisivo, né di converso un testo narrativo che volutamente si dà come ambiguo e irrisolto si nega automaticamente al consumo di massa: se *The Marble Faun* a suo tempo è stato un *best-seller*, testi televisivi altrettanto strutturati in modo da rifiutare la "chiusura"²⁷ e la circolarità perfetta della narrazione formulaica hanno ugualmente – proprio come *The Marble Faun*, che attinge al gotico, al romanzo sentimentale, alla guida turistica – assorbito le forme narrative più "popolari" (la *soap opera*, il poliziesco, l'*horror*) per forgiare un "racconto" che tutti li contiene e tutti li destruttura come ad esempio il *serial* postmoderno di David Lynch *Twin Peaks*. Se dunque *The Marble Faun* in qualità di testo letterario *resiste* alle semplificazioni dei codici televisivi così come sono proposti dalla sua riduzione a sceneggiato (e che sono quindi determinati da precise scelte estetiche e ideologiche assai più che da presunte necessità intrinseche del mezzo), allo stesso tempo sembra quasi autorizzare esperimenti televisivi che giocano con la medesima accortezza e perversità sugli orizzonti d'attesa dello spettatore, attirandolo nella propria rete di richiami e contemporaneamente deludendone sempre le richieste.