

“Imitative propensities”: mimesi e schiavitù negli scritti di Poe

Tommaso Giartosio

Il tema dell'imitazione viene affrontato da Edgar Allan Poe nelle sue più diverse incarnazioni: esecuzione modulare di un gesto prefissato, riproduzione meccanica del linguaggio, inquietante duplicazione della figura umana e della personalità. Nel suo insieme questo fascio di *Leitmotive* fa riferimento da una parte a una poetica romantica – abbracciata da Poe stesso – che critica la mimesi artistica in quanto mero asservimento alla realtà, dall'altra (ma inscindibilmente) alla questione della condizione servile come impossibile replica dei gesti del padrone. Nell'opera letteraria un angoscioso dilemma politico-sociale qual è quello posto dalla schiavitù si presenta non solo e non tanto in forma esplicita o nelle allegorie più facilmente riconoscibili, ma soprattutto nell'allegorizzazione di un procedimento come l'imitazione, che nel testo di Poe è gesto *insieme* politico e letterario. Ma poiché l'imitazione è tradizionalmente considerata un problema di poetica, in questa sede conta soprattutto sottolinearne la valenza politica. Al limite, non sarebbe necessario sapere che Poe è cresciuto in una regione di proprietari di schiavi, né reperire gli scarsi riferimenti contenutistici (letterali o allegorici) al mondo della piantagione, per riconoscere nella sua opera l'ossessione della schiavitù: il modo stesso in cui egli tratta la tematica mimetica, tematica d'ambito apparentemente formale, rivelerebbero un'ansia del doppio (una forma particolare e acutissima di *anxiety of influence*) tale da far indovinare, in strati archeologici invisibili, l'ombra dello schiavo.¹ L'obiettivo, dunque, è di riconoscere le valenze politiche di una riflessione formale *in quanto tale*.

Il problema della schiavitù in Poe sembrerebbe oggi criticamente esaurito, e le conclusioni facilmente riassumibili in poche frasi diagnostiche. Documenti biografici mostrano che la famiglia del patrigno di Poe, John Allan, possedeva schiavi (in una lettera del 1827 il giovane Poe si lamenta di dover obbedire non solo alla famiglia adottiva ma anche alla “completa autorità dei neri”), e che nel 1829 Poe stesso fece da intermediario per la vendita di “un uomo negro di nome Edwin dell'età di ventun anni”.² L'opera saggistica affronta per esteso il tema della schiavitù soltanto in due recensioni: una dei *Poems on Slavery* di Longfellow, e un'altra (di verosimile attribuzione a Poe) relativa a due libri, *Slavery in the United States* di James Kirke Paulding e un testo anonimo intitolato *The South Vindicated from the Treason and Fanaticism of the Northern Abolitionists*. Il tema emerge inoltre in varie allusioni

* Tommaso Giartosio (Roma, 1963) si è laureato in lettere a Roma e ha conseguito un Master e un Ph.D. in letterature comparate a Berkeley. Scrive su “Nuovi Argomenti”, “Il manifesto”, “Linea d'ombra” e altrove.

Il saggio trae spunto da una sezione della mia tesi di Ph.D. in letterature comparate, completata all'Università della California a Berkeley nell'autunno del 1994. Tutte le traduzioni (tranne quelle da Aristotele e Shelley) sono mie.

1. Si allude all'opera di Harold Bloom *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, tr. it. *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano, 1983.

2. La lettera del 1827 è discussa da Leslie Fiedler in *Love and Death in the American Novel*, 2nd. ed., Londra, Paladin, 1970, pp. 370-71. Per l'atto di vendita del 1829 cfr. May Garrettson Evans, *When Edgar Allan Poe Sold a Slave*, in “Evening Sun” (Baltimore), 6 aprile 1940, p. 4, e Bernard Rosenthal, *Poe, Slavery, and the “Southern Literary Messenger”: A Reexamination*, in “Poe Studies”, 7 (1974), pp. 29-38.

3. Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*, New York, Literary Classics of the United States [“Library of America”], 1984, p. 819. La recensione del libro di Longfellow apparve nel 1845 e si trova ora in Poe, *Essays and Reviews*, cit., pp. 759-64; l'altra recensione, pubblicata nel 1836 sul “Southern Literary Messenger” e riprodotta nella cosiddetta “Virginia Edition” (James Harrison, ed., *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, Thomas Y. Crowley, 1902), è analizzata da

Jean Dayan, *Romance and Race*, in Emory Elliott et al., eds., *The Columbia History of the American Novel*, New York, Columbia University Press, 1991, pp. 89-109, specialmente pp. 96-101.

4. Cfr. Killis Campbell, *Poe's Treatment of the Negro and of the Negro Dialect*, "University of Texas Studies in English", 16 (1936), pp. 106-114, e Elizabeth C. Phillips, 'His Right of Attendance': The Image of the Black Man in the Works of Poe and Two of his Contemporaries, in J. Lasley Dameron and James W. Mathews, eds., *No Fairer Land: Studies in Southern Literature before 1900*, Troy (NY), Whitston, 1986, pp. 172-84. Per le citazioni dai racconti ho usato: Stuart Levine and Susan Levine, eds., *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1976; per *The Raven*: Edgar Allan Poe, *Poetry and Tales*, New York, Literary Classics of the United States ["Library of America"], 1984. Data la brevità dei testi, non fornirò l'indicazione delle pagine.

5. Harry Levin, *The Power of Blackness*. Hawthorne, Poe, Melville, New York, Knopf, 1958, pp. 120-23 e 141; cfr. anche il libro di Fiedler, il saggio di Dayan, e l'introduzione di Harold Beaver all'edizione da lui curata di *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, New York, Penguin, 1975. Non ho potuto vedere il saggio di John Carlos Rowe, *Poe, Antebellum Slavery, and Modern Criticism*, in Richard Kopley, ed., *Poe's "Pym": Critical Explorations*, Durham NC, Duke University Press, 1992, pp. 44-56.

6. Per la critica lacianiano-decostruttiva cfr. John P. Muller and William J. Richardson, eds., *The*

e digressioni. In tutti questi testi critici Poe si dichiara apertamente e risolutamente favorevole allo schiavismo, riutilizzando i luoghi comuni della propaganda reazionaria (come la celebrazione dell'affetto profondo ed esclusivo che legherebbe padrone e schiavo) e descrivendo per esempio James Russell Lowell come "uno tra i più rabbiosi fanatici dell'abolizionismo".³ Quanto alle opere più propriamente creative, i neri non vi compaiono quasi mai, e solo in forma caricaturale: l'esempio tipico è Jupiter in *The Gold-Bug*.⁴ Esistono infine una manciata di racconti in cui Harry Levin e molti altri hanno riconosciuto facilmente una recitazione dell'angoscia razziale.⁵ Gli esempi ricorrenti sono quattro. Il massacro di bianchi compiuto dai nerissimi indigeni di Tsalal in *Arthur Gordon Pym* (1837) mette in scena una rivolta come quella di Nat Turner (1831); una ribellione ancora più affine a tale modello storico (in quanto duramente punita) ha luogo in *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether* (1845), in cui dei pazzi imprigionano i loro guardiani e occupano temporaneamente il manicomio; mentre *Hop-Frog* e *The Murders in the Rue Morgue* esprimono la paura dello stupro interrazziale. Queste fantasie riemerse in forma narrativa sono piuttosto trasparenti e non sembrano richiedere un supplemento di analisi. Per il resto, Poe è artista che ha dato il meglio di sé proprio nella dimensione dell'immaginario, offrendo il destro a studi di marca meno storico-sociale che filosofico-psicologica. Fenomenologia, psicologia analitica, critica simbolica, e più di recente l'onda lunga della decostruzione e della psicoanalisi lacianiana: da molto tempo sono queste le tendenze che si spartiscono il grosso degli studi su Poe.⁶ La ricerca di nuovi elementi storico-sociali in Poe, soprattutto per quanto riguarda la schiavitù, parrebbe condannata al fallimento.

D'altra parte, un'autorevole testimone del dramma razziale come Toni Morrison ha dichiarato che "nessuno tra i primi scrittori americani è più importante di Poe per la nozione di afroamericanismo".⁷ Non credo che Morrison alluda semplicemente ai pochi testi "allegorici" come *Hop-Frog*. Sembra invece suggerire che tutto il mondo fantastico di Poe costituisca *anche* un'evasione allucinata dalla realtà della schiavitù, che comunque torna a replicarsi entro quest'incubo: tesi che trova implicito appoggio in testi ugualmente allucinati ma scritti dall'altra parte della barricata razziale, come *The Confessions of Nat Turner*.⁸ Di questo effetto allucinatorio dell'esperienza della schiavitù ha scritto con la consueta chiarezza James Baldwin:

Prova a immaginare come ti sentiresti se una mattina svegliandoti trovassi il sole che splende e tutte le stelle in fiamme. Saresti spaventato perché ciò che vedi è fuori dell'ordine della natura. Gli sconvolgimenti dell'universo sono sempre terrificanti, in quanto attaccano tanto radicalmente il senso della realtà di ciascuno. Ebbene, nel mondo dell'uomo bianco l'uomo nero ha svolto il ruolo di stella fissa, di pilastro inamovibile: se egli si muove dal suo posto, cielo e terra ne sono scossi fino alle fondamenta.⁹

Tuttavia, anche a porre la questione solo in questi termini (che mi sembrano in sé validi) la presenza della schiavitù nell'opera di

Poe rimarrebbe puramente negativa, risultando solo dalla generica alterazione della realtà quotidiana, o tutt'al più manifestandosi in certe ben definite rappresentazioni della tensione razziale. Vorrei invece mostrare che reazioni come quella di Morrison derivano dall'effettiva disseminazione del problema della schiavitù negli scritti di Poe. Non si tratta di ripetere cose vecchie con una nuova enfasi sul politico; non si tratta di rivedere i conti al bilancio di Levin (che ha mostrato l'onnipresenza del nero come simbolo archetipico nelle pagine di Poe, menzionando solo di sfuggita il movente razziale). Queste sarebbero operazioni legittime (in parte sono già state compiute), ma è più importante mostrare in che modo una questione politica – compaia o no nella poesia – compare nella *poetica* di un autore: cioè dappertutto.

Cominciamo da un elemento presente in tre testi il cui contenuto razziale è già stato accertato. La scimmia appare in prima persona in *The Murders*, come maschera in *Hop-Frog, or The Eight Chained Ourang-Outangs*, e poi ancora in un'importante immagine di *Dr. Tarr and Prof. Fether*: quando i guardiani del manicomio (che sono stati coperti di catrame e piume) riescono a liberarsi e irrompono nella sala del banchetto, il narratore li prende per “scimpanzé, orangutan, o grandi babbuini neri del Capo di Buona Speranza”. Naturalmente, la scimmia è tradizionale termine d'ingiuria razzista; soprattutto l'orango, che ai tempi di Poe era reputato il primate più intelligente, il più simile all'uomo, e perciò era spesso paragonato (leggi: assimilato) al nero.¹⁰ A confortare questo tipo d'interpretazione simbolica intervengono altri elementi. In *The Murders*, per esempio, tali indizi sono: l'appartenenza della scimmia a un padrone e il configurarsi della violenza come rivolta bestiale di uno schiavo temporaneamente libero dalle catene e dalla “temuta frusta” (“the dreaded whip”); il fatto che la furia dell'animale si eserciti su due donne, evocando così lo spettro dello stupro interrazziale; e lo stesso uso del rasoio, strumento con cui l'orango vorrebbe imitare i gesti del padrone – quasi che fosse possibile spogliarsi del pelo e diventare una “scimmia nuda”, un uomo, un uomo libero: mentre verrà poi ricatturato anche grazie al recupero di un ciuffo del suo pelo, che (dice il narratore) “non è pelo umano” (e dunque permette di identificare l'animale). Quest'ultimo tratto – l'idea del pelo di scimmia come un velame che, rimosso, potrebbe svelare l'umanità – ha un'importanza decisiva anche nelle altre due storie, in cui gli “oranghi” sono uomini coperti di catrame e piume (o lino). Sembra dunque che Poe scelga la scimmia non solo come insulto, ma anche e (nell'intreccio) soprattutto come *figura dell'imitazione* che dà luogo a equivoci riguardanti l'identità razziale. Insomma, questi sono sì racconti “contro la razza nera”, ma più precisamente sono racconti sull'angoscia della somiglianza tra le due razze.

Vorrei osservare più da vicino *The Murders*, tralasciando gli altri due racconti citati (meno interessanti per gli scopi di questa analisi). Il proprietario dell'orango, un marinaio maltese, tornando a casa una sera scopre che la scimmia è fuggita dal suo sgabuzzino e se ne sta in

Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading, Baltimore, John Hopkins University Press, 1988.

7. Toni Morrison, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Random House, 1992, p. 32; ora in italiano, *Giochi al buio*, trad. Franca Cavagnoli, Milano, Frassinelli, 1993.

8. Mi riferisco ovviamente alle *Confessions* originali (non alla loro riscrittura romanzesca ad opera di William Styron). Quanto all'interpretazione di Morrison, essa non va presa per un teorema. Il fantastico può servire non solo a reprimere, ma anche ad esprimere una realtà sociale agghiacciante: è il caso di tanto realismo magico, da Gabriel García Marquez a Salman Rushdie.

9. *My Dungeon Shook: Letter to My Nephew on the One Hundredth Anniversary of the Emancipation*, in *The Fire Next Time*, New York, Dell, 1962, p. 20 (La prossima volta, il fuoco, trad. Attilio Veraldi, Milano, Feltrinelli, 1964): parole tanto più notevoli in quanto non si riferiscono direttamente ad alcun testo letterario o confessionale.

10. Si può citare, tra tante testimonianze, quella di Thomas Jefferson che paragonava la pretesa predilezione estetica dei neri per i bianchi con “la preferenza dell'orangutan per la donna nera rispetto alle femmine della sua specie”. Merrill D. Peterson, ed., *The Portable Thomas Jefferson*, New York, Viking, 1975, pp. 186-87, in Eric J. Sundquist, *Faulkner: The House Divided*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1983, p. 86.

libertà nella camera da letto:

Rasoio in mano, già tutto insaponato, [l'orango] sedeva davanti a uno specchio per provarsi alla rasatura, operazione che (attraverso la toppa dello sgabuzzino) aveva senza dubbio già visto compiere dal suo padrone.

Prima che l'esperimento possa avere inizio, la scimmia fugge e dopo un lungo percorso s'intrufola in una finestra della Rue Morgue. Qui, davanti alle L'Espanaye madre e figlia, cerca nuovamente di radersi. Nel contesto della lettura allegorica questa mimica si presenta come un tratto servile, la traccia di una sottomissione assoluta al gesto del padrone, *master copy* che il servo-scimmia dovrebbe semplicemente riprodurre. Ma una tale imitazione perfetta è impossibile. Nonostante l'"intento probabilmente pacifico" dell'esecutore, nonostante la sua volontà di "imitare i gesti di un barbiere", lo scarto rispetto al modello diventa eccessivo e la carezza del rasoio affonda in una decapitazione.¹¹ L'uccisione di Madame L'Espanaye è il frutto di un'imitazione fallita.

L'orangutan sarebbe dunque uno schiavo fuori controllo, sfuggito alla rigorosa specularità di un'obbedienza interiorizzata (quelle "imitative propensities" che Poe nel racconto attribuisce ai primati, e che l'opinione comune assegnava ai neri). Il genio di Dupin, la sua capacità di "gettarsi nello spirito dell'avversario identificandosi con lui", sta proprio nell'intuizione di questo scarto. Quello che per la scimmia è un problema di imitazione, per il detective è un problema di decifrazione. Qui come negli altri racconti di Dupin, il prefetto e la sua polizia scientifica cercano indizi trasparenti improntati a una legge della rappresentazione ottimale: se c'è un omicidio, qualcuno ha voluto uccidere. Invece un "analyst" come Dupin, misto di matematico e poeta, sa cogliere l'eccesso (o il difetto) annidato in ogni segno: riconosce una figura retorica che è anche una curva algebrica, l'iperbole che gonfia e deforma la linearità della semiosi. L'omicidio può essere una rasatura "imperfetta". La scimmia pratica una retorica senza conoscerla, il detective la conosce senza praticarla; il prefetto non sa neppure che il linguaggio può flettersi a formare figure.

La torsione semiotica illustrata nei due racconti è riassunta in una digressione dell'importante saggio *A Few Words on Secret Writing*. Poe vi parla di un metodo criptografico praticato dagli antichi: si radeva il capo di uno schiavo, si scriveva sull'epidermide un messaggio con dell'inchiostro indelebile, e poi si lasciavano ricrescere i capelli sopra l'"epistola ambulante" ("ambulatory epistle").¹² Anche qui lo schiavo incarna una significazione imperfetta, stavolta felicemente imperfetta: il supplemento villosso (difficile che Poe non avesse in mente la fitta capigliatura afro) permette di nascondere un significato limpido, che potrà venire colto solo da chi tra i padroni conosce i meccanismi della semiosi indiretta.¹³ Come la missiva dal sigillo nero in *The Purloined Letter*, lo schiavo è una lettera vagabonda che mette in comunicazione tra loro intelligenze raffinate, scavalcando gli intelletti semplici. Egli

11. La scena ricorda evidentemente una pagina del ben più tardo Benito Cereno di Melville, in cui il servo nero Babo rade il capitano del vascello spagnolo. Assai simile è la convergenza di devozione e minaccia.

12. Poe, *Essays*, cit., p. 1286.

13. Termini come "supplemento", e più avanti "slittamento", si riferiscono al pensiero di Jacques Derrida: cfr. in particolare il suo *De la grammatologie*, Paris, Seuil, 1967; tr. it. *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 1969.

14. Gianfranco Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, p. 99 (dove si discute un brano del *Purgatorio*, XXVII, w. 76-93).

15. Baron Georges Cuvier, *Le Règne animal...*, vol. I, Paris, Deterville, 1817, p. 102. Sul nome "Dupin", cioè "del pino" (che compare per la prima volta in questo racconto) cfr. anche Burton R. Pollin, *Poe's "Murders in the Rue Morgue": The Ingenious Web Unravelled*, in *"Studies in the American Renaissance"*, 1977, p. 239, più la bibliografia fornita nella sua nota 10.

16. Ernst Robert Curtius, *La scimmia come metafora*, in Roberto Antonelli, a cura di, *La letteratura europea e il Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 601-603. Il topos è ben attestato nella letteratura italiana, fino a Landolfi (*Le due zittelle*) e Levi (*La chiave a stella*).

17. Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 1974, p. 11 (48 b 4-9).

18. Poe, *Essays*, cit., p. 1458.

19. Cfr. M. H. Abrams, *The*

stesso non appartiene a nessuno dei due gruppi, perché sa bene di recare un messaggio, ma gli è fisicamente impossibile scoprire quale. Si obietterà: su quest'ultimo fatto Poe non dice nulla, e in fondo (a essere letterali) lo schiavo potrebbe usare uno specchio per leggersi il cranio. Ma nel sistema d'immagini che qui si ricostruisce lo schiavo non può avere nulla a che fare con una rappresentazione speculare: in *The Murders* l'orango non sa usare lo specchio, in *Pym* gli abitanti di Tsalal hanno orrore degli specchi; indubbiamente questo ha a che fare anche con il fatto che lo schiavo quasi sempre non sa leggere, dunque si trova escluso da una "normale", ma anche ingannevolmente semplice, facoltà di decifrazione immediata. Da tutto ciò deriva un paradosso: lo schiavo, che *non sa il messaggio perché è il messaggio*, si situa per sua natura più in basso dei padroni meno esperti; ma al tempo stesso si affianca ai padroni più astuti in una sorta di scandalosa complicità. A proposito di un simile rapporto tra i termini minimi e massimi della coscienza pensante, Gianfranco Contini parlò di "sublime bestialità visionaria".¹⁴ Ma quelle erano visioni serene, mentre qui c'è di che giustificare l'ansia di Poe che vede il significante della schiavitù balzare di qua e di là in modo incontrollabile.

Per questo in *The Murders* la scissione istituzionale tra omicidi e uomini d'ordine deve fare grosse concessioni a un'altra linea di faglia, quella tra Dupin e il prefetto incapace di risolvere il caso della Rue Morgue. E qui occorre rilevare la delicata trama di ingiurie intessuta da Poe. Povero prefetto: Dupin lo accusa di essere "tutto testa e niente corpo [*no body*], come le immagini della dea Laverna", la dea romana dei ladri – proprio alla fine di un caso in cui il "ladro" era un *nobody* che esisteva solo nella testa del prefetto. Ma l'ironia di Dupin è un pochino più crudele. Oltre a quella del prefetto, c'è nel racconto un'altra testa senza corpo, quella di Madame L'Esplanaye ("la gola era tagliata da parte a parte, cosicché quando si provò a sollevare il corpo la testa si staccò"). Il prefetto è a capo della polizia scientifica; Madame L'Esplanaye fa la veggente... Contro questo fronte di personaggi che praticano una semiosi del "tanto mi dà tanto", ingenuamente mercantile (le L'Esplanaye che passano la notte a contar monete, il prefetto che vedendo per terra del denaro parte a caccia di ladri), si schiera l'altra accoppiata forte, di segno estetico-filosofico: Dupin e l'orango non credono nelle corrispondenze biunivoche, e per questo loro sapere eterodosso condividono un soprannaturale isolamento, una diversità elettiva, si tratti di genio o alienazione. L'uno vive in un palazzo "abbandonato da tempo per motivi superstiziosi"; l'altro viene preso per uno "spirito". L'uno non riceve alcuna visita, sbarra le finestre e vive nell'oscurità; l'altro getta una delle sue vittime dalla finestra, e incastra l'altra su per il camino. O più sottilmente: Poe doveva aver letto in Cuvier – l'autorità zoologica menzionata nel racconto – che *orangutan* in malese significa "uomo dei boschi", "*homme des bois*": *du pin*.¹⁵ Esiste un'ansia della permutabilità tra padrone e schiavo, ansia che trova riposo nella constatazione di un inevitabile scarto o imperfezione per cui lo schiavo è sempre restituito alla sua pelle di

Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition, New York, Oxford University Press, 1953. Benché posta sulla scia del dibattito sulla mimesis aristotelica, l'estetica di Poe ha come punto di riferimento immediato (e polemico) certi lineamenti dell'estetica settecentesca.

20. Percy B. Shelley, Difesa della poesia, trad. Lia Guerra, Milano, Coliseum, 1986, p. 68. Shelley (soprattutto per il suo poemetto *The Sensitive Plant*) è poeta importantissimo per Poe: cfr. il ritratto nei *Marginalia* (Poe, *Essays*, cit., pp. 1445-446).

21. Cfr. l'idea allora ricorrente (la si trova anche in David Hume e Thomas Jefferson) che i neri fossero dotati di capacità imitative piuttosto che propriamente creative. Ne parla Henry Louis Gates, Jr. nel suo *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 66. Oggi lo stesso cliché rivive in un contesto postcoloniale e tecnologico, e ha per vittime i giapponesi.

22. Cfr. i noti versi ("Here comes Poe with his Raven...") riprodotti ad esempio in Poe, *Essays*, cit., p. 820.

23. Ivi, pp. 1391-392.

24. I testi che discuterò non parlano direttamente di letteratura, per cui oltre al subtext sullo schiavismo si potrebbe esplicitare il subtext sulla mimesi poetica. Tranne per qualche accenno, in questa sede non me ne sono occupato. Vorrei inoltre notare che la questione della consapevolezza, in Poe, di questo livello della sua riflessione sullo schiavismo (e sulla mimesi) è metodologicamente irrilevante e concretamente

insolubile.

25. Che la modularità dell'automatismo costituisca una sorta di mimesi (interna, appunto, ma apparentata alla mimesi propriamente detta) lo conferma un esame della teoria del ritmo e della rima che Poe espone in varie sedi, ad esempio nel saggio *The Rationale of Verse*. Vi si sostiene che "il verso trae origine dal piacere che gli uomini provano di fronte a ciò che è uguale o appropriato" ["the human enjoyment of equality, fitness"], e questa uguaglianza – quella delle parti l'una con l'altra – non sembra lontana da quella di ogni parte con una realtà esterna: Aristotele sostiene in effetti che al naturale gusto dell'imitare si unisce quello della musica e del ritmo (*Dell'arte poetica*, 48 b 20-21). Significativamente nel saggio di Poe interviene presto la variazione come salvaguardia (ugualmente "naturale") dalla monotonia (Poe, *Essays*, cit., pp. 33-34).

26. Ivi, p. 1271.

27. Sui racconti di Poe come hoaxes cfr. l'importante saggio di Louis A. Renza *Poe's Secret Autobiography*, in Walter Benn Michaels and Donald E. Pease, eds., *The American Renaissance Reconsidered*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 58-89.

28. Nelle note alla loro edizione dei racconti, Levine e Levine, cit., osservano (p.60) che i rapporti tra i personaggi sono scarsamente sviluppati e ricordano che Poe disse di aver scritto il racconto frettolosamente. Ma forse il motivo reale è che il narratore e suo fratello non potevano avere rapporti troppo intensi: erano divisi dalla loro connotazione razziale.

29. Dayan, cit., p. 102. Cfr.

scimmia, alle sue catene; ma al tempo stesso c'è l'inquietante intuizione che tale scarto è poi la stessa differenza che fonda la personalità filosofico-artistica, isolandola rispetto a un significare feticisticamente limpido. Quasi che lo schiavo potesse venire trattato come una "cosa", merce o moneta, solo da chi lo suppone inserito nel sistema di scambio più banale. In fondo sono i bravi borghesi rispettosi delle istituzioni democratiche, quelli più disposti a fare dello schiavo una quantità tranquillamente calcolabile; mentre uno spirito aristocratico come Dupin sa che lo schiavo è (come lui stesso) una carta matta che falsa i conti e confonde gli schieramenti.

Ci si può chiedere se lo schiavo, piuttosto che venire "scoperto" dall'artista, travestito e impellicciato e assunto a simbolo della bellezza allo stato bruto, non preferirebbe venir giudicato da qualcuno come il prefetto – che almeno commette l'"elementare" errore di prenderlo per un uomo (sia pure un uomo già fissato in una tipologia criminale data). In ogni caso Dupin e la scimmia sono uniti sotto il segno dell'arte, e questo è un fatto importante. La contrapposizione tra i due fronti – Dupin-orango e prefetto-L'Espanye – rispetta l'antica tradizione dell'*ars simia veri*, l'"arte scimmia del vero", un topos che si diffonde nel medioevo ma prende piede soprattutto nel Rinascimento (lo si trova ad esempio in *The Winter Tale*).¹⁶ L'arte imita la realtà come può mimarla una scimmia. I processi induttivi di Dupin sono un ripercorrere passo passo (a volte letteralmente) i percorsi dell'orango, costituiscono cioè un'imitazione consapevole analoga all'imitazione istintiva prodotta dalla scimmia. Il binomio arte-natura, polemicamente isolato anche nella giungla della metropoli, si contrappone alla volgarità della cultura (prefetto-L'Espanye): alle istituzioni, alla finanza, alla divinazione... Va notato però lo *slittamento* che il topos subisce in *The Murders*: l'orango imita il marinaio (nell'uso del rasoio) e Dupin imita l'orango (ricostruendone le azioni): dunque tra il marinaio-*verum* e Dupin-*ars* la scimmia svolge un doppio ruolo, è *ars* con il marinaio e *verum* con Dupin: imitatrice imitata, soggetto e oggetto. Così essa si dimostra ancora una volta figura mobile, ibrida, scomoda.

A questo punto possiamo cercare le radici di questa difficoltà nel testo che fonda la nozione poetica della mimesi, cioè della letteratura come imitazione della realtà.

Ci sembra... che siano due le cause, entrambe d'ordine naturale, che in sostanza danno origine all'arte poetica. Anzitutto è connaturato agli uomini fin da fanciulli l'istinto d'imitare [*tò mimeisthai*]; in ciò si distingue l'uomo dagli altri animali, perché la sua natura è estremamente imitativa e si procura per imitazione i primi apprendimenti. Poi c'è il piacere che tutti sentono delle cose imitate.¹⁷

Aristotele definisce il poetare attraverso gli istinti umani, ma definisce anche (con mossa di evidente peso politico) l'uomo attraverso l'istinto mimico che lo differenzia dagli animali. *The Murders* incrina

questa logica muovendo in due direzioni diverse. Da una parte, mette in scena un animale dal forte istinto imitativo, che proprio per questo viene preso per un uomo: e così il racconto pone il problema dell'identità di creature liminari – antropomorfe, diciamo – come la scimmia o lo schiavo. Dall'altra parte, *The Murders* mostra come l'atto "poetico" avviene proprio quando l'imitazione fallisce: è poetico lo straordinario delitto commesso da una scimmia, ed è parallelamente poetica l'intelligenza di Dupin che risolve il caso (mentre non è poetica la cruda linearità del prefetto).

Diciamo, per brevità, che Poe rifiuta la mimesi (almeno nel senso, che uso sempre in queste pagine, di una mimesi rigorosa, radicale), e che questo è in lui un tratto romantico. La sua fiducia (condivisa da Dupin) nell'esistenza di un incalcolabile supplemento personale, un'anima, uno spirito, che si inserisce nel gesto mimetico e l'inceppa e l'arricchisce, emerge in molti brani degli scritti critici e soprattutto nei *Marginalia*, opera in cui la questione dei meriti e demeriti dell'imitazione poetica è il tema più discusso in assoluto. Si può citare, ad esempio, la pagina in cui lo scrittore definisce l'arte come "la riproduzione di ciò che i Sensi percepiscono nella Natura, attraverso il velo dell'anima", e subito insiste che tale velo è "indispensabile".¹⁸ Nell'estetica romantica la "lampada" prende il posto del settecentesco "specchio": l'arte non rispecchia rigorosamente la realtà, ma la riproduce nelle forme suggerite da un lume interno, l'anima dell'artista (il quale, come la scimmia, non usa lo specchio e fa da sé).¹⁹ Affermazioni simili a quelle di Poe si trovano in altri poeti delle prime generazioni romantiche, ma in costoro si accompagnano generalmente, per ovvie ragioni, a una politica antischiavista. Non fa meraviglia di trovare proprio nella *Defence of Poetry* di Shelley un'affermazione come la seguente: "L'abolizione della schiavitù personale è alla base della più alta speranza politica concepibile".²⁰ Liberazione politica e liberazione poetica rientrano nel medesimo programma d'azione.

Dal tormentato rapporto con questo modello deriva la particolare situazione di Poe. In *The Murders* l'accoppiamento di schiavo e artista, oltre a fondarsi su un discorso sostanzialmente aristocratico, è bilanciato dalla ferma caratterizzazione dell'orango come mostro sanguinario (nuovo topos che precisamente in questo testo si aggancia a quello della *simia veri*, e che avrà poi fortuna in America, da *The Hairy Ape* di O'Neill a *King Kong*). Il riaffiorare del tema della schiavitù è in genere accompagnato, in Poe, dai segni di un conflitto d'intenzioni. In quanto poeta romantico e al tempo stesso *Southerner*, Poe si trova nella difficile posizione di un ipotetico Byron turco o Foscolo austriaco o Mickiewicz russo. Da una parte c'è l'ideologia romantica, che gli impedisce di negare *in toto* l'umanità dello schiavo; dall'altra, la tradizione del Sud, a suggerirgli che gli schiavi non sono che scimmie.²¹ Da una parte, l'orgoglio di americano per delle istituzioni nuove e uniche (non mimetiche) fondate sulla libertà; dall'altra, l'aristocratico disprezzo per una democrazia che a volte – ad esempio negli "eccessi" abolizionisti di Longfellow – si illude di poter fornire, in arte come

anche, nell'autobiografia di Frederick Douglass, la celebre sequenza di scene in cui l'autore impara a leggere e scrivere. Per tutta la questione cfr. Alessandro Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992, soprattutto pp. 144 e 213-17.

30. L'analisi di *A Descent into the Maelström* troverebbe una sua naturale prosecuzione in una lettura delle ultime pagine di *Eureka*, in cui Poe descrive un gorgo cosmico dall'effetto insieme distruttivo e sublimante.

31. Il tema del "doppio" appare anche in molti altri racconti, tra cui *Morella* e *Ligeia*, che permetterebbero forse di esplorare i punti di contatto tra tema razziale e tema erotico.

32. Si tratta di un nuovo esempio di incapacità di comunicare con il personaggio-schiavo. Cfr. la discussione di William Wilson in Portelli, *Il testo e la voce*, cit., pp. 74-76.

in politica, una rappresentazione totale e limpida (mimetica) che includerebbe anche gli schiavi. In America il concetto di mimesi era allora immediatamente politico. Poe sapeva quanto potesse rendersi impopolare chi lo rifiutava anche solo in ambito poetico: non a caso era stato proprio l'abolizionista Lowell ad attaccarlo *in quanto scrittore* prendendo le parti dei "men of common sense".²²

Ecco per esempio in che modo (nei *Marginalia*) Poe giunge a negare che l'artista debba sottostare a un patto mimetico che limiti la sua libertà creativa:

– "L'artista appartiene alla sua opera [*work*], non l'opera all'artista" – Novalis. [...] Se con la frase citata si vuole asserire che l'artista è schiavo del suo tema e deve conformarvi i propri pensieri, non credo affatto in questa idea, che mi sembra tipica di un intelletto essenzialmente prosaico. Nelle mani del *vero* artista il tema, o "opera", non è che una massa di limo, con cui si può fare qualsiasi cosa, entro i limiti della quantità e qualità dell'argilla e dell'abilità dell'operaio. In realtà il limo è lo schiavo dell'artista. Gli appartiene. Il genio dell'artista, naturalmente, si manifesta in modo ben riconoscibile nella *scelta* del limo. In linea generale, esso non deve essere né fine né grezzo, ma abbastanza fine o grezzo, abbastanza plastico o rigido, da servire nel modo migliore agli scopi impliciti nella cosa da fabbricare, nell'idea da realizzare, o per meglio dire, nell'impressione da trasmettere. Esistono però artisti che gradiscono solo il materiale più fine che ci sia...²³

Qui la *imagery* è tutto. Per il suo incauto uso del verbo "appartenere" riferito a un essere umano, Novalis fa scattare in Poe una reazione difensiva che fa perno sull'apparire della parola "schiavo", e si conclude ai piedi del palco d'asta. E il *subtext* politico si trasferisce limpidamente sul piano della riflessione estetico-letteraria. Il poeta sfugge alla legge della mimesi perché può imporla al metaforico schiavo che "gli appartiene". Nella sintesi tra i due livelli della metafora, la difesa dell'autonomia poetica si compie a spese della libertà politica.

Se sempre e ovunque una valenza politica è implicita nelle prese di posizione riguardo alla mimesi, resta il fatto che nell'ambiente culturale in cui Poe era immerso la questione della mimesi poetica e quella, politica, della schiavitù, erano unite da legami particolarmente profondi: come avviene ancora oggi (in maniera diversa) ogni volta che si rivede il canone letterario perché le minoranze vi siano adeguatamente rappresentate (se non per respingere il concetto stesso di "canone"); per non parlare delle mai sopite polemiche su certe pretese "scimmiettature" della tradizione bianca a opera di letterati neri come Countee Cullen. Vale la pena di ricordare, infine, uno studio come *The Signifying Monkey* di Henry Louis Gates, Jr., in cui il topos dello schiavo come scimmia che imita i gesti altrui viene ripreso e rovesciato di segno: per Gates la letteratura afroamericana dialoga con se stessa (e con il proprio vernacolo) avvalendosi di strumenti quali la citazione, la parodia, il *pastiche*, cioè imita degli spezzoni di linguaggio preesistente flettendoli con le tecniche della retorica (è questo il "signifyin'") e arricchendoli così di nuovi significati.

In questa teoria di sapore postmoderno è evidente l'influsso (sia pur remoto) delle poetiche antimimetiche del romanticismo. La grandissima importanza del problema poetico della mimesi nella tradizione americana può dunque venire ricondotta a una sua articolazione profetica e emblematica: la riflessione di Poe sull'imitazione come schiavitù voluta e temuta. Di qui l'interesse dell'ipotesi già anticipata in apertura: Poe parla di schiavitù non solo nei soliti quattro testi – *The Murders*, *Hop-Frog*, *Dr. Tarr and Prof. Fether*, e *Pym* – ma anche in molti altri che mettono in scena finzioni, travestimenti, riproduzioni meccaniche e inspiegabili specularità, cioè altrettante recitazioni dell'angoscia razziale nelle sue forme più tipiche: la disobbedienza degli schiavi (ma anche la loro inquietante obbedienza), la ribellione, l'emancipazione, il *passing*. Il resto di questo saggio prenderà in esame qualcuno di questi altri testi, entro i limiti di una prima ricognizione.²⁴

Vediamo per cominciare quella complessa parabola politico-filosofica che è il saggio *Maelzel's Chess-Player*. Si ricorderà che Poe esamina a lungo le azioni dell'automa scacchista di proprietà di Maelzel, cercando di provare che all'interno è nascosto un uomo. Molte delle ragioni esposte da Poe hanno a che fare con comportamenti che non potrebbero verificarsi in una "pura macchina": ad esempio, una pura macchina agirebbe in tempi uguali e regolari, mentre l'automa di Maelzel dedica un tempo diverso a ciascuna mossa; oppure: se si potesse costruire un braccio meccanico, sarebbe ugualmente difficile farlo destro o sinistro; ma allora perché l'automa è mancino? Il criterio usato da Poe, come si vede, è quello della facile riproducibilità di un operare meccanico, laddove un operare umano è sempre complicato da variazioni e asimmetrie: il braccio destro lavora meglio o peggio del sinistro, il tempo di riflessione si allunga o si accorcia. A questa necessaria "mimesi interna" del macchinario corrisponde all'esterno una mimesi vera e propria, in quanto l'automa ha le fattezze stereotipe (pipa, baffi, cappello piumato di foggia orientale) di un turco, e la pretesa di imitare una mente umana. Poe respinge entrambe le presunte mimesi: non solo il meccanismo opera secondo variabili che attestano la presenza di un'imperfezione che è, questa sì, assolutamente umana; ma dentro di esso si cela certamente un servo di Maelzel, Schlumberger, che infatti risulta introvabile a ogni esibizione del robot.²⁵

Maelzel's Chess-Player nasce dal bisogno di definire un confine tra la macchina e l'uomo. L'automa, come l'orango di *The Murders*, dovrebbe imitare un essere umano (ed è significativo che il fantoccio abbia il volto e i cliché di un uomo di colore); ma è la logica stessa della mimesi che non funziona: non si può imitare un uomo perché l'uomo è variazione, possiede un irriducibile supplemento d'individualità che determina una continua differenza non solo dalla norma scientifica (che gli è esterna) ma anche dall'effimera norma del suo stesso gesto. Nel riconoscere questa differenza Poe assume il ruolo di Dupin,

costruendo una “tale of ratiocination” realmente accaduta (il poeta stesso vide l'automa a Richmond nel 1836). Il tono è ancora una volta quello del rompicapo mondano; Poe rivela una trasparente simpatia per Maelzel, mentre l'operatore della macchina, il povero Schlumberger, rimane “un servo” e basta. Sulla pagina non vibra alcuna tensione morale, nulla che non sia il gelido esercizio intellettuale – questo sì degno di una macchina. E infatti:

Quando si domanda esplicitamente a Maelzel: “L'Automa è una pura macchina o no?”, la sua risposta è invariabilmente la stessa: “Su questo non dirò nulla” [...] È nell'interesse di Maelzel di presentare questa cosa come una pura macchina [...] Se ne deduce che il motivo del suo silenzio è la consapevolezza che essa *non* è una pura macchina.²⁶

L'automa non è una macchina; ma lo è Maelzel, che dà “invariabilmente la stessa” risposta, il silenzio; e lo è Poe, che legge nella mente di Maelzel mediante un calcoletto sillogistico. Viene il sospetto che non solo Maelzel, ma anche Poe in realtà “non dica nulla” su ciò che veramente conta, la realtà umana nascosta e bloccata dentro il *suo* ingranaggio mimetico – il saggio *Maelzel's Chess-Player*; che il motivo del suo silenzio sia, come per Maelzel, la consapevolezza che tale realtà è ben più che l'ingegnosa soluzione meccanica di un gioco intellettuale; e che rispetto a Schlumberger e allo schiavo siano loro – i padroni – le vere macchine. Fingendo di risolvere l'enigma Poe lo infittisce, ma non senza mostrare *perché* esso debba rimanere indecifrabile. La sua è un'autoanalisi spietata, inammissibile e necessaria.

Maelzel's Chess-Player non parla di poesia. La segregazione di Schlumberger dentro un'armatura logico-matematica equivale a una condanna dell'imperfezione umana; lo schieramento trasversale proposto in *The Murders* – il poeta e lo schiavo uniti contro i bravi borghesi – viene espunto come un cedimento pericoloso. Se questa crudele scelta tattica assume nel saggio una forma distaccata e ironica, essa emerge invece in tutta la sua drammaticità in *A Descent into the Maelström*. Il marinaio protagonista si trova catturato insieme al fratello su una nave che scende a velocità vorticoso verso il cuore del gigantesco gorgo norvegese. La discesa si caratterizza come un affondare tra vaste pareti nere, “ebano liquido”; il racconto inscena uno spaventoso confronto con la tenebra – confronto vittorioso, se il narratore una volta in salvo scopre che i suoi capelli di un nero corvino (“raven-black”) sono improvvisamente incanutiti. Questo norvegese dagli improbabili capelli corvini ci ricorda che nei racconti di Poe la forma ricorrente della *hoax* incrociata con la *tall tale*, della beffa in forma di spaccanata, si presta a celare significati ulteriori;²⁷ e il simbolismo cromatico suggerisce la possibilità di una lettura in chiave razziale. Ma per ora si tratta solo di una possibilità. Vediamo il momento chiave del racconto. Dotato di una capacità d'osservazione dupiniana, il narratore riesce a notare che gli oggetti cilindrici ruotano giù per la spirale d'acqua più lentamente di quelli d'altra forma. Decide subito di legarsi a un barile

e gettarsi in acqua, e invita il fratello a imitarlo; ma l'altro, che forse non ha nemmeno capito le sue intenzioni, rifiuta di muoversi; poco dopo la nave viene inghiottita dalle acque, mentre il narratore, avvinto al suo barile, si salva. Come l'automa del saggio appena esaminato, il Maelström è in realtà un meccanismo stupefacente ma rigoroso, un *puzzle* che può venire decifrato e risolto da chi sappia coglierne le leggi matematiche. Il narratore sa farlo, suo fratello no. Il suo umanissimo ritrarsi dall'acqua, che per lui non è la manifestazione di un principio della fisica ma soltanto un'oscura minaccia, viene punito. La natura come struttura scientifica si piega alle funzioni più alte del pensiero umano; la natura come irrazionale attira a sé l'irrazionale umano e lo distrugge. La scissione tra il narratore e suo fratello corrisponde a questa "doppia natura" dell'animo umano: ragione e sentimento, mimesi e eccesso. Tra questi due poli un'alleanza trasversale è impossibile.

Chi è dunque il fratello, questo secondo personaggio a malapena abbozzato?²⁸ Fin dall'inizio della discesa il narratore non riesce a scambiare con lui una sola parola. Jean Dayan ha osservato a proposito di *The Murders* che "nella mitologia ufficiale del Sud, il nero era sempre e per sempre non-adamico: lui/lei non aveva il compito di nominare le cose e non possedeva il dono del linguaggio".²⁹ E Dupin stesso mostra che non si può dare un senso al vociare dell'assassino della Rue Morgue, che potrebbe sembrare "la voce di un asiatico – o un africano"; per non parlare del silenzio evidente e forzato di Schlumberger (tanto diverso dalla reticenza del suo padrone). Così la discesa nell'apocalisse razziale è resa ancora più tragica dall'impossibilità di comunicare. Ma c'è di più. A metà della discesa nel gorgo, il fratello afferra l'anello (fissato alla tolda della nave) a cui è aggrappato il narratore e cerca di fargli staccare le mani, "come se non fosse abbastanza largo da offrire a entrambi una presa sicura". Si tratta, spiega il narratore, del gesto di un uomo pazzo di terrore: "Era un pazzo quando l'ha fatto – un maniaco furioso di folle terrore". È la stessa conclusione a cui giunge l'amico di Dupin in *The Murders*: "Lo ha fatto un pazzo", dissi, "un maniaco furioso" (e Dupin replica: "Sotto un certo punto di vista la vostra idea non è irrilevante"). A questo punto, dunque, il fratello ha ceduto a un'irrazionalità animale, potenzialmente omicida. È significativo che il narratore gli lasci l'anello e si sposti a poppa per aggrapparsi all'unico altro appiglio offerto dalla tolda – il barile, che il fratello ha appena abbandonato e che poco dopo porterà il narratore in salvo. Si tratta di un vero e proprio scambio di oggetti simbolici: cerchio contro cilindro, due figure apparentate, la seconda uno sviluppo razionale della prima; il pesante anello d'acciaio – emblema di una schiavitù che è anche angustia intellettuale, e che condanna a sprofondare negli anelli del vortice – contro il barile, la cui realtà è interamente trasfigurata in una forma geometrica foriera di salvezza. Ma se il protagonista si fermasse a questo rito redistributivo, gli rimarrebbe lo sgradevole dubbio di essere scampato precisamente grazie al sacrificio del fratello; lo scambio somiglierebbe pericolosa-

mente a una truffa. Ecco allora l'ultima scena, il *beau geste* volto in tragica controprova della differenza razziale. Il narratore (ma ormai possiamo dire: il padrone) si volge verso il fratello che poco prima ha tentato di ucciderlo, e gesticolando lo invita a imitarlo legandosi al barile; il fratello (lo schiavo) rifiuta il gesto mimetico – ma non anche l'estrema ironia di quei vincoli? – e si libera nella morte. Nuovo Schlumberger, resterà imprigionato per sempre nel macchinario di Maelzel/Maelström, e la sua condanna farà brillare per contrasto la genialità del narratore-*analyst*. Si tratta di un sacrificio imposto dalla logica del testo (e forse un barile gravato di *due* corpi umani non sarebbe sfuggito al gorgo). Incapace di una mimesi rigorosa, refrattario al linguaggio, testardo seguace dei suoi impulsi incalcolabili, lo schiavo rimane vittima di una forza naturale opaca e seducente come una figura retorica. Il nero sprofonda in un'oscurità a lui connaturata: non sa il messaggio perché è il messaggio.³⁰

In *A Descent into the Maelström* il narratore deve metaforicamente rinunciare ai suoi capelli corvini per ricongiungersi all'umanità: è il consueto rifiuto del supplemento villosa, irrazionale e bestiale. Che dire allora di una poesia come *The Raven*, in cui il piumaggio nero dell'uccello (ironicamente appollaiato sul bianco busto di Atena, emblema della greicità più razionale) campeggia vittorioso fino agli ultimissimi versi? *The Raven* propone un'importante variazione sul motivo della *simia veri*. A differenza dell'orango di *The Murders*, di Schlumberger in *Maelzel*, e del fratello del narratore di *A Descent*, il corvo – animale nero dotato di parola, e sopravvissuto a un imprecisato padrone – si mostra subito capacissimo di copiare, eseguire gli ordini, replicare all'infinito un'operazione data. Nella parola imparata e poi sempre ripetuta si compie una legge naturale, la mimica animale: mimesi rigorosa e perfetta, priva di qualunque eccesso semantico, anzi priva di senso. La parola "nevermore" è per l'uccello una mera sequenza sonora. Ma anche per un soggetto in ascolto quella parola radicalmente decontestualizzata significherebbe solo se stessa; inoltre più viene enunciata, meno significa. Di qui l'importanza cruciale dell'innamorato, che muovendo appunto dalle cupe suggestioni che egli riconosce nel piumaggio nero dell'uccello improvvisa una litania di domande angosciate, ma anche calcolate per motivare quella solenne risposta. È lui ad assegnare al corvo un significato terribile. *The Raven* è una poesia spaventosamente solitaria, una poesia in cui la poesia viene inventata dal soggetto lirico con i poveri materiali offerti da un meccanismo naturale. È giusto allora che questo testo venga considerato uno dei più profondi e consapevoli esiti della stagione romantica. Poe vi mostra, con straordinaria intelligenza critica, i limiti di un romanticismo radicalmente antimimetico. L'esuberanza di un io che si ribella contro la gelida legge mimetica non lascia spazio a null'altro. Se soltanto l'artista può sprigionare significato dall'insignificanza del mondo, nessuna liberazione è possibile se non quella dell'artista stesso: che avviene, del resto, in una stanza chiusa per sempre.

Ci si può chiedere a questo punto perché la figura dello schiavo,

che in *The Raven* si vede negata con inedita nettezza qualsiasi traccia di umanità, possa ancora destare tanta angoscia nel narratore. Qual è, sul piano dell'allegoria razziale, l'oscura minaccia incarnata dal corvo? Nella camera del protagonista non penetra un orango assassino; qui non agisce più la paura della rivolta violenta, ma lo spettro dell'emancipazione. È questo, lo "spietato disastro" che ha gradualmente travolto l'"infelice padrone" del corvo. Una rivolta, invece, sarebbe impensabile: animale mimico, il corvo non può disobbedire, tutt'al più fare il suo ingresso "senza la più piccola riverenza" ("obedience"), "con un contegno da signore o dama"; e il suo compagno umano non viene aggredito, rimane semplicemente a dividere la stanza con l'animale parlante, sprofondando in una malinconia lugubre e senza uscita. Siamo nell'incubo opposto e simmetrico a quello (*The Murders, Pym*) della ribellione di Nat Turner. Va in scena il disseminarsi di pratiche abolizioniste, il crollo della tradizione aristocratica del Sud ("Nevermore"!), e soprattutto l'imperversare di una genia di liberti che si comportano come uomini (anzi gentiluomini) ma uomini non sono, potendo solamente rifare il verso ai loro ex padroni.

È giusto concludere questa serie di letture con un racconto in cui la riflessione sulla schiavitù raggiunge i risultati più alti. Si tratta del più illustre racconto sul sosia magico (il *Doppelgänger*): *William Wilson*.³¹ Qui Poe ha narrato una storia di tale autorità mitica, di tale risonanza, che non si può vedervi solo la performance di un'angoscia razziale. Eppure quell'angoscia indubbiamente non manca. William Wilson racconta, dal cupo fondo della disperazione e dell'infamia, la sua sfortunata vita. Da bambino, arrogante rampollo di una famiglia nobile, ha accanto in collegio un sosia dallo stesso nome, con lo stesso compleanno (quello di Poe), ma di buon cuore e di basso rango: un amico che diventa nemico quando Wilson si accorge che l'altro rifiuta di obbedirgli e al tempo stesso lo imita in tutto e per tutto (tranne per un particolare: il sosia non può parlare a voce alta). L'odio di Wilson sfocia in un'ossessione; egli non sopporta più di vedere il volto del sosia, troppo simile al suo, e fugge dal collegio. Negli anni successivi vagabonda per l'Europa dedicandosi al vizio, ma ogni volta che sta per compiere un atto d'abiezione particolarmente grave il sosia compare dal nulla per smascherarlo, senza però farsi mai vedere in viso. Wilson lo riconosce ugualmente, in vario modo: dalla voce, da una pelliccia di tipo molto raro che il sosia si lascia dietro e che si dimostra identica a quella di Wilson. Finalmente Wilson decide di "non lasciarsi più trattare da schiavo" ("no longer be enslaved"). Durante una festa mascherata il sosia appare per impedire a Wilson di sedurre la moglie del padrone di casa. Questa volta Wilson lo affronta, lo costringe a un duello e lo uccide. Morendo, il sosia si strappa la maschera di seta nera, rivelando un volto paurosamente identico a quello del suo assassino, e dice a Wilson (per la prima volta a voce piena):

"Hai vinto, e io cedo. Eppure d'ora in poi anche tu sei morto – morto al Mondo, al Cielo e alla Speranza! In me tu esistevi – e nella mia morte vedi

da questa immagine, che è la tua, come tu abbia davvero assassinato te stesso!”

Nel rapporto tra il piccolo Wilson e il suo sosia di sangue più umile (la parola *race* ricorre nella prima parte del racconto), cresciuti sotto lo stesso tetto ma separati bruscamente in un giorno dell'adolescenza, si riconosce la situazione tipica dei bambini di razze diverse negli stati del Sud, quale la si trova ancora nei romanzi di Faulkner (soprattutto *Intruder in the Dust*). Wilson è un bambino volitivo (“self-willed”); *will* è il termine chiave usato più volte per definire il suo carattere, ma chiaramente non si applica a lui solo: lui è Will Wilson, *will* figlio di *will*, appartiene a un'intera razza che agisce secondo la propria libera volontà: una razza di padroni. L'altro Will, il sosia, è il fratello nero; buono, ma di una bontà aggressiva e persecutoria, *wilful*, non alla Beecher Stowe; diverso da lui solo nel non poter parlare a voce alta, nell'essere cioè costretto al silenzio;³² e insopportabilmente incline a imitare William. Però il sosia è anche l'unico tra i ragazzi a rifiutare di obbedirgli. Qui il motivo dello schiavo come *simia veri* si scinde: la mimesi si compie in tutto e per tutto, come un'uguaglianza predisposta dalle leggi di natura, *tranne* per un momento chiave – l'obbedienza servile; ed è questo scarto a renderla ancora più intollerabile. Il motivo del *Döppelgänger* è sempre claustrofobico. La sostanza di *William Wilson* sta tutta in questa prima metà del racconto già avvelenata dalla presenza dello schiavo: l'intimità forzata, la riproduzione dei gesti del padrone, l'insubordinazione, l'ipotesi retrospettiva della *miscegenation* (Wilson è terrorizzato all'idea che il sosia possa essere un suo consanguineo) e l'anticipazione di una democrazia di uguali. La seconda parte non fa che sviluppare in forma narrativa – ricorrendo a simboli come la pelliccia esotica (una variazione su quelle di *The Murders*, *Hop-Frog* e *Dr. Tarr and Prof. Fether*, sul piumaggio di *The Raven*, ecc.) – premesse già presenti nella descrizione della vita di collegio. Ma ci si aspetta qualcosa di nuovo, perché nessuno degli altri racconti a sfondo razziale assegna al nero un ruolo così positivo. È notevole, ad esempio, che la pelliccia stavolta la porti non solo il doppio, ma anche l'eroe (anzi, il doppio la perde, l'eroe no); e soprattutto che l'infrazione sessuale, *hybris* meritevole di punizione, questa volta la compia un bianco – William – contro una donna mediterranea, mentre a interporvi è il sosia mascherato di nero. I ruoli si capovolgono. Quanto alla conclusione, il suo significato è chiaro: uccidere il sosia non serve a creare una distanza definitiva, anzi innalza l'intimità fino al suo punto limite: caduta la maschera razziale, spezzata la barriera del silenzio, tra servo e padrone non vi sono più rapporti di imitazione incompleta ma solo una vertiginosa parità, e *l'omicidio equivale a un suicidio*. Per Poe questa era una scoperta terribile, come lo fu per molti suoi compatrioti, nel 1860, nel 1876, nel 1957, nel 1992 e ancora oggi. Per noi è una promessa che dobbiamo alla sua arte.