

# L'ultima frontiera. Forme del contenuto e topologie della rappresentazione nel testo narrativo

MARINELLA CANTELMO  
Università di Lecce, Italia

Agli albori della civiltà europea, *Illiade*, primo incunabolo della letteratura d'Occidente, si conclude, come tutti ricorderanno, con una lunga e complessa sequenza dedicata alla morte di Ettore per mano di Achille, che attorno al feretro di Patroclo protrae per più giorni lo scempio sacrificale del cadavere del nemico ucciso, prima di restituirlo, miracolosamente intatto, al supplice padre Priamo per le esequie di rito. Con la morte dell'eroe preposto alla sua difesa le sorti di Troia, la città assediata dagli Achei, sembrerebbero ormai segnate: ma il testo omerico non narra come il «superbo Iliòn fu combusto»: per conoscere le circostanze della sua caduta il lettore 'postero' deve rivolgersi all'*Odissea*, di cui quell'evento costituisce l'antefatto: la sua rievocazione si incastona nelle vicende di Ulisse attraverso il resoconto che, su invito del naufrago ancora senza nome, ne dà il cantore Demodoco durante il banchetto presso la reggia dei Feaci.<sup>1</sup>

Tuttavia la morte di Ettore e lo stratagemma del cavallo,<sup>2</sup> messo in atto se-

---

1 Cfr. Omero, *Odissea*, traduzione di I. Pindemonte, introduzione e note di A. Avelardi, Milano, Edizioni dell'Areopago, 1969. Il passo è in VIII, vv. 655-681.

2 L'evocazione dell'evento seguita in P. Virgilio Marone, *Eneide*, VI, vv. 494-530. Qui Virgilio riprende e prosegue il racconto di Demodoco nel punto esatto in cui questi si interrompe, al momento cioè dell'irruzione vittoriosa di Ulisse e Menelao nella casa di Deifobo, il figlio di Priamo secondo sposo di Elena. Costui – o meglio la sua ombra – nel narrare l'episodio al conterraneo Enea, attribuisce ogni colpa alla donna, desiderosa a suo dire di tornare nelle grazie del marito acheo sacrificandogli il coniuge troiano. Mi sembra opportuno sottolineare brevemente come i

condo il fraudolento disegno dello stesso Ulisse, non sono diretta conseguenza l'uno dell'altra: al contrario la scomparsa del suo più valoroso difensore non piega affatto la città accerchiata, che continua a resistere grazie al baluardo delle sue mura: essa infatti non sarà presa d'assalto con la forza delle armi, ma sarà invece espugnata e vinta con l'astuzia e con l'inganno. Ma quel che preme qui sottolineare è come già l'opera d'esordio della letteratura occidentale consacrò l'evento luttuoso, la morte di Ettore appunto, quale fattore risolutivo e conclusivo della vicenda narrata in 'quel' testo, quale che sia poi il posto spettante a quel segmento fattuale nella ricostruzione complessiva delle vicende di Troia. Per poter cogliere per intero il debito risalto di quella morte l'utente postumo dovrebbe infatti prescindere dal macrotesto, ricostruito a posteriori sulla base di apporti diversi, in cui egli incastona inevitabilmente il racconto della guerra, compreso l'episodio del duello finale, che però viene percepito in quella prospettiva non come una fase terminale, ma come un segmento *in medias res*, la cui prosecuzione tuttavia è ricavata in realtà da un 'altro' testo e, in quanto tale, è attivata esclusivamente in sede di ricezione dal lettore.

Nella sua specifica individualità testuale al contrario, nel portare in scena la morte dell'*Iliade* le conferisce in prima istanza quella che resterà nel tempo la sua funzione letteraria dominante – ma non unica – che è funzione di scioglimento 'naturale' del racconto. In linea di principio tale funzione conclusiva della vicenda narrata comporta per lo più anche la risoluzione logica degli avvenimenti che ne sono oggetto: la morte assume insomma una duplice valenza, formale e sostanziale insieme, quale marca di fine della narrazione e al tempo stesso soluzione della storia sul piano fattuale dei contenuti. I due aspetti non sono affatto automaticamente congiunti, come dimostra il testo qui considerato, in cui la sequenza terminale che esaurisce lo sviluppo lineare del discorso non risolve la situazione della guerra e dell'assedio in atto: non fa cadere la città, non decide le sorti del conflitto, non determina la vittoria definitiva.

Ma nell'*Iliade* la morte fa il suo ingresso nella narrazione molto prima della sua occorrenza finale: lungo tutto il poema la strage ricorre ovviamente di continuo nelle varie fasi della guerra: il decesso individuale segna pertanto un punto di non ritorno lungo una linea di confine al di là della quale i defunti vengono espulsi fuori dei territori del testo. Poco importa che al di qua sussistano le loro spoglie: esse servono non più ai morti, bensì ai vivi per l'elaborazione collettiva, sociale e culturale del lutto mediante la complessità cerimoniale delle onoranze funebri.

Agli dei, insomma, «piacque ancor che degli eroi le morti / fossero il canto delle età future»,<sup>3</sup> sentenzia Alcinoo nell'*Odissea*, colpito dall'emozione con cui l'ospite sconosciuto ascolta il canto di Demodoco. Nel racconto epico in generale (e non solo in esso: si pensi in tempi molto più recenti all'elaborazione musicale

---

diversi segmenti del macrotesto sulla caduta di Troia, sebbene condotti da schieramenti opposti, non comportino un radicale mutamento di prospettiva 'di parte', ma convergano semmai su comuni posizioni misogine, analoghe a quelle espresse nell'*Odissea* dall'ombra di Agamennone nel suo incontro con Ulisse (XI, vv. 493-587: in particolare vv. 552-556).

3 Omero, *Odissea*, VIII, vv. 751-752.

di un tema analogo ad opera di compositori quali Chopin o Beethoven)<sup>4</sup> la morte dell'eroe reca in sé il tratto estetico e l'effetto catartico del sublime: prova ne sia il dettaglio del corpo di Ettore, trascinato nella polvere per giorni e giorni, ma rimasto miracolosamente intatto, incorruttibile.

Ettore è pulito: il suo cadavere non ha un graffio né uno schizzo di fango, non puzza, non patisce né offesa fisica, né decomposizione, né corruzione di sorta grazie al volere divino. Il fatto diviene messaggio: l'aspetto rituale della morte eroica, sacrificio supremo della vita del singolo che si immola per il bene della collettività, rimuove dall'evento – o meglio dalla sua rievocazione – ogni e qualsiasi tratto sconveniente, lo monda di ogni sozzura, lo nobilita neutralizzandone i risvolti realistici: il lutto per la scomparsa della persona fisica si commuta in altro da sé, nella celebrazione esemplare della sua figura, in una acquisizione di senso ad eterna memoria. Ancora a molti secoli di distanza la sublimazione della morte eroica riscatta a nuova vita la spoglia terrena: «In questa forma / passa la bella donna, e par che dorma»<sup>5</sup> è paradigma che vale per tutti.

Ben diverso è il destino dell'Atride vittorioso, quale ci è tramandato dal corpus drammaturgico dell'antica Grecia e, ancor prima, da un breve passaggio dell'*Odissea*.<sup>6</sup> L'agguato domestico riserva ad Agamennone non una morte epica dalla valenza collettiva, bensì una morte tragica per tradimento, che può avere un significato, ma non è di per sé messaggio: in tal senso già Ulisse lamenta la «sorte [...] molto più dura» di quella degli eroi caduti in guerra, toccata al condottiero degli Achei.<sup>7</sup> Al suo rientro in patria, questi va infatti incontro ad una fine oscura e ingloriosa, non in campo aperto, in battaglia, al cospetto di tutti, nello scontro frontale e leale con un nemico suo pari, parimenti armato: egli muore al chiuso, inerme, colpito a tradimento da una mano di donna.

È interessante soffermarsi sulla diversa ambientazione che il testo tragico riserva allo spunto offerto dal racconto epico: l'ombra di Agamennone narra a Odisseo di essere caduto alla mensa di Egisto, ucciso da costui, anche qui complice della moglie, insieme ad altri compagni invitati come lui al banchetto mortale. Nell'*Agamennone* Eschilo arma direttamente la mano di Clitemnestra e anticipa l'agguato al momento del ritorno a casa dell'eroe trionfatore, accolto con onori divini, ma poi subito colpito nel luogo più riservato della reggia, nell'intimità del bagno, nudo, inerme, fiducioso: spalancata la porta, la regina entra in scena reggendo ancora la scure insanguinata, mentre alle sue spalle si intravede il cadavere immerso nella tinozza, coperto dal mantello insanguinato.<sup>8</sup>

---

4 Mi riferisco in particolare alla *Marcia funebre* di F. Chopin (cioè al terzo movimento della *Sonata n. 2 in si bem. min. Op. 35*) ed alla *Marcia funebre per la morte di un eroe* (terzo movimento della *Sonata in la bem. magg. Op. 26*) di L. van Beethoven.

5 T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XII, v. 69.

6 OMERO, *Odissea*, XI, vv. 486-587.

7 *Ivi*, v. 489.

8 La già citata testimonianza in prima persona dell'ucciso nell'*Odissea* (XI, vv. 520-542) trova altro sviluppo nell'*Agamennone* di Eschilo, dove il racconto tragico dell'agguato – che, come ogni episodio cruento nel teatro classico, avviene fuori scena – è qui affidato non ad un resoconto a posteriori, come al solito, ma ad una singolare 'diretta' visionaria di Cassandra, giunta ad Argo schiava del vincitore e destinata a cadere al suo fianco in entrambi i testi, che sulla scena, da fuori, 'vede' e narra ciò che si sta compiendo entro le mura domestiche, al di là della porta chiusa.

La morte epica insomma è una bella morte, morte gloriosa in cui la vita individuale si sacrifica alla causa comune sotto gli occhi di tutti: è dunque evento spettacolare, che deve indurre i vivi all'emulazione. La morte tragica invece non è una bella morte: essa è semmai esemplare in negativo, ha intenti di dissuasione, poiché mostra gli effetti deleteri del comportamento riprovevole, criminale o dissennato di qualcuno e, coinvolgendo indiscriminatamente colpevoli e innocenti, comporta in sé un forte elemento d'orrore, potenziato dalla sua pluralità. Essa è insomma monito a chi resta: «Nessun uomo mortale puoi reputare felice fintanto che di sua vita aspetti l'ultimo giorno, bensì dopo ch'egli ne abbia varcato il termine senza patire dolori».<sup>9</sup>

La funzione di scioglimento, funzione letteraria dominante – si diceva – della morte, si articola caso per caso in una molteplicità di occorrenze secondo modi quanto mai diversi: in tutt'altre situazioni e in differenti tipologie testuali, tale soluzione del nodo drammatico non è affatto incompatibile con un *happy end*, quando, s'intende, a morire è non l'eroe, ma il suo antagonista, l'oppositore, il persecutore, il malvagio. La morte di don Rodrigo consente a perseguitati ed angariati di ogni tipo di tirare finalmente un sospiro di sollievo e di guardare con fiducia al futuro, nel pieno e totale ripristino dell'ordine turbato dall'agire riprovevole. Ma ad uno sguardo più attento apparirà evidente come al lieto fine della storia concorra un doppio mutamento di vita, riguardante, ancor prima del persecutore, il suo principale aiutante, l'innominato. Don Rodrigo passa a miglior vita, come sappiamo, e viene pertanto espulso definitivamente oltre la soglia del testo, fuori dei suoi confini; ma anche l'innominato a suo modo passa... a vita migliore: ma, cambiando di posto tra gli schieramenti in campo, egli sovverte di conseguenza gli equilibri consolidati del sistema, ribaltandone radicalmente i rapporti di forza, sí da consentire agli umili di spuntarla sui potenti. Grazie alla sua conversione – evento cardine del romanzo, fattore di svolta carico di valenze anche formali – il personaggio scavalca la frontiera interna che polarizza in una dicotomia fondante la topologia del testo e dall'originario settore di appartenenza, quello cioè dei prepotenti malvagi e crudeli, si commuta in difensore degli umili e degli oppressi. Ai fini dell'ordine ristabilito entrambi i personaggi di segno negativo sono gestiti dalle frontiere del testo, interna questa, esterna l'altra.

Nulla è più naturale della morte, ma nulla è 'più culturale', se così si può dire, della sua elaborazione e rappresentazione, che variano in modo quanto mai eterogeneo da contesto a contesto: ciascuna cultura elabora a suo modo il rapporto tra la vita e la morte, che è nodo fondamentale delle diverse civiltà. Ma la questione esula dai confini di questo discorso: tuttavia, dopo la religione, accanto alla filosofia, la letteratura è ambito privilegiato di tale rappresentazione ed insieme contributo non irrilevante all'elaborazione collettiva del problema.<sup>10</sup> Varie sono infatti le funzioni che nei testi narrativi possono assumere l'intervento e la messa in scena della morte, nel loro articolarsi complesso e molteplice tra i piani del contenuto ed i corrispettivi livelli formali.

---

9 È questa la famosa conclusione dell'*Edipo re* di Sofocle: cito da ESCHILO – SOFOCLE – EURIPIDE, *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, traduzione italiana di M. Valgimigli, a cura di C. Diano, Firenze, Sansoni, 1970, p. 313.

10 Interessanti considerazioni in merito in C. SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'al di là*, Torino, Einaudi, 1990.

Oltre che da marca di fine, la rappresentazione della morte può fungere validamente anche da marca di inizio del racconto, di cui parallelamente può costituire a vario titolo l'evento scatenante. Entrambe le marche di inizio e di fine possono coesistere in uno stesso testo: si pensi alla *Antigone* sofoclea, dove alla sequenza iniziale circa il divieto di dar sepoltura al cadavere di Polinice corrisponde il tragico annuncio<sup>11</sup> del triplice suicidio finale della protagonista, del suo fidanzato Emone e di sua madre, figlio e moglie rispettivamente di Creonte, il tiranno persecutore.

Un antefatto luttuoso si può riscontrare anche in testi non tragici: valga per tutti l'esempio di un romanzo umoristico quale *I viceré* di Federico De Roberto, che si apre con la morte della principessa madre Teresa Uzeda, le cui esequie solenni delimitano la fine del suo regno e solennemente inaugurano l'avvento del primogenito, il principe Giacomo: anello di congiunzione tra le due 'ere' vicereali è il testamento materno, che con opportune 'correzioni' il nuovo capo del casato accomoderà con l'astuzia e l'inganno ad incremento della propria quota di eredità.

Quale antefatto e/o marca di inizio, la morte, solitamente violenta, caratterizza due tipologie di racconto 'ad anello', per certi versi tra loro complementari: nel 'giallo' è in genere una terza persona ad investigare su un delitto, per risalire dall'ucciso al movente e all'identità dell'uccisore. Ma può capitare anche di condurre tale indagine in prima persona, verso la scoperta di una verità insostenibile: l'identificazione mostruosa e fatale dell'indagante con l'indagato, come nel caso di Edipo.

Secondo la tipologia della 'confessione', invece, ad ammettere e raccontare il delitto è proprio colui che lo ha commesso: così nell'*Innocente* di d'Annunzio, ovviamente narrato dal colpevole. *Il fu Mattia Pascal*, a sua volta, si può considerare in tal senso la paradossale confessione di una reiterata simulazione di reato, in parte involontaria, nel duplice finto suicidio.

Ma quello della morte come evento – di cui finora si è trattato – non è l'unico profilo sotto il quale si può porre il problema della sua occorrenza testuale. Dal piano del contenuto, infatti, la morte può anche agire sulle strutture formali, costituendosi, lo si è appena visto, quale tratto distintivo determinante di particolari tipologie narrative. In alcuni casi particolari essa può anche commutarsi in frontiera interna al testo, mediante la quale può concorrere a governare la ripartizione dello spazio, guadagnando così a sé un proprio specifico territorio nella planimetria complessiva del racconto. In tal caso al regno ed al popolo dei vivi si contrappongono il regno e il popolo dei morti, che quindi ottengono cittadinanza letteraria.<sup>12</sup>

---

11 Nel teatro classico della Grecia antica la morte tragica, lo si è già accennato, è sempre raccontata da un testimone, mai rappresentata sotto gli occhi degli spettatori: quanto tale prassi sia dovuta alle esigenze della drammaturgia è oggi pressoché impossibile stabilire. Si pensi al contrario non solo ai diversi esempi del teatro tragico di epoche successive, quanto piuttosto al paradigma opposto del melodramma romantico, dove è del tutto usuale morire cantando.

12 Sulla planimetria urbana del romanzo di J. SARAMAGO, *Tutti i nomi*, (traduzione italiana di R. Desti, Torino, Einaudi, 1998), in cui anagrafe e cimitero, entrambi in espansione, si contendono lo spazio cittadino, si sofferma C. Segre, *Prospettive alto/basso e cronotopo in due capolavori, in Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di M. Cantelmo, Firenze, Olschki, 2000.

Si è già accennato in tal senso ai confini del testo a proposito dell'*Iliade*, la cui topografia, si sa, è a scenario fisso, suddiviso in due settori contrapposti che si alternano quali ambienti dell'azione bellica nelle sue fasi e nella varietà delle situazioni: il profilo urbano di Troia, ridotto pressoché solo agli interni della reggia di Priamo (quasi una città senza vie, senza piazze, senza cittadini), si contrappone allo spazio esterno alla cinta delle sue mura, ai cui margini si colloca l'accampamento greco, territorio usurpato dagli assediati giunti da lontano, con lo sfondo delle loro navi in sosta ed in attesa sul mare. Tra le mura della città ed il muro di recinzione eretto a difesa del campo acheo, una larga cintura di terreno distanzia le due schiere e si candida a luogo deputato dello scontro, ospitando i combattimenti.

Nonostante tali articolazioni, lo spazio dell'ambientazione nella sua interezza risulta nettamente diviso in due da una frontiera interna che, forse meglio che concretizzarsi nel baluardo di pietra o in qualunque altro arredo topografico tangibile, si identifica nella linea ideale che coincide con il fronte di guerra: poco importa che sul terreno il confine sia mobile ed oscilli verso il centro o la periferia a seconda dell'esito della battaglia. I troiani infatti, si ricorderà, attaccano fuori della cerchia muraria, nel tentativo di respingere gli achei fin sul mare; questi a loro volta vinceranno la guerra solo quando valicheranno quell'ultima difesa: ma questa, si sa, non è un'altra storia, ma solo un'altro testo, sempre recepito a posteriori come sequenza del macrotesto costruito sull'intera tradizione omerica ad opera del lettore. Nella sua globalità, a ben vedere, lo scenario complessivo dell'*Iliade* è circoscritto da un'ulteriore, invisibile linea di confine, che recinge nella sua totalità la proiezione planimetrica dell'azione quale si svolge lungo le alterne vicende della guerra. Tale confine coincide con i limiti del testo: i morti di qualsiasi parte oltrepassano quell'ultima frontiera e vengono così espulsi dal testo stesso.

La congruenza di tale considerazione emerge con chiarezza solo nell'ambito macrotestuale, se si confrontano tra loro sotto questo profilo entrambi i poemi omerici. Innanzi tutto va ricordato che l'*Odissea* presenta un impianto topografico del tutto diverso rispetto al racconto di guerra: il poema di Ulisse non è ad ambientazione fissa, bensì a scenario mobile, in quanto resoconto di un viaggio che va svolgendosi lungo una serie di postazioni dislocate sull'itinerario nautico, capriccioso suo malgrado, dell'eroe eponimo, protagonista assoluto ed indiscusso della storia, nonché asse tracciante della sua topologia.<sup>13</sup> La morte non cinge qui la planimetria testuale come un confine che separa il visibile dal nulla: il mondo dell'al di là si affaccia sull'al di qua, guadagna, si ricorderà, una delle postazioni citate, che fanno da tappe della navigazione fortunosa, di terra in terra, del reduce. All'estremo limite del mondo allora conosciuto, il suo periplo tocca infatti la caliginosa terra dei Cimmeri, «cui nebbia e buio sempiterno involge», ai margini estremi del cammino umano, dove l'andare oltre è interdetto dall'Oceano.<sup>14</sup>

13 Converrà sottolineare come l'ambientazione della storia non sempre coincida con lo scenario della narrazione: più sequenze della vicenda sono infatti oggetto di un racconto nel racconto, come nel caso già ricordato di Demodoco, oppure nella ricostruzione che lo stesso Odisseo rievoca al cospetto del re dei Feaci.

14 OMERO, *Odissea*, XI, v. 19.

Ma in tal modo il regno dei trapassati conquista anche un suo spicchio territoriale all'interno della sfera testuale: e la sussistenza di quel cuneo, la cui estensione si perde in un nulla senza confini, rompe il cerchio estremo, il limite ultimo del testo, che nell'*Iliade* si diceva coincidere con lo spazio vitale, ed apre un varco da e per il mondo delle ombre. Odisseo, o Ulisse se si preferisce, com'è noto, visita il regno dei morti, non primo né ultimo di una ricca e variegata schiera di personaggi capaci di oltrepassare – non in una sola direzione, s'intende, ma in un percorso di andata e ritorno – l'ultima frontiera.<sup>15</sup> Egli – e con lui il lettore – getta in tal modo lo sguardo verso un mondo che sta oltre la vita, sul cui terreno tuttavia il racconto si affaccia, ma non si avventura. Il vivo ed i morti si danno infatti convegno sulla linea di confine che la cultura classica faceva coincidere con il corso dei fiumi infernali: l'uno e gli altri si incontrano alla frontiera tra i due mondi, dove le ombre ora accorrono attratte dal sangue sacrificale appena versato: esse emergono dall'oscurità di lontananze inesplorate, di cui il testo certifica in qualche modo l'esistenza, l'ubicazione e l'estensione, pur relegandole al di fuori dei propri scenari. Per il momento, insomma, è solo lo sguardo a spingersi al di là della vita.

Sarà invece Enea, figlio di Venere, (non a caso in un'opera dagli intenti encomiastici come l'*Eneide*) a porre piede e ad inoltrarsi nei territori dell'oltretomba: «Ibant obscuri sola sub nocte per umbram / Perque domos Ditis vacuas et inania regna»:<sup>16</sup> sotto la guida della Sibilla cumana – una volta raggiunte le coste sempre sfuggenti d'Italia – Enea si avventura nel suo breve percorso oltremondano, che è punto nodale del poema virgiliano: qui il padre Anchise, circondato dagli eroi della patria perduta, addita al figlio la sua discendenza futura, fornendo così testimonianza di una progenie divina alla stirpe romana allora regnante di Ottaviano Augusto. Ai fini di questo discorso tuttavia importa sottolineare come il testo offra ora una precisa topografia degli «*inania regna*». Enea, e dopo di lui Dante personaggio, io narrante protagonista della *Commedia*, oltrepassano in un senso e nell'altro quella linea di confine oltre la quale da vivi hanno accesso al regno dei morti, dal quale ritornano quindi alla luce.

Il limitare che separa il mondo dei vivi da quello dei morti trova dunque modo di trasferirsi all'interno dello spazio testuale e di contribuire ad organizzarne la topologia secondo i parametri più disparati, a seconda dei diversi contesti storici e culturali, nel corso dei secoli. A seconda di tali contesti, l'ultima frontiera può essere – o meno – una barriera salda, oltre la quale l'incertezza alligna solo nei dettagli.

Nei testi fin qui citati non ci si limita a dare per acquisita l'esistenza di un oltremondo: se ne dà anche una localizzazione, che fin dagli esempi classici ricordati ha, lo si è visto, le debite coordinate geografiche, più o meno vaghe ed ambigue. La regione dei morti insomma è un 'luogo', che come tale si può ubicare

---

<sup>15</sup> Quale capostipite della compagnia, almeno in area occidentale, si può ricordare Orfeo, che ottiene di scendere nell'Ade per riportare sulla terra la sposa defunta, l'amata Euridice. Ma la tradizione orale del racconto mitico – non a caso Orfeo è anche il canto, l'unione di musica e poesia, che allegoricamente vince così la morte – affonda in un terreno al confine con la sfera religiosa.

<sup>16</sup> P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, VI, vv. 268-269.

da qualche parte sulla terra, anche se con incertezze e difficoltà. Nell'*Eneide* quel luogo presenta una planimetria articolata in settori diversi, strutturata secondo un doppio asse, orizzontale (sinistro/destro) e verticale (alto/basso), che gestisce mediante spazi e scenari contrapposti il rapporto tra l'esperienza della morte e i trascorsi individuali sulla terra, assegnando il premio per una vita ben spesa nei campi Elisi, il castigo per punire i malvagi. Enea non accede alla città di Dite, entro le cui mura – riferisce la Sibilla – la voragine del Tartaro inghiotte i colpevoli, destinati alle pene più svariate, inflitte da creature mostruose. La topologia ultraterrena si sviluppa ulteriormente nei tre regni dell'al di là cristiano e si fa comprimaria, dietro lo scorrere di scenari quanto mai mutevoli, dell'itinerario del protagonista della *Commedia* di Dante. Resta del tutto ipotetico in questo caso il tentativo di ubicare quei luoghi inesperti rispetto alla geografia del mondo allora conosciuto: e tuttavia, paradossalmente, una lettura filologicamente corretta del poema dovrebbe rimuovere dalla percezione del viaggio oltremondano quella accezione fantastica che inevitabilmente la ricezione moderna sovrappone all'enunciazione medievale, secondo la quale quell'esperienza dovrebbe semmai essere paragonabile ad una curiosa spedizione in Antartide – o magari nell'Artico, a partire da un mondo a testa in giù, come vorrebbe Lotman<sup>17</sup> – attraverso un percorso del tutto inconsueto, di cui ci si possono fingere gli ambienti sconosciuti, ma del cui referente – della cui esistenza – non si può in alcun modo dubitare.

Ma non sono solo i vivi, come Ulisse, Enea, Dante, ad accedere a quella frontiera ed a varcarla in entrambi i sensi: anche i morti dall'altra parte si riaffacciano a loro volta nello spazio dei vivi, sotto forma di sogni, apparizioni e, assumendo via via nel corso dei secoli tratti tendenzialmente sempre più inquietanti e minacciosi, sotto forma di spettri, fantasmi e quant'altro: l'ombra di Banco perseguita e atterrisce Macbeth, lo spettro del padre si palesa ad Amleto per dichiararsi vittima di un assassino.

Dal mondo dei trapassati sembra bandita la menzogna. I morti non possono mentire né ingannare: essi appartengono al regno della verità assoluta, da cui delibano verità particolari che talvolta svelano ai vivi, quando questi non potrebbero altrimenti conoscerle, oppure denunciano o rendono palesi, quando essi vorrebbero piuttosto nasconderle. I morti parlano alla coscienza dei vivi, che pure, bisogna dire, mostrano dopo tutto di averla, una coscienza nella quale le ombre possano suscitare terrori e rimorsi, come nei coniugi Macbeth. Ma alla lunga qualcuno comincia a resistere all'invito, come nella sfida temeraria di don Giovanni in risposta all'estremo e inascoltato monito del Convitato di pietra: «Pentiti!» «No!»<sup>18</sup>

Con le creature dell'al di là, però, soprattutto infernali, si possono anche stringere patti, fare scommesse: non con i messaggeri, s'intende, come spettri e fantasmi, ma con gli stessi signori del regno, i demoni. Ancora una volta l'argomento è di una tale vastità che qui vi si può soltanto accennare: tuttavia va almeno ricor-

---

17 Cfr. Ju. M. LOTMAN e S. SALVESTRONI, *Il viaggio di Ulisse nella 'Divina Commedia' di Dante*, in Ju. M. LOTMAN, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 81-102.

18 Sulla tradizione e sul mito di Don Giovanni rimando a *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, a cura di A. Neiger, Bari, Dedalo, 1998.



dato come il mondo dei vivi conosca varie occorrenze di simili frequentazioni, dal *topos* della tentazione, caro alla letteratura agiografica, al patto col diavolo, che può essere anche solo una scommessa sul raccolto, nel racconto di origine o tradizione popolare. Ma la rappresentazione letteraria del demonio, che sia sul versante sacro, sia su quello profano risulta in ultima analisi una figura perdente, assume per lo più tratti tipicamente comici ad ampio spettro, dal tragicomico al comico tragico, tratti che si attenuano, senza però cancellarsi del tutto, in ambito serio: si pensi al rapporto tra Mefistofele e Faust.

Ma, a differenza del Lucifero dantesco, che si sa bene dove stia di casa, Mefistofele non ha un indirizzo. Mentre Faust, per intercessione di Margherita, ascende verso un imprevedibile Paradiso, nel *Dramma giocoso* mozartiano Don Giovanni – si diceva – precipita nel fuoco infernale per mano del Commendatore: il seduttore lascia la scena inghiottito da una improvvisa, terrificante voragine il cui risucchio ha ragione del suo orgoglio: la giustizia punisce e trionfa: l'ordine è ristabilito, ma nello spazio testuale resta un buco nero, da cui lo sguardo arretra sgomento. Questo mondo di demoni, di ombre, di spettri, di statue che parlano ha perso ogni consistenza topografica, ha cessato di essere un luogo, per profilarsi come un 'non luogo'. Esso è solo una 'estensione', un 'altrove' presupposto ma indimostrabile, una dimensione inesplorabile che si profila oltre i confini della vita, certa ma oscura destinazione dei vivi e intanto inquietante provenienza di apparizioni sinistre, la cui parola però è ancora affidabile.

È la coscienza moderna – se volessimo abbozzare per grandissime linee di tendenza un profilo letterario dell'al di là nell'arco della civiltà occidentale – a tracciare con mano sempre più inquieta e malferma quella estrema linea di confine: nella letteratura romantica fin dai suoi prodromi le figure dell'oltremondo generano orrore spesso senza offrire alcun corrispettivo, incutono terrore senza concedere nessun risarcimento. Esemplare fra tutte la figura del vampiro, il morto vivo, che per la sua doppia e dubbia natura, per giunta malefica e aggressiva, mette in crisi il confine stesso tra la vita e la morte, lo rende equivoco, incerto, terrificante. Tale figura innesta credenze e tradizioni antropologiche eterogenee nella tradizione secolare del sepolto vivo (o meglio del suo equivalente femminile, la sepolta viva), che di per sé annovera al suo attivo una casistica assai varia, dalla condanna al misfatto, dall'errore alla simulazione. Simulazione ed errore, ad esempio, possono anche combinarsi: si ricorderà come la morte simulata di Giulietta, inducendo Romeo in errore, sia causa scatenante dell'esito tragico dell'omonimo dramma shakespeariano.

Tuttavia l'occorrenza della sepolta viva in sé non compromette affatto la demarcazione tra la certezza della vita da una parte e la certezza della morte dall'altra: semmai offre il pretesto a scenari di orrore, cari soprattutto alla tradizione del romanzo gotico, del *feuilleton*, del romanzo d'appendice. Ma non è sempre né solo così: si pensi al finale dell'*Aida* (dove, si ricorderà, la situazione è l'effetto di una condanna), che vede i due amanti spirare cantando, come sempre nel melodramma, finalmente uniti nel momento supremo per la volontaria condivisione da parte di Aida della tomba nella quale è stato murato vivo Radames: «Si chiude il ciel».

La sorte però può toccare anche a un gatto: così si narra in un racconto di Poe,<sup>19</sup> confessione di una catena di raccapriccianti efferatezze fino all'uxoricidio. Ma il felino nero, creatura dall'aspetto demoniaco che sembra ritornata da chissà quale inferno, inavvertitamente murato vivo dall'assassino insieme al cadavere che questi intende occultare, si fa strumento di giustizia, consentendo la scoperta del delitto e la punizione del colpevole. Il vero demonio – l'ammissione dell'io narrante non lascia dubbi – è il nato di donna.

Un'attenzione ancora maggiore ai fini del nostro discorso merita tuttavia un altro racconto dello stesso Poe, *The Fall of the House of Usher*,<sup>20</sup> che sul tema della sepolta viva e della morte presunta organizza un esemplare sviluppo topologico, proiettando il filo degli eventi – che nella fase culminante sono narrati in maniera indiretta grazie all'espedito biplanare della citazione di un testo nel testo – su una topografia bipolare con assetto speculare, il cui equilibrio precario replica nel suo esito ambientale la catastrofe che attende e travolge i personaggi.

Protagonista indiscussa del testo è dunque Casa Usher, attante mostruoso, organismo mutante in cui pietra e pelle aderiscono l'una all'altra, viventi entrambe: l'edificio infatti sembra animarsi e respirare in simbiosi con la coppia gemellare dei suoi abitanti, che essa avvolge e soffoca come un superstrato epiteliale a più sfogli, che raccordano in una sequenza ravvicinata il contenitore al suo contenuto: le «scure, logore tappezzerie» all'interno, «torturate e mosse dal fiato di una imminente tempesta»,<sup>21</sup> la superficie di pietra ricoperta all'esterno di «minuscole fungosità [...], pendule in minuta trama dalle gronde»<sup>22</sup>, i vapori infine che esalano come un fiato umano o animale e si addensano nello spazio intorno, «esalazione gassosa, che avvolgeva e stringeva la casa come un sudario».<sup>23</sup>

L'alito della casa – ché tale lo accredita quel racconto 'straordinario' – viene percepito fin dall'inizio dal narratore che, nell'avvicinarsi al luogo a lui ignoto dell'antico castello in rovina, ne recepisce subito la misteriosa 'atmosfera' che l'ambiente trasmette a chi lo osservi. Allo sguardo attento e penetrante dell'osservatore che gli si approssima lo scenario appare subito scandito e organizzato da un gioco di linee secondo una doppia polarità alto/basso e sinistro/destro. Il maniero incombe infatti su una pozza di acque scure, immobili, miasmatiche, nelle quali esso si specchia e si duplica capovolto in orizzontale, mentre una fessura sottilissima, impercettibile segna la facciata e la divide in due.

Questa doppia demarcazione tiene in equilibrio, quasi fosse una struttura portante di assi cartesiani, la situazione iniziale, che però rivela ben presto la sua precarietà. Il visitatore, avuto accesso all'interno della casa, si trova al cospetto dell'amico d'infanzia ed ultimo erede degli Usher, il cui strano invito lo ha indotto al viaggio, e di sua sorella gemella, che spirerà subito dopo a causa di una misteriosa

---

19 E. A. POE, *Il gatto nero*. in ID., *I racconti*, traduzione di G. Manganelli, II, Torino, Einaudi, 1996, pp. 604-616.

20 ID., *Il crollo della Casa Usher*, in ID., *I racconti*, cit., I, pp. 237-261.

21 Ivi, p. 253.

22 Ivi, p. 240.

23 Ivi, p. 254.

malattia. Dalla sua sepoltura temporanea nei sotterranei del castello, la donna – vittima, si scoprirà, dei sintomi catalettici di una morte apparente – risale verso le stanze dei vivi, provocando al suo apparire la fine istantanea del fratello.

La narrazione, alle prese, come si vede, con una trama inverosimile quanto inconsistente, propone l'abnorme come una scommessa sull'abnorme credulità del fruitore, in cui ottunde del tutto – e con piena, irresistibile efficacia – l'esercizio del sospetto. L'utente è convocato a respirare l'atmosfera del testo come un narcotico: a tal fine il gioco di ritardi e depistaggi è funzionale al *climax* dell'orrore: così l'apparizione catastrofica della sepolta viva è traslata nella lettura di un testo nel testo con effetti di *replicatio* anticipata: un misterioso sottofondo di suoni descritti dal testo incluso si rivela essere percezione simultanea di sinistri rumori echeggianti intorno, con effetti di paradossale decodifica di eventi inesplicabili.

Il racconto si chiude con la fuga dell'ospite, che, dopo essere stato testimone sgomento e impotente della morte dei due fratelli, ora assiste a distanza alla catastrofe del loro guscio di pietra, cioè al crollo della Casa Usher, che si spacca lungo la fenditura verticale della facciata e rovina quindi nelle acque dello stagno che fin qui ne riflettevano l'immagine specchiata. Il collasso avviene dunque secondo entrambi gli assi cartesiani che inizialmente sembravano reggere il precario equilibrio ambientale. La simbiosi tra i due fratelli gemelli (cioè la fenditura dell'edificio), che culmina nella loro duplice morte simultanea, coinvolge misteriosamente la loro casa, che, come una seconda pelle comune – unico e continuo epitelio di pietra delle loro vite – regge finché indivisa: all'atto in cui si fende in due, crolla in rovina precipitando e dissolvendosi ad un tempo nella propria consistenza fisica e nel proprio doppio riflesso. Tra il quadro d'apertura, con i suoi assi portanti in equilibrio, e lo scenario finale della loro catastrofe l'apparente diversivo della lettura commuta l'invenzione letteraria del testo altrui nella misteriosa decodifica di eventi che il racconto certifica come reali.

La paradossale certezza di una finzione rivelatrice mette in crisi in ultima analisi ogni e qualsiasi altra certezza, a partire da quella, elementare, di una morte che non è morte. L'ultima frontiera non è – non è più – una linea netta di demarcazione tra la solida, afferrabile concretezza dell'esistente ed un altrove remoto, quale che sia, in cui si può avere o non avere fede, di cui si può avere o non avere certezza, ma di cui non si può fare in alcun modo esperienza se non fantastica: nella dimensione inquieta e angosciosa della modernità la morte – o ancor meglio quell'altrove terrificante e accattivante insieme – assedia, insidia, invade la vita ed al tempo stesso le offre l'estrema ed unica via d'uscita: l'orrore intanto si mastica ogni giorno.

Dalla dimensione dell'oltremondo, insomma, qual è consegnato da una remota tradizione alla contemporaneità, sembra bandita la dimensione paradisiaca, elisia, edenica e via discorrendo: solo l'inferno sembra ancora esperibile dalla sfera letteraria, un inferno che si direbbe aver riacquistato nel tempo una consistenza topologica: è tornato cioè ad essere un 'luogo', ma non più un 'altrove': esso è infatti 'dovunque', certo, tangibile, a portata di mano: inevitabile. Ma l'inferno esperito dalla letteratura moderna non è *al di là* della vita, lontano, chissà dove, è 'qua', è certo, è vicino, sotto gli occhi e sotto i piedi di tutti e di ciascuno: è insom-

ma su questa terra e tutti ci viviamo immersi dentro.<sup>24</sup> Fortunato Rimbaud, che ancora poteva illudersi di trascorrervi non tutta la vita, ma *une saison*, una e una sola stagione.

La letteratura moderna non contempla, beninteso, solo la dimensione dell'orrore, fantastico o realistico che sia: accoglie anche una rappresentazione umoristica, persino beffarda della morte e dell'oltre'. A concludere questo rapidissimo *excursus*, inevitabilmente arbitrario, tendenzioso e lacunoso, sull'ultima frontiera nella sua accezione letteraria, diviene obbligato in quest'ultima prospettiva il riferimento a Pirandello: un cielo di carta si può facilmente strappare: e quello squarcio – un buco all'insù – è a sua volta una voragine spalancata sull'ignoto, non meno perturbante di quella che risucchia don Giovanni, s'intende verso il basso.

Ad una messa a punto dei tanti risvolti, anche eterogenei, delle topologie testuali qui passate rapidamente in rassegna torna particolarmente funzionale la novella intitolata *Effetti di un sogno interrotto*.<sup>25</sup> Com'è noto, l'oltre', come usa appunto chiamarlo la critica pirandelliana,<sup>26</sup> costituisce un tema costante dell'opera dello scrittore, sempre incline a dubitare dei confini della realtà ed a metterne in discussione le certezze positive per far posto ad eventi inesplicabili, magari appena percettibili, come un sottilissimo filo di ragnò che vada in su, per esempio dal naso al cielo. Da quell'oltre' provengono aliti, spifferi, soffi, sospiri, sogni, ma anche equivoci fantasmi.

Basta un pigiama di seta celeste a righe bianche e blu a proiettare l'io indifeso in un tunnel senza uscita di quesiti senza risposta. Sogno, ma forse no, potrebbe ripetere la voce narrante della novella citata. Anche qui l'ambiente narrativo è una 'stanza', lo scenario ossessivo di Pirandello, che in questo caso tuttavia non ha, che si sappia, finestre 'normali', attraverso le quali gli esclusi possano contemplare, magari dal di fuori, dal buio che li avvolge e li nasconde, il lume che rischiarava l'altrui felicità domestica (felicità che però, quando si sovverta il punto di vista dell'osservazione, si commuta al suo interno in uno scenario di angustie e di pena).

Il monolocale in causa ha qui una insolita 'finestra', per così dire, che è il quadro secentesco della Maddalena, dove passato e presente, arte e vita, vita e morte, sogno e veglia si incontrano, si mescolano, si confondono sotto lo sguardo della figura femminile, che dalla tela, dove appare intento alla lettura, sembra alzarsi a tratti, di sfuggita, sull'interno circostante. Ma da dove viene quello sguardo? Da lontananze secentesche o da una giovane vita appena stroncata, che non sa distogliere gli occhi dalla sopravvivenza altrui? L'oltre' insomma ha uno sguardo:

---

24 Leggo in una pagina recente di una serie di successo questa interessante riflessione del commissario Montalbano: «Non ricordava chi, ma qualcheduno di Chiesa aveva affermato che l'inferno sicuramente esisteva, ma non si sapeva dove fosse allocato. Perché non provava a passare da quelle parti? Forse l'idea di una possibile collocazione gli sarebbe venuta»: così A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 147.

25 La si può leggere in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di P. Gibellini, III, Firenze, Giunti, 1994, pp. 2293-2297.

26 Opportuno in proposito il rinvio a *Pirandello e l'oltre*, a cura di E. Lauretta, Atti del XXV Convegno Internazionale, (Agrigento, 5-9 dicembre 1991), Milano, Mursia, 1991.

dietro quella 'finestra' cieca non c'è alcun luogo, c'è tuttavia una 'profondità' che sgomenta, senza affaccio né nell'una né nell'altra direzione, se non fosse per un fuggevole, dubbio alzarsi d'occhi di una figura muta.

Insomma, a dispetto del sorriso disincantato dell'umorista, che non risparmia né la morte, né il dopo, l'orrore appartiene non ad un 'altro' mondo, ma a 'questo', non all'estraneità dei morti, ma alla realtà dei vivi, non alla eccezionalità di esperienze eroiche, privilegiate, in ultima analisi rassicuranti, bensì alla normalità quotidiana cui nessuno può sfuggire. L'orrore misterioso, irrazionale, soffocante invade la vita, si fa banale, gratuito, insensato: opprime senza redimere.