

I misteri della città nella narrativa europea del primo Ottocento: un'analisi imagologica

Eva
Meineke

Università IULM di Milano

Nella letteratura europea del primo Ottocento, in particolare quella inglese, francese e tedesca, il mistero emerge come fattore essenziale della rappresentazione della città. Questo fatto è dovuto da un lato al momento storico, che segna l'importante fase di transizione dell'inizio della modernità, accompagnata dal fenomeno dell'urbanizzazione. Infatti la perdita dei valori tradizionali, dovuta all'affermazione delle teorie illuministiche, è accompagnata dall'emergenza del cosiddetto "spazio della modernità" che sostituisce gli spazi rurali della tradizione. La città è vista come un fenomeno inquietante che per la grandezza e la varietà eccessive risulta difficile se non impossibile da cogliere. Cos'è questa molteplicità di stimoli, questo caos sempre più imprevedibile? Di fronte a questo problema l'individuo si ritrova da solo, alienato dal sovrannaturale, dai punti fermi di riferimento della fede. Gli autori riconoscono lo spirito e le angosce dell'epoca e, riproducendo la città con tutti i suoi misteri, essi si propongono di fornire, all'interno delle loro opere, una spiegazione della complessità metropolitana. Non solo in Inghilterra e in Francia, dove l'urbanizzazione è più avanzata che altrove, ma anche ad esempio in Germania le immagini letterarie della città acquisiscono sempre più connotazioni di minaccia. Si crea così una continuità con gli ambienti inquietanti del romanzo gotico, diffuso in tutta Europa dalla seconda metà del Settecento. Si assiste ad uno spostamento dell'elemento "sinistro-terribile" di cui parla Francesco Orlando (*Gli oggetti desueti*

nelle immagini della letteratura), che dalla foresta e dal castello viene ora attribuito al contesto metropolitano.

In secondo luogo, il mistero è un tema importante per il romanzo. Nel momento in cui si parla di “democratizzazione della lettura”, dovuta all’espansione del numero di lettori e alla creazione di un vero e proprio mercato del libro, il mistero emerge come elemento particolarmente gradito al lettore e di successo. Esso si inserisce nel dibattito tra arte e successo, tra la letteratura “vera” e popolare. Il romanzo di Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, del 1842, mette in moto una specie di reazione a catena, visto che i “Misteri” si moltiplicano veloci come il vento, con attributi sempre differenti: piccoli, grandi, veri, nuovi ecc. In Germania, iniziando con *I misteri di Berlino* e *I misteri di Monaco*, nel 1844 si contano già trentasei “Misteri” diversi. In Inghilterra la versione sicuramente più conosciuta, frutto del culto dei *Mystères* di Sue (tradotti in inglese nel 1845), sono i *Mysteries of London* di G.W.M. Reynolds (ottobre 1844-1846). In Italia invece spiccano i *Misteri di Firenze* del Collodi (1857) e *I misteri di Napoli* di Francesco Mastriani (1869-1870). Appaiono inoltre *I misteri di Firenze* di Angiolo Panzani (1854), *I misteri di Livorno* di Cesare Monteverde (1853), *I misteri di Cefalonia* del greco Andreas Laskaratos (1856) e *I misteri di Genova* di Giulio Barrili (1867).

Quello degli autori è quindi un duplice scopo. Da un lato essi si propongono di rassicurare il lettore rappresentando le possibili inquietudini provocate dalla città, nel tentativo di attenuarle. Dall’altro essi sfruttano il senso del mistero per divertire il lettore.

Questo duplice scopo emerge nelle immagini della città, a cui gli autori fanno ricorso nelle loro rappresentazioni. L’immagine letteraria di per sé, come spiega Jean-Jacques Wunenburger nella sua *Filosofia delle immagini*, è una “categoria ambivalente e depistante, che si situa a mezza strada tra il concreto e l’astratto, tra il reale e il pensato, tra il sensibile e l’intelligibile” (XI). L’immagine rispecchia quindi una realtà duplice, segnata dal sensibile e dall’intelligibile, dal concreto e dall’astratto. La realtà cittadina si sottrae alla piena comprensione, ma allo stesso tempo vi è la speranza di un primo passo verso una concettualizzazione. In questo senso il linguaggio svolge un ruolo importante essendo, secondo Wunenburger, meno misterioso dello sguardo: “La cultura, in ultima analisi, ha sempre meno fiducia nell’occhio che nel linguaggio, che pare racchiudere meno misteri dello sguardo” (37).

Vorrei presentare tre categorie di immagini che ruotano attorno a questa visione doppia della città, del mistero da una parte e della stabile concretezza dall'altra: la città-labirinto, la città-donna e la città-mostro.

La prima categoria, il labirinto, fornisce uno schema al vasto contesto urbano, una figura che riunisce in sé il generale e il particolare. Il labirinto pervade tutti gli elementi del romanzo, creando da un lato una realtà schematica, ordinata e conservando dall'altro la disconnessione e il mistero.

Il labirinto può presentarsi sotto forma esplicita, come in *Oliver Twist*, dove i termini "labyrinth" e "maze" ricorrono molto spesso. Ad esempio, per raggiungere la realtà misteriosa, il cosiddetto "underworld", bisogna attraversare "a most intricate maze of narrow streets and courts" (73)¹, "a labyrinth of dark narrow courts" (95)², "the maze of the mean and dirty streets" (118)³. Altrettanto spesso, la struttura labirintica è implicita nelle descrizioni della città. Quando Oliver arriva a Londra per la prima volta, accompagnato dal Dodger, il lettore si ritrova davanti un'enumerazione confusa di nomi di vie e piazze, che risultano essere perfettamente intercambiabili. In questo modo viene provocata una sensazione di disorientamento ulteriormente accentuata dall'oscurità notturna:

They crossed from the Angel into St John's Road, struck down the small street which terminates at Sadler's Wells Theatre; through Exmouth Street and Coppice Row; down the little court by the side of the workhouse; across the classic ground which once bore the name of Hockley-in-the-Hole; thence into Little Saffron Hill (49-50)⁴.

Labirintica e perfettamente adatta al romanzo del mistero è anche la Parigi, o meglio il centro di Parigi, la Cité, del periodo prima della riforma haussmanniana, avvenuta negli anni 1850/1860. Si trattava di una vera e propria giungla di vie e costruzioni intricate, buie, apparentemente disconnesse. Questo ambiente viene sfruttato da Eugène Sue nei suoi *Mystères de Paris*. Nella sua immagine di questo luogo Sue dipinge le vie oscure, strette, tortuose e apparentemente tra di loro disconnesse:

Le 13 décembre 1838, par une soirée pluvieuse et froide, un homme d'une taille athlétique, vêtu d'une mauvaise blouse, traversa le pont au Change et s'enfonça dans la Cité, dédale de rues obscures, étroites, tortueuses, qui s'étend depuis le Palais de Justice jusqu'à Notre-Dame (32)⁵.

Vi sarà tuttavia l'eroe Rodolphe che nel ruolo di guida condurrà il lettore attraverso la città inquietante. Il labirinto è presente, ma non rimane impenetrabile. Nei romanzi di Balzac e Dickens il ruolo di guida di Rodolphe si esplica nel narratore onnisciente, che interviene nella trama fornendo spiegazioni di vario tipo. Egli accompagna il lettore attraverso le vie della città, come anche attraverso le storie parallele create attorno ai diversi personaggi e infine collegate tra di loro in un'unità comprensibile.

In *Ferragus* di Balzac il labirinto appare sotto forma particolare, non esplicita e tipica di questo autore, concentrata sulla fisionomia. Applicando le teorie di Lavater al contesto urbano, Balzac classifica le vie parigine a seconda delle caratteristiche umane. La fisionomia delle vie corrisponde a precise qualità umane e lascia trasparire il tipo sociale che le frequenta. Emerge da questo metodo balzachiano il forte desiderio di conferire una struttura al contesto inafferrabile della città di Parigi, di delinere il filo di Arianna che conduce attraverso il labirinto. Egli inventa una sorta di ordine: allo spazio corrisponde un tipo sociale. Il risultato è l'insieme di piccoli mondi tutti differenti tra di loro e misteriosi, ma uniti. Il labirinto anche qui è sottinteso nel suo duplice significato: disconnessione da una parte e coesione unificatrice dall'altra:

Il est dans Paris certaines rues déshonorées autant que peut l'être un homme coupable d'infamie; puis il existe des rues nobles, puis des rues simplement honnêtes, puis des jeunes rues sur la moralité desquelles le public ne s'est pas encore formé d'opinion; puis des rues assassines, des rues plus vieilles que de vieilles douairières ne sont vieilles, des rues estimables, des rues toujours propres, des rues toujours sales, des rues ouvrières, travailleuses, mercantiles. Enfin, les rues de Paris ont des qualités humaines, et nous imprimant par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense (77)⁶.

La Vienna di Grillparzer nel suo *Der arme Spielmann*, diversamente da ciò che si è visto negli esempi precedenti, rappresenta la visione doppia del labirinto in una dimensione ciclica. L'aspetto confusionario, segnato dall'assenza dei contrasti, emerge nel momento della festa, che si ripete ogni anno. Si tratta di due giorni gioiosi che poi cedono di nuovo il passo alla solita vita cittadina, strutturata dalla suddivisione in classi sociali. Si tratta quasi di un "sogno di una notte di mezza estate", di un attimo che durante il resto dell'anno trova il suo spazio solo nel ricordo o nella speranza. La confusione in questo esempio ha connotati chiaramente

te positivi poiché elimina le regole della società, viste come barriere. Nel momento della festa la città si trasforma in un paese fantastico, misterioso, un “pays de cocagne”, un “Eldorado”. Emerge dalle denominazioni in diverse lingue il carattere universale del momento. Si assiste alla sinestesia prodotta dall’insieme di spettacoli visivi e uditivi – musica, fuochi d’artificio, balletti, ombre cinesi, ballo sulla corda, illuminazioni varie – e accompagnata dalla leggera ebbrezza dovuta al vino:

Alle Leiden sind vergessen. Die zu Wagen Gekommenen steigen aus und mischen sich unter die Fußgänger, Töne entfernter Tanzmusik schallen herüber, vom Jubel der neu Ankommenden beantwortet. Und so fort und immer weiter, bis endlich der breite Hafen der Lust sich auftut und Wald und Wiese, Musik und Tanz, Wein und Schmaus, Schattenspiel und Seiltänzer, Erleuchtung und Feuerwerk sich zu einem pays de cocagne, einem Eldorado, einem eigentlichen Schlaraffenlande vereinigen, das leider, oder glücklicherweise, wie man es nimmt, nur einen und den nächst darauffolgenden Tag dauert, dann aber verschwindet, wie der Traum einer Sommernacht, und nur in der Erinnerung zurückbleibt und allenfalls in der Hoffnung (5)⁷.

La seconda categoria di immagini, la città-donna, si rifà ad un immaginario composito della tradizione, conosciuto dai lettori dell’epoca. Subentrano in questo contesto le immagini stereotipate e i cliché legati alla donna. La figura femminile da sempre possiede connotati di mistero, fatto che sottolinea il suo fascino da una parte e il pericolo dall’altra. Già nell’Apocalisse di Giovanni la città santa di Gerusalemme viene trasfigurata come sposa, allegoria della purezza, in opposizione alla prostituta Babilonia. Soprattutto il secondo mito, la prostituta Babilonia, pervade la storia della letteratura in quanto universalizza il carattere decadente e corrotto della città. La sovrapposizione di immagini cittadine con immagini della femminilità continua nel Medioevo ed è di particolare importanza anche nel periodo in questione, o in cui gli autori personificano la città sotto forma di *femme fatale*. Questo tipo di donna seduce gli uomini utilizzando tutta una serie di tecniche misteriose per poi rovinarli. La *femme fatale* e la città, negli uomini dell’epoca, provocano le stesse sensazioni contraddittorie di attrazione da una parte e smarrimento dall’altra. Per analogia i lettori si preparano quindi alla situazione nuova di fronte a cui si trovano. Essi devono affrontare la città allo stesso modo di una *femme fatale*, godendo del suo fascino, ma facendo sempre anche attenzione ai suoi pericoli.

Si nota che sono le sensazioni ispirate dalla figura femminile a guidare l'immaginario urbano. Se l'attrazione prevale sul terrore, si assiste a luoghi paradisiaci e di infinito piacere. Se invece l'angoscia risulta più forte, la città si trasforma in un luogo terribile e spaventoso. Spesso i due aspetti sono strettamente connessi tra di loro e inscindibili.

Come esempio di luogo di infinito piacere, seppur non privo di pericolo, si può fare riferimento alla descrizione della camera da letto di Clémence Jules in *Ferragus* di Balzac, *mise en abyme* della città di Parigi stessa. Si tratta di un luogo in cui si assiste ad un'atmosfera del tutto particolare, generatrice di "amore", creata artificialmente ed evocata dall'insieme di un ricco decoro: "i tappeti della Savonnerie", pregiata manifattura di tappeti che rivaleggiò con i Gobelins, il "chiarore opalino di una lampada d'alabastro", "pareti discrete e rivestite di seta", "un caminetto dorato", la camera "resa sorda ai rumori dei vicini, della via, di tutto, da persiane, imposte, cortine ondegianti", "gli specchi che ripetono all'infinito le forme della donna", "divani assai bassi", "un letto che, simile a un segreto, si lasci indovinare senza essere mostrato", "pellicce per i piedi nudi", "candelieri sotto globi di vetro in mezzo a drappaggi di tessuti sottili", "fiori che non diano il mal di testa" e "lini la cui finezza avrebbe accontentato Anna d'Austria" (130). Questi attributi aumentano la suggestione fornita dall'ambiente, confondono i sensi e portano alla perdita di controllo della situazione. È questo il "delizioso programma" realizzato dalla donna, in questo caso da Clémence Jules, per avvicinare a sé il marito. È questo anche il "delizioso programma" (130) realizzato dalla donna-Parigi, che nell'immaginario balzachiano è "grande courtisane" (79) e "reine des cités"(79).

Spesso la donna viene associata all'arte, essendo capace di fermare la realtà mutevole attribuendovi una sensazione di eternità, un aspetto sovranaturale e misterioso. Vi sono vari esempi in cui l'arte figurativa o la musica, espressi dalla figura femminile, trasformano la città fornendole un aspetto piacevole e stabile.

Per quanto riguarda l'arte figurativa, ad esempio in *Der Liebeszauber* di Ludwig Tieck, la figura femminile nel momento drammatico ricorda una statua marmorea, nuda e pallida. Trasformandosi in oggetto d'arte, la donna apre le porte alla sfera dell'eterno e costituisce in questo modo un'immagine soddisfacente per un contesto molteplice.

I paradigmi dell'arte classica (la bellezza perfetta della donna e la nobiltà delle sue sembianze) emergono nella descrizione di Louise nei *Mystères de Paris* di Sue, in quanto riconducibili alle rappresentazioni delle dee dell'antica Giunone e della Diana cacciatrice. Vengono messe in evidenza la regolarità dei tratti e l'eleganza del corpo, capaci di far dimenticare la carnagione scura e le mani rosse e ruvide indurite dai lavori domestici. Alla dura vita cittadina e all'abbruttimento della donna si accosta quindi la bellezza eterna della figura femminile.

Per quanto riguarda la musica, invece, sempre vista come forma d'arte associata alla figura femminile, un esempio emerge in *Der arme Spielmann* di Grillparzer, dove è la voce a caratterizzare il personaggio di Barbara. Il suo canto induce il protagonista Jakob a evadere, tramite l'immaginazione, dalla monotonia dell'ufficio e a seguire senza scrupoli la sua vocazione. È per colpa di Barbara che il figlio di un consigliere di corte finisce musicista mendicante. La voce della donna attribuisce l'arte alla realtà viennese e, pur facendo diventare il protagonista maschile un mendicante, soddisfa la sua ispirazione musicale. La musica per Jakob appartiene, oltre che all'arte, anche a Dio e alla sfera religiosa. Essa costituisce una vera e propria elevazione dalla vita quotidiana, segnata da lavori ripetitivi in un ufficio. Jakob, tramite la musica, riesce a fuggire dall'ambiente opprimente della borghesia viennese e ai suoi principi di industriosità. Si assiste ad un'apertura verso la sfera del soprannaturale e del mistero.

Spesso la figura femminile incorpora le angosce profonde dell'individuo e rinvia perciò immediatamente all'aspetto negativo, notturno della città. In questi casi essa si presenta sotto forma di donna maligna, vera e propria strega, vecchia dalla faccia orribile e dalle dita scarnite. Il contesto urbano è specchio di questa figura, come ad esempio il quartiere squallido della rue Soly in Ferragus, e più precisamente l'ingresso lungo e buio, umido e maleodorante di una dimora nascosta di quella via. La figura femminile può dunque richiamare anche un immaginario negativo e, inducendo ad un'estetica del brutto, rappresentare l'aspetto terrificante della città. Questa figura mette in evidenza il pericolo della *femme fatale*, della donna che nell'immaginario tradizionale viveva nascosta in boschi oscuri o in genere in luoghi desolati, e attirava i corteggiatori in regioni a loro inaccessibili (Daemmrich 136). Ora questi luoghi si trovano inglobati nell'insieme urbano, ad esempio sotto forma dei "pantani parigini" ("marécages

parisiens”, 80), attraendo i mortali nella stessa maniera dei rifugi oscuri della *femme fatale*.

La terza e ultima categoria di immagini cittadine legate al mistero è quella della città-mostro. In questo contesto si assiste all'impossibilità di concettualizzazione e all'instabilità delle immagini, riflessi di una realtà distorta e degenerata. Il “mostro” sono le angosce proiettate dell'individuo che si trova a confronto con le minacce della realtà moderna. Emergono angosce profondamente umane, create dal mancato rapporto con la natura e dall'impossibilità di comprendere il mistero dell'esistenza. Vi è ad esempio tutta una serie di immagini legate alla morte. In *Ferragus* di Balzac il cimitero come città dei morti rappresenta una copia in miniatura della città dei vivi, cioè della Parigi dell'epoca. Nella metropoli del primo Ottocento si manifestano con diverse forme di morte, dall'omicidio e suicidio fino alla morte per povertà e mancanza d'igiene. Un'immagine tipica è quella del suicidio nel fiume della città, soprattutto nella Senna a Parigi e nel Tamigi a Londra.

Inoltre, fa parte della città-mostro la serie di immagini legate al degrado e alla morbosità. Si tratta della categoria che Francesco Orlando chiama il “logoro-realistico”. Il mistero si presenta sotto forma di veri e propri paesaggi desolati, segnati da tutto ciò che è vecchio, rotto, sporco, trasandato. Nei testi si trovano innumerevoli esempi di questo tipo di immagine. Spicca il quartiere di Jacob's Island nella Londra dickensiana, la rue Soly in *Ferragus* di Balzac, la Cité dei *Mystères de Paris* di Sue.

Emergono inoltre immagini distorte della realtà, dovute a visioni angosciose. Gli esseri umani a volte appaiono sotto forma di animali spaventosi, con connotati maligni, come il rettile nel caso di Fagin in *Oliver Twist*, oppure sotto forma di animali minacciosi, come la tigre nell'esempio del *Maître d'école* in *Les Mystères de Paris*. A parte questo vi sono visioni fantastiche o grottesche, dovute ad esempio agli effetti di luce nella città notturna. In questo contesto possono apparire le figure immaginarie della strega, del fantasma o del drago, nate da una coscienza in crisi, alienata e forse malata.

Come si è visto, le tre categorie di immagini della città-labirinto, della città-donna e della città-mostro servono agli autori primo-ottocenteschi per la rappresentazione dei misteri della città, proponendo, ognuna a modo suo, una soluzione al problema di rappresentare la realtà misteriosa e molteplice della metropoli moderna.



- 1 109, "un intricatissimo labirinto di anguste viuzze e di piazzette".
- 2 140, "un labirinto di stretti e bui vicoli".
- 3 173, "nel labirinto dei vicoli sudici e maleodoranti".
- 4 73, "Da Angel Road passarono alla St. John Road; seguirono poi la viuzza che termina davanti al Sadler's Wells Theatre; percorsero Exmouth Street e Coppice Row; attraversarono il cortiletto di lato all'ospizio; attraversarono la classica piazza che un tempo aveva avuto il nome di Hockley-in-the-Hole e di là passarono nella Little Saffron Hill".
- 5 8, "Il 13 dicembre 1838, in una serata piovosa e fredda, un uomo di statura atletica, con addosso un logoro camiciotto, attraversò il pont-au-Change e s'addentrò nella Cité, labirinto di vie oscure, strette, tortuose che va dal palazzo di Giustizia fino a Notre-Dame".
- 6 3, "Vi sono a Parigi certe vie disonorate quanto può esserlo un uomo macchiato d'infamia; ed esistono vie nobili, e vie semplicemente oneste, e giovani vie sulla cui moralità il pubblico non si è ancora pronunciato; vi sono vie assassine, vie piú vecchie di quanto non sia vecchia una vecchia matrona, vie stimabili, vie sempre pulite, vie sempre sporche, vie operaie, lavoratrici, mercantili. Insomma, le vie di Parigi hanno qualità umane, ed imprimono in noi con la loro fisionomia certe idee da cui non possiamo difenderci".
- 7 57-59, "Si dimentica ogni sofferenza. Ora si scende di vettura e ci si mescola ai pedoni, mentre lontano risuona una musica da ballo che trova qui, in risposta, la gioia dei nuovi arrivati. E cosí avanti, sempre avanti finché, alla fine, il grande porto del piacere si spalanca e bosco e prato, musica e danza, vino e banchetto, gioco delle ombre e acrobati, illuminazione e fuochi d'artificio danno luogo, tutti insieme, a un *pays de cocagne*, a un Eldorado, a un vero e proprio paese di Bengodi, che purtroppo, o per fortuna, a seconda del punto di vista, dura solo un giorno e il giorno seguente, poi però scompare, come il sogno di una notte d'estate, e rimane soltanto nel ricordo e, tutt'al piú, nella speranza.



Opere citate, Works Cited



Zitierte Literatur

- Balzac, Honoré de *Ferragus*. Paris: Garnier Flammarion, 1988; trad. it. di Clara Lusignoli, *Ferragus*. Milano: Mondadori, 2001.
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid. *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen: Francke, 1987.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1992; trad. it. di Bruno Oddera. *Le avventure di Oliver Twist*, Milano: Mondadori, 1987.
- Grillparzer, Franz. *Der arme Spielmann*. Stuttgart: Reclam, 1979 e 1996; trad. it. di Rita Svandrlik. *Il povero suonatore*. Venezia: Marsilio, 1993.
- Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino: Einaudi, 1993 e 1994.
- Sue, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris: Bouquins, 1989; trad. it. di Marcello Militello. *I misteri di Parigi*. Milano: Sugar, 1965.
- Tieck, Ludwig. *Märchen aus dem Phantastus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 1997, trad. it. di Sergio Arecco. *Filosofia delle immagini*. Torino: Einaudi, 1999.