

LA VOCE DELL'UOMO

L'epoca dei Lumi, supportata dall'impronta razionalista della scienza e della filosofia, offre una visione disincantata del mondo e dell'individuo. Il corpo, fino ad allora dinamico crocevia fra le forze interne e esterne, fisiche, divine e demoniache si trasforma in un oggetto pubblico, sociale e collettivo che esula da ogni rappresentazione magico-fantastica. All'equilibrio dell'uomo di Leonardo e alle meraviglie dell'immenso Pantagruel, si sostituisce un corpo meccanico, irrigidito nelle sue funzioni, spersonalizzato, normalizzato e disciplinato dalla scienza, dalla medicina e dall'anatomia. Il concetto di individuo monolitico, in costante relazione con il mondo, viene soppiantato da un corpo frammentato e poliedrico, ma completamente razionale. Questa razionalizzazione del sapere trova la sua più imponente testimonianza nella stesura dell'*Encyclopédie* che, pur proponendosi di sconfiggere l'errore e debellare la superstizione dalla conoscenza umana, non sfugge al fascino del meraviglioso e al morboso interesse per il mostruoso.¹

La voce, prodotto di questo corpo ormai disincantato e normalizzato, viene intrappolata in una proiezione laica che ne cancella il potere demiurgico e divino. Incanalata in espressioni manierate e misurate, atte a definire e distinguere le rappresentazioni sociali,² la voce non ha più un valore soprannaturale, ma umano. La ragione spiega e

¹ James MacGann, "La représentation du corps hermaphrodite dans les planches de l'*Encyclopédie*", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 11 (1991), pp. 102-129, Jean-Louis Fischer, "L'*Encyclopédie*, présente-t-elle une présience des monstres?", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 16 (1994), pp. 133-152.

² Anticipando il tema dell'Opera, è importante sottolineare il valore distintivo della voce nella produzione del XVIII secolo: il carattere e il ruolo dei personaggi vengono riconosciuti attraverso le peculiarità della voce. Cfr. Corrado Bologna, *Flatus vocis, Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 92 e ss., Angus Heriot, *The Castrati in Opera*, Da Capo Press, New York, 1974.

illustra – nella ricchezza delle tavole anatomiche – ogni aspetto e manifestazione della produzione della voce mentre, attraverso l’ambigua umanità del ventriloquismo che rovescia i vertici della triangolazione di potere, demistifica la voce senza fonte dagli oracoli antichi alle possessioni demoniache. Ad una voce potente e dinamica, capace di entrare nel corpo della donna – e della vittima – e di esprimersi attraverso i suoi organi e i suoi orifizi, il Settecento sostituisce un ventriloquismo umano, fraudolento e pericoloso, che si scontra con la triangolazione di potere della *sourceless voice* e la visione sociale della voce. La figura del ventriloquo, grazie alle sue capacità vocali in grado di ingannare i sensi, di imitare i soggetti e creare spazi inesistenti, attua un processo di “disembodying” (disincarnazione) della voce. Il ventriloquo sovverte la triangolazione di potere: il soprannaturale diventa umano, ma parcellizzando la sua voce e annullando il suo corpo, egli innesca nuovamente, e in maniera ancor più perturbante, il fascino potente e morboso della voce senza fonte. Inoltre il processo di disincarnazione, attivato e supportato dalla frammentazione degli studi anatomico-fisiologici del corpo, diverrà un fattore fondamentale per comprendere l’ossessione ottocentesca per le dive dell’Opera e la fascinazione perturbante delle prime tecnologie di registrazione e riproduzione del suono.

3.1: IL SETTECENTO, ANATOMIA DELLA VOCE

Il razionalismo del XVIII che interrogandosi sui miracoli e le rivelazioni divine pone in questione l’autorità della Chiesa e la veridicità delle sue rappresentazioni “sonore”, è anticipato dallo scetticismo di studiosi,³ pensatori e artisti già a partire dalla seconda metà del Cinquecento:

³ “Nous pouvons maintenant essayer d’apprécier la valeur –supposée– de rupture de l’interprétation médicale. Il faut d’abord noter que celle-ci n’est pas, au XVII siècle, une nouveauté radicale. Sans parler de l’Antiquité, Johannes Nider en 1475, distingue mais compare les prophètes, les maniaques et les démoniaques, et aux alentours de 1500, Symphorien Champier estime que les démoniaques devraient être examinés par des médecins, afin que ceux-ci, pur l’inspection de leur complexion, de leur rêves et de l’état de leur corps, statuent sur l’intégrité de leur raison. A la fin du XVI siècle et surtout dans la première moitié du XVII, ce vœu est accompli et désormais les théologiens doivent débattre avec les médecins des signes équivoques auxquels reconnaître une véritable possession.”, in François Azouvi, “Possession, révélation et rationalité médicale au début du XVIIe siècle”, in *Revue de sciences philosophiques et théologiques*, 64 (1980), pp. 355-362, p. 359.

“Tale era, intorno all’anno del nostro benedetto Salvatore 1513, Jacopa Rodigina, italiana, donna di bassa condizione, dal ventre della quale noi abbiamo più volte udito, come infiniti altri in Ferrara e altrove, salir la voce dello spirito immondo (bassa certamente, debole e scarsa e tuttavia bene articolata, distinta e intelligibile) allorché veniva chiamata e fatta parlare per la curiosità dei ricchi signori e principi della Gallia Cisalpina. I quali, per togliere ogni dubbio di finzione o frode occulta, la facevano spogliare tutta nuda e le facevano tappare la bocca e il naso. Quel maligno spirito si faceva chiamare Crespelluto o Cincinnatulo e sembrava prender piacere a essere chiamato così. Quando lo si chiamava così rispondeva subito alle domande. Interrogato sui casi presenti o passati, rispondeva tanto a proposito da indurre in ammirazione l’uditorio; interrogato su cose future, mentiva sempre, mai non diceva la verità. E spesso, invece di rispondere, sembrava confessare la propria ignoranza facendo un grosso peto e borbottando qualche parola inintelligibile e di barbara desinenza.”⁴

La prosa irriverente e canzonatoria di Rabelais, attenuata nei racconti di viaggio di Montaigne, spettatore di diversi esorcismi italiani,⁵ mette in scena la possessione di una donna, di basso ceto sociale, tormentata da uno “spirito immondo”. Ricalcando le testimonianze ufficiali delle possessioni demoniache, lo scrittore presenta la donna, ventriloqua, e il demone che la tormenta dall’interno, ma la situazione risulta fin da subito esagerata e comica. La voce dello spirito, che si ode poco, pur essendo chiara, si manifesta a comando e la donna sembra più un giullare di corte che una demoniaca o una profetessa. Il corpo di Jacopa non è squassato dalla possessione né straziato dal potere oracolare, ma si mostra nudo alla curiosità dei signori che vogliono assistere allo spettacolo. Per impedire frodi o atti di ventriloquismo, la donna viene spogliata e le vengono chiuse le vie respiratorie. Ridotta ad un oggetto, un pallone gonfio dello spirito immondo (non può respirare -!-), la donna sembra scomparire a favore del demone che si attribuisce nomi diversi che hanno poco in comune con la tradizione delle possessioni demoniache. La scena raggiunge l’apice della parodia quando il narratore ammette l’assoluta ignoranza della voce alle domande sugli eventi futuri: lo spirito non possiede il potere di prevedere ciò che accadrà e la voce si trasforma in suoni inintelligibili e in peti. Rabelais anticipa ironicamente il rovesciamento della triangolazione di potere della

⁴ François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, 2 volumi, Fabbri Editori, Bergamo, 1999, volume 2, p. 179.

⁵ Cfr. Montaigne, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l’Allemagne en 1580 et 1581*, par Mauricerat, Classiques Garnier, Paris, 1955, pp. 111-113.

voce che caratterizza il secolo dei Lumi e la figura del ventriloquo. La sua donna, rarissimo esempio di ventriloquismo moderno, a metà fra la posseduta a comando e la ventriloqua euriclea porta il nome di uno scienziato che si interessò alle macchine parlanti. La voce che si ode dal corpo della donna, meccanica e escrementizia, è umana e non ha potere soprannaturale (prevedere il futuro), ma affascina e coinvolge morbosamente lo spettatore (o la vittima) nella sua teatralizzazione che frammenta e rigetta il corpo.

Tuttavia, come verrà mostrato nei paragrafi successivi, la progressiva scomparsa del corpo produttore e mediatore della voce ventriloqua caratterizza l'epoca dei Lumi che mette in atto quasi esclusivamente esempi di ventriloquismo maschile, a testimonianza della centralità del corpo femminile nella triangolazione di potere della voce senza fonte e dell'impossibilità, quando questa voce diventa umana, ventriloqua e quindi disincarnata, di procedere da una donna. Il corpo della donna, *medium* per eccellenza, non può essere annullato completamente e anche le perversioni vocali dell'Ottocento dovranno fare i conti con questo limite invalicabile. Il corpo della donna è solo mediatore, mai produttore di una voce senza fonte che possa avvicinarsi al potere della triangolazione soprannaturale sia perché le sue caratteristiche fisiche e la naturalizzazione dei suoi valori sociali ne fanno il *medium* per eccellenza, sia perché il Potere della voce nella cultura occidentale è saldamente legato al maschile, sia esso soprannaturale, religioso o umano. La conoscenza alla base di questo Potere è maschile, infatti le voci disincarnate delle donne-dive ottocentesche non possiederanno alcuna conoscenza se non quella maschile, ma sterile e ripetitiva, dei dischi di Hadaly.

La coscienza critica del passaggio di Rabelais caratterizza le riflessioni studiosi e medici, che nel XVII secolo si interrogano sulla realtà quotidiana delle possessioni demoniache e della stregonerie, ma tra la seconda metà del XVII secolo e le prime decadi del XVIII scetticismo e "ammirazione" convivono e si scontrano nei due schieramenti opposti dei sostenitori e dei detrattori degli aspetti miracolosi (magici) della religione. Da una parte i Camisards, gli Shakers di Ann Lee o i Gianseniti di Saint-Médard⁶ riportano in auge il fenomeno dell'ispirazione divina attraverso la

⁶ C. Garret, *Spirit Possession and Popular Religion: from the Camisards to the Shakers*, John Hopkins University Press, Baltimora, 1987, J. Paul Chabrol, *Élie Marion, le vagabond du Dieu (1678-1713), Prophetisme et millenarism protestants en Europe à l'aube des Lumières*, Editions du Sud, Aix, 1999.

spettacolarizzazione della rivelazione. I fedeli di questi gruppi religiosi, attraverso la preghiera e il digiuno (ad oltranza), cadono preda di convulsioni e agitazione; il corpo, soffocato dai singhiozzi, viene scosso da rumori vocali che precedono la voce di matrice divina. La voce di Dio si impone sul corpo (entra) e fa violenza al suo mediatore che, come nella tradizione oracolare e nelle possessioni demoniache, ha un attacco isterico e produce una voce altra (una non-voce) fatta di suoni inarticolati fino a che Dio non si manifesta. La teatralizzazione della parola di Dio perfeziona il corpo del convulso che, dopo essere stato frammentato (organi fonatori in primo piano) e disumanizzato (isteria e convulsioni), ritorna alla perfezione del *medium* della triangolazione cristiana della rivelazione divina.

Tuttavia, nonostante il fascino della presenza sonora divina, progressivamente la lettura religiosa della voce è sostituita dall'interpretazione medico-anatomica del corpo e quindi dalla rivalutazione etico-politica delle proprietà e dell'autorità della voce. Nei dibattiti che caratterizzano questa epoca, la ragione prende il sopravvento rifiutando la sospensione delle leggi di natura, il terrore e la magia che sono il fondamento delle manifestazioni vocali delle possessioni demoniache e delle rivelazioni:

Now many of us have seen, and many still see perhaps at this day, a sort of these *Ventriloquists*, who by a particular formation of their organs, managed by art and practice, could speak in such a manner, as to persuade the company, that the voice did not proceed from them but from some invisible being: which they could direct likewise so, as to make it seem to come, from what part of the room they pleased: by which means, weak and ignorant people have been terrified almost out of their senses, believing it to be *the voice of a Spirit or Daemon*.⁷

Middleton suggerisce che, dopo il dono apostolico, non ci siano stati casi di possessione divina, ma che le voci senza fonte debbano attribuirsi a soggetti anatomicamente diversi, in grado di produrre l'illusione ventriloqua. Questo passo è fondamentale per comprendere come le menti del Settecento razionalizzino e giustifichino il fattore

⁷ Conyers Middleton, *A Free Inquiry Into the Miraculous Powers, Which Are Supposed to Have Subsisted in the Christian Church, From the Earliest Ages, Through Several Successive Centuries, By Which It Is Shewn, That We Have No Sufficient Reason to Believe, Upon the Authority of the Primitive Fathers, That Any Such Powers Were Continued To the Church, After the Days of the Apostles*, R. Manby & H.S. Cox, London, 1749, p. 91.

umano nel fenomeno della voce soprannaturale attraverso le peculiarità fisiche e l'arte del ventriloquismo: credere nel miracolo è un atteggiamento dei soggetti deboli e ignoranti che si lasciano irretire dal terrore e dall'immaginazione. Le possessioni demoniache come le rivelazioni divine hanno una spiegazione razionale e Middleton dimostra come anche il miracolo dei cristiani capaci di parlare nonostante gli fosse stata mozzata la lingua (440 d. C.) sia umanamente possibile. Riferendosi al caso riportato nelle *Mémoires de l'Académie des Sciences* (1718) di una giovane donna, nata senza la lingua, ma in grado di parlare “distinctly and easily, as if she had enjoyed the full benefit of the organ”⁸ egli scredita i miracoli “sonori” della cristianità, attribuendoli all'ignoranza delle leggi e delle possibilità della natura. Come le possessioni demoniache, anche le manifestazioni vocali divine devono ritenersi degli esempi di frode religiosa, inscenati attraverso le capacità umane e naturali. Nel suo attacco al miracolo di parlare senza lingua Middleton mette in scena le peculiarità del corpo settecentesco nel quale si riducono molti aspetti del soprannaturale. Attraverso la parcellizzazione dell'anatomia e della fisiologia, il corpo della giovane donna senza la lingua viene frammentato e mutilato. La sua bocca, anticipazione del mostruoso e del morboso dell'*Encyclopédie*, è la femminilizzazione della bocca – senza lingua, l'organo di penetrazione del demone di Grien – parallelo del rovesciamento dell'utero diderotiano de *Les bijoux indiscrets*, tutte rappresentazioni rintracciabili nell'immaginario antico e arcaico della cavità protetta della Pizia.

In questo processo di umanizzazione della triangolazione di potere della voce, la creazione del ventriloquo mette in luce la graduale antropomorfizzazione della fonte che, pur coincidendo inizialmente con il *medium*, a causa del fascino e del potere perturbante che questa voce conserva, rimane ambigualmente a cavallo fra la sua dimensione umana e quella soprannaturale. Di conseguenza – o forse anche a causa di questa doppia valenza – il corpo subisce un processo di parcellizzazione fino alla disumanizzazione e alla scomparsa del corpo *medium*, aprendo le porte alla creazione di una macchina capace di contenere e arginare questa voce disincarnata.

Questo processo viene sintetizzato dall'*Encyclopédie*, summa del sapere e del potere raziocinante del Settecento, la quale, nel tentativo di portare alla luce le frodi e le manipolazioni dell'illusione, dà forma ad una nuova visione del corpo. Il corpo si trova

⁸ *Ibid.*, p. 184.

al centro della crociata di demistificazione degli enciclopedisti che si propongono di salvarlo dalla fantasia e dalla superstizione attraverso il linguaggio delle sue funzioni fisiologiche e la parcellizzazione delle tavole anatomiche. Questa nuova prospettiva e visione del corpo si fonda sulla sua unità e sulla sua razionalità che dirige e determina le sue funzioni interne e i suoi rapporti con il mondo che lo circonda. Il corpo naturale è un'unità che coordina se stessa, ma l'*Encyclopédie* sembra attratta più dalle aberrazioni, dalle escrescenze e alle sproporzioni che dalla razionale unità dell'essere umano. Il mostruoso offre una visione del corpo multipla e instabile, una costellazione di elementi autonomi che sottolineano in maniera morbosa la frammentazione già attuata dall'anatomia dei secoli precedenti.⁹ Questo processo di frammentazione razionale e interrogazione naturale viene attuato anche nei confronti della voce senza fonte. Il rifiuto categorico della superstizione religiosa e delle credenze magico-popolari spinge gli enciclopedisti ad interrogarsi sulle manifestazioni sonore delle presenze soprannaturali che vengono indistintamente ridotte ad esempi più o meno volontari di ventriloquismo. Per il secolo dei Lumi, il ventriloquismo è una tecnica umana che si distingue dalle convinzioni antiche (gli Euricli avevano uno spirito nel corpo) e dalle possessioni dei secoli precedenti (la maga di Endor era una strega ventriloqua diretta e posseduta dal demonio). Se la possessione era caratterizzata dalla presenza di due entità nel corpo della vittima – che conservava comunque la sua anima come unica – e dalla manifestazione fisica del demone, il ventriloquismo enciclopedico parla di un corpo unico e unito, posseduto dalla simulazione e capace di impossessarsi di un'altra voce (imitazione) e di sovvertire lo spazio. La voce del ventriloquo è *umana*, ma è in grado di distaccarsi dal corpo che la produce (disincarnarsi), proiettandosi su un altro corpo e rendendo invisibile il proprio. Alla presenza tangibile del demone (rigonfiamenti e voci escrementizie) e del corpo della donna (gestualità della possessione), si sostituisce la frammentazione, la disumanizzazione e l'invisibilità del *medium* che è anche fonte. Il rovesciamento della triangolazione di potere attuato dalla voce ventriloqua, fondandosi su una fonte antropomorfa, innesca il suo potere perturbante e le sue caratteristiche soprannaturali attraverso la confusione delle percezioni sensoriali. Il corpo mediatore, inizialmente caratterizzato da particolarità fisiologiche che lo distinguono e gli

⁹ Rafael Mandressi, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Seuil, Paris, 2003.

permettono di essere ventriloquo, nella seconda metà del Settecento viene definitivamente demitologizzato, frammentato e ridotto alla sua meccanicità dagli studi anatomici e dall'*Encyclopédie*:

VENTRI-LOQUE s.m. (*Médecin*) ce nom est formé des deux mots latins *ventre*, entre et *loqui*, parler; il répand au grec *engastrimuthos*, on s'en sert en médecin pour désigner des malades qui parlent la bouche ferme, et semblent tirer les paroles de leur ventre. [...] Soloman Reiselius parle d'un célèbre baveur célibataire, âgé de 36 ans, nommé *André Stocklin*, qui étoit plus exactement *ventri-loque*; cet homme déjà sujet à bien d'autres incommodités, sentoit depuis 6 ans des bruits assez considérables dans son ventre, assez analogues au sifflement des vipères; les domestiques qui entendoient ce bruit ne doutoient pas qu'il ne fût produit par quelques animal ; le malade rapportoit ces sons au-dessous de l'estomac, et quelquefois il le sentoit monter jusqu'au cardia, ce qui lui excitoit des douleurs très vives ; ce bruit augmentoit, après qu'il avoit mangé des aliments doux, et les autres les dissipoient ; cet homme étant mort, et son cadavre ouvert, on trouve les intestines et l'estomac si distendus par les vents, qui, à la moindre pression rendoient un son assez sensible, à peu-près semblable à celui qui se faisoit entendre dans cet homme vivant.¹⁰

La spiegazione linguistica, seguita da brevi cenni di storia della medicina e rimandi all'arte divinatoria, offre come esempio la storia del giovane André, affetto da una forma particolare di colite ventosa che gli provoca dei rumori all'interno dello stomaco e dell'intestino. Il fatto serve ad illustrare l'aspetto medico-razionale del termine ventriloquo, ma invece di affidarsi a figure conosciute e esperte nell'arte del ventriloquismo, l'enciclopedista riporta un caso particolare in cui il "ventriloquo" è vittima di una malformazione. La malattia (il termine *malade* è ripetuto più volte) giustifica e razionalizza lo stato del giovane, ma non impedisce alle sue domestiche (donne di basso ceto e incolte) di credere alla presenza di animali nel suo ventre. Se l'anormalità e il difetto spiegano la forma medica del ventriloquismo euricleo, la simulazione, l'inganno e la credulità dei fedeli sintetizzano il ventriloquismo dell'arte divinatoria ("faisant avec le ventre certains bruits qui signifioient tout ce que le spectateur crédule et intéressé vouloit"). L'articolo mescola la precisione dei riferimenti storici e letterari a personaggi popolari che si arricchiscono con la tecnica del

¹⁰ Denis Diderot et Jaques d'Alembert (eds.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des art set des métiers*, Samuel Faulche, Neufschatel, 1765, volume 17, p. 33

ventriloquismo e rinvia al termine *engastrimithe*. Questo nome viene usato per coloro che, senza aprire la bocca, sono in grado di parlare. Gli accenni storici sono seguiti da una spiegazione scientifica del fenomeno che lascia il posto alla credenza che alcuni feti possano emettere dei suoni, facendo della madre un esempio di *engastrimithe*. Nonostante il tentativo “fantasioso” di spiegare come questa anomalia possa accadere, è bene sottolineare come il fascino per il morboso e l’aberrazione siano presenti in entrambi gli articoli che si riferiscono al ventriloquismo. A dispetto dei tentativi di razionalizzazione medica e storico-letteraria del termine e dell’arte ventriloqua, volti a escludere le risposte superstiziose e magiche del fenomeno divinatorio, è l’*Encyclopédie* stessa a riattivare l’alone di mistero e di perturbante del ventriloquismo.

Gli studi successivi proporranno una nuova figura del ventriloquo: egli non è più un essere fisiologicamente straordinario, ma una persona che ha messo a punto un’arte, un’acquisizione tecnica attuabile da chiunque (de la Chapelle). Il corpo aberrante dell’*Encyclopédie*, sparisce dalla drammaticità della scena, zittito dalla capacità ventriloqua di parlare senza muovere le labbra. Nascosto o semplicemente irrilevante e oscurato dai suoi poteri sonori, il corpo mediatore scompare per dare voce a presenze animate e inanimate, dissolvendo lo spazio e impersonando nuove identità. La voce ventriloqua non ha il potere di prevedere il futuro, ma comanda lo spazio e le persone attraverso lo scardinamento delle percezioni sensoriali. Questa voce si disincarna del corpo che la produce, si proietta nello spazio che manipola e assume altre identità fino a dare vita a pupazzi inanimati, travestimenti e voci di persone scomparse (né il tempo né la morte sono suoi limiti come accadrà alle tecnologie ottocentesche).

Nonostante il processo di razionalizzazione del fenomeno, il fascino e le esagerazioni riattivano la potenza della triangolazione di potere della voce che proprio perché smascherata appare ancora più incontenibile e perturbante. Se l’antichità e la tradizione oracolare ponevano al centro della triangolazione di potere della voce il corpo *medium* della profetessa, poi donna divinamente ispirata e vittima del demonio, il ventriloquismo settecentesco, proprio per questo suo progressivo annullamento del corpo mediatore e umanizzazione della voce soprannaturale, sembra diventare una capacità maschile. L’analisi di tre testi fondamentali ripercorrerà l’affermazione scientifica e la trasposizione letteraria del ventriloquo attraverso il processo di rovesciamento della triangolazione di potere della voce. Sebbene non sia possibile

stabilire con certezza se l'umanizzazione della fonte abbia condotto ad un graduale annullamento del corpo mediatore o se proprio la parcellizzazione medico-anatomica abbia influenzato irrimediabilmente la razionalizzazione del fenomeno della *sourceless voice*, il ventriloquismo settecentesco ha aperto la strada all'umanizzazione e alla disincarnazione della voce nonché alla creazione/proiezione ottocentesca di un corpo-macchina capace di contenerla.

3.2: IL FRAMMENTO *MEDIUM* DE *LES BIJOUX INDISCRETS*

Nella prima metà del Settecento la Francia è contagiata dalla letteratura erotica che circola spesso clandestinamente e in forma anonima. Da Crébillon fino ai successi di Cabusac, la Morlière e Voisenon questa forma di intrattenimento letterario, che divertiva anche Madame Adélaïde, figlia di Luigi XV, ispira Diderot per un testo che usa le strategie della letteratura erotica per sviscerare questioni filosofiche, sociali e politiche nella reggia del principe del Congo. *Les bijoux indiscrets* appare anonimo nel 1748, preceduto da una serie di lavori che avvicinano Diderot alla medicina – e quindi all'anatomia – e ai temi filosofici che sono fondamentali nei discorsi fra i protagonisti. Nel 1744 traduce il *Dictionnaire universel de médecine et de chirurgie* di Robert James a cui fa seguito la traduzione libera del testo di Shaftesbury *Essai sur le mérite et la vertu*. Nel 1746 pubblica le *Pensées philosophiques* seguiti dall'*Encyclopédie* e la *Promenade du sceptique*. Tutti questi testi contribuiscono a dare fondamento alla frammentazione del corpo femminile attuata ne *Les bijoux indiscrets* che, presentandosi come un esempio di letteratura erotica, mette in scena una nuova concezione del corpo mediatore femminile, della triangolazione di potere della voce e della nuova figura del ventriloquo.

Seguendo le regole letterarie dell'epoca, *Les bijoux indiscrets* sposta l'azione lontano dall'Europa, in un luogo esotico popolato da creature prodigiose capaci di compiere incantesimi, dove nell'anno 3.900.000.700.03 nasce il futuro re del Congo, Mangogul. Ispirato da *Mille e una notte* e influenzato da *Le lettere persiane*, Diderot delinea la nascita (quasi) mitica del sovrano, la sua infanzia e la sua istruzione fino a che il giovane non acquisisce il potere. Il regno di Mangogul è un esempio di perfezione che egli amministra con giustizia e saggezza, ma il re, annoiato dall'immobilismo della vita di corte e stuzzicato dal suggerimento di Mirzoza, sua compagna, decide di conoscere i

segreti delle donne. Certo che non sia possibile ottenere racconti veritieri dalle chiacchiere delle dame di corte, il principe si rivolge a Cucufa, il genio ipocondriaco – antesignano degli inventori verniani – perché possa risolvere il dilemma e permettergli di sapere i segreti delle donne. Il genio gli dona un anello, non una sua invenzione, ma un oggetto comune che toglie dalla sua tasca:

A l’instant il plonge sa main droite dans une poche profonde, pratiquée sou son aisselle, au côté gauche de sa robe, et en tira avec des images, des grains bénits, de petites pagodes de plomb, des bonbons moisis, un anneau d’argent, que Mangogul prit d’abord pour une bague de saint Hubert.¹¹

L’anello ha il potere di costringere le donne che si trovano sotto il suo influsso magico a raccontare la verità, a voce alta, chiara e intelligibile così che tutti i presenti possano udire i loro intrighi e le loro storie amorose. I loro segreti non sono pronunciati dalla bocca, ma da una parte del corpo che Cucufa definisce “la partie la plus franche qui soit en elles, et la mieux instruite des choses que vous [Mangogul] désirez savoir” (40), il loro organo sessuale. Grazie alla magia dell’anello il re potrà ascoltare tutti i pettegolezzi che le donne non raccontano, per rispettare l’apparenza e difendere la loro posizione sociale all’interno della corte, oltre a diventare invisibile e spostarsi da un luogo all’altro in un batter d’occhio. Mangogul, eccitato dalla curiosità, cerca di usare l’anello sulla sua compagna, ma mentre riflette sulle conseguenze del suo gesto, Mirzoza si sveglia e dopo essere stata informata degli straordinari poteri dell’anello, chiede al re di non usarlo su di lei. Allora Mangogul decide di usare l’anello su Alcine, alla presenza di tutte le donne di corte. Improvvisamente, nella conversazione mondana si ode una voce sconosciuta che zittisce la giovane da cui proviene e rivela, senza pudore, tutte le tresche della “sua padrona”. Le donne presenti comprendono da dove provengono le confessioni e sono così scioccate che, non appena Alcine si risveglia dal suo temporaneo stato di incoscienza, non riescono a continuare la partita a carte. Questo primo tentativo mette in scena il *rovesciamento* dei vertici della nuova triangolazione della voce, iniziando dalla fonte. Mangogul è la fonte maschile, il re (potere) invisibile che potrebbe essere avvicinato a Dio, sia per le incredibili facoltà che l’anello gli

¹¹ Denis Diderot, *Les bijoux indiscrets*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, p. 40, tutte le citazioni verranno tratte da questa edizione e le pagine date fra parentesi.

conferisce, che per il suo essere fautore invisibile. Nessuno scopre che il sovrano è la causa delle rivelazioni delle donne grazie alla segretezza che circonda l'atto magico (deve solo attivare l'anello per far parlare le dame) e al suo potere di rendere invisibile il portatore. Come un dio, Mangogul è presente e invisibile, ma allo stesso tempo la sua persona ribalta il valore soprannaturale della fonte: egli è umano, come le rivelazioni proferite dai corpi *medium* che, a loro volta, sono un rovesciamento di loro stessi. Nonostante la sua concubina attribuisca al potere dell'anello un valore demoniaco (42), Mangogul non è un essere soprannaturale che entra nel corpo della donna, facendola profetare o straziandola. Come nelle forme degradate di potere oracolare o nelle commistioni cinque-seicentesche fra la possessione demoniaca e magia, la donna è un corpo fortemente erotizzato, posseduta e parlata attraverso gli organi sessuali. Tuttavia il romanzo rovescia questa forma di potere: è l'organo della donna che prende la parola e racconta i segreti della sua "padrona". Il re è una sorta di ventriloquo settecentesco capace di attivare questa presenza vocale, degradando il suo potere negli aspetti comici e farseschi delle situazioni che si trova a fronteggiare. Inoltre egli non si impossessa della voce delle sue vittime, ma permette alla vera voce delle donne di farsi sentire: non è Mangogul a proiettare la sua voce simulata sul corpo della donna – come faranno i ventriloqui delle fiere di paese e dei testi di de la Chapelle e Brockden Brown – ma è l'anello che permette ai "gioielli" di esprimersi. L'anello, tradizionalmente un simbolo di potere e di legame, ne *Les bijoux indiscrets* sembra un oggetto qualunque, disperso nella tasca di Cucufa, ma la sua magia lo proietta al centro dell'azione. L'anello è l'elemento soprannaturale, non divino, ma magico, a metà fra la fonte e lo strumento che innesca la voce femminile. Come accade per il ruolo del sovrano, che potrebbe essere l'incarnazione settecentesca del potere della fonte, ma si riduce alla sua curiosità e ai suoi capricci, l'anello è un ribaltamento di se stesso. Come una bacchetta magica al rovescio (simbolicamente fallica), l'anello è un foro, un'apertura, un gioiello (*bijoux*) capace di far parlare gli altri gioielli, ma ineloquente su se stesso. Il romanzo non spiega come l'anello possa costringere gli organi sessuali delle vittime a raccontare il loro passato (non il futuro oracolare) né attraverso la stramba figura di Cucufa né attraverso il suo possessore, che si limita a sfregarlo sulle vesti per accentuarne il potere. Il re non sembra interessato al funzionamento dell'oggetto, ma accetta le sue facoltà magiche e si diverte ascoltando le congetture dei dotti dell'Accademia Reale che cercano di dare un

senso al fenomeno dei “gioielli” capaci di parlare. Le spiegazioni scientifiche e religiose sulla presenza di una voce anomala e “quasi” soprannaturale date dalle fazioni dei sapienti del Congo non risolvono il mistero, ma offrono una carrellata comica e irriverente sulle credenze, spesso ammantate di pretese di verità, che il Settecento si proponeva di debellare. Queste congetture, unite alle riflessioni di Mangogul e della sua concubina, alla presenza e all’eloquenza delle voci uterine, danno una nuova rappresentazione di ciò che potrebbe essere considerata la manifestazione della voce della triangolazione di potere.

Questa voce – come la voce ventriloqua – è *umana* anche se appare come magica o soprannaturale. La sua fonte è nel corpo umano e nonostante le sue facoltà siano state “liberate” da un anello, la voce viene e appartiene all’utero della donna zittita. Inversamente dalla Pizia, dalle profetesse cristiane o dalle indemoniate la voce che parla non appartiene a uno spirito immondo o a un dio che si impossessa del corpo della donna e dei suoi organi fonatori, ma è la produzione degli organi sessuali, inversione spaziale, ma parallelo iconografico della trachea.¹²

Questa voce è molto simile alla donna da cui proviene e ne ricalca le caratteristiche e gli aspetti del carattere, diventando lo specchio e la proiezione vocalica della sua “padrona”. La voce sessuale della dama riflette il suo spirito senza nascondersi dietro allo stile effettato e manierato della vita di corte e da salotto del Settecento. Questa voce non anticipa il futuro, ma smaschera gli intrighi e i segreti delle avventure amorose della donna da cui proviene, senza menzogne. La centralità degli organi sessuali femminili, sia nel discorso del romanzo che nei discorsi delle avventure delle donne, è indice del passaggio dall’antropomorfizzazione del *medium* all’oggettivazione e alla frammentazione del corpo mediatore, per alcuni aspetti già presente nelle testimonianze della violenza fisica delle possessioni demoniache. Questa attenzione morbosa al particolare, che caratterizza la cultura enciclopedica, getta le basi per l’avvento del processo di parcellizzazione del *medium* e di disincarnazione della voce.

I discorsi dei “bijoux” sembrano ricontestualizzare le riflessioni sul valore delle voci demoniache e mistiche: se il demonio, spesso legato alle parti impure della vittima, è il “padre della menzogna”, ma costretto dalla forza di Dio non può che dire la verità, gli

¹² Confronta nel capitolo successivo la riproduzione della trachea pubblicata da Max Müller, 1865.

uteri delle dame di Mangogul, grazie all'influsso dell'anello, raccontano la verità che le donne tacciono. Il parallelo fra la voce dei "gioielli" del Congo e le possessioni seicentesche è ironizzato nelle conseguenze del terzo uso dell'anello. Durante una cena di corte la moglie di Hussein ammette i suoi tradimenti; il marito adirato la rinchiude in un convento dove il re va a farle visita. Ignara di ciò che ha detto, la donna è confortata dalle giovani internate che, interrogate dall'anello, non tardano ad ammettere una serie interminabile di avventure sessuali. Come per le possessioni conventuali della Francia seicentesca, il "contagio" si diffonde fra le ospiti della struttura che accoglie ragazze violentate, ma le giovani non sono sempre vittime e i loro "gioielli" confessano apertamente una vita di avventure amorose che continua anche dentro il convento (55-56). La voce dei *bijoux* è il rovesciamento della voce di corte sia nel tono franco e spavaldo che nel suo essere "indiscreta" e veritiera. Essa viene dal corpo/appartiene al corpo e mette in scena una nuova proiezione spaziale della voce: nella possessione sia oracolare che demoniaca, la voce entra nel corpo, ne *Les bijoux indiscrets*, Diderot, affascinato dal ventriloquismo quale spiegazione scientifica e accettabile della voce senza fonte (l'*Encyclopédie*), proietta la voce fuori dal corpo anticipando il processo di disincarnazione attuato dai ventriloqui di de la Chapelle e di Brockden Brown (*Wieland*). Nel romanzo di Diderot la voce umana esce da un punto inadatto, specularmente rovesciato rispetto all'organo preposto, ma incarna il soggetto e diventa più vera e rappresentativa della voce stessa del soggetto. Il fenomeno pilotato dai capricci di Mangogul non è un vero esempio di ventriloquismo, ma un rovesciamento della spazialità e della rappresentazione (nonché del valore) delle funzioni degli organi della donna. Il corpo del *medium* è frammentato e le sue funzioni riordinate secondo una nuova anatomia del corpo e della voce e quindi dell'identità della donna. Ma quale è l'identità della donna e quale il suo valore e il suo ruolo di corpo mediatore della voce senza fonte nelle rappresentazioni settecentesche?

La tradizione antica – e reiterata attraverso i secoli – di un parallelo fra l'utero e gli organi fonatori ha diviso il corpo della donna in due parti speculari e rovesciate, due cavità protette (l'utero e la bocca) capaci di accogliere lo spirito soprannaturale e dare voce/vita alla sua presenza acustica. Dalla Pizia che profetava fecondata dai gas e dal dio Apollo, alla Vergine che accetta il *Logos* di dio nel suo ventre, fino alle possessioni mistiche e demoniache nelle quali la presenza dello spirito si materializza in un

rigonfiamento che dall'utero sale alla gola, la voce del soprannaturale ha fatto della donna il *medium* per eccellenza proprio in virtù di questo asse naturalizzato fra i due organi. E' questa naturalizzazione medievale del corpo della donna, della sua fisiologia e della sua anatomia che il romanzo sfrutta, in maniera satirica, per giustificare una voce che non appartiene alla società dell'epoca, ma che offre uno spaccato sincero sia sulla vita di corte che sull'identità delle donne. All'aspetto soprannaturale della tradizione della voce senza fonte si sostituisce l'umano, magico, ma naturale: la donna non è posseduta, ma l'anello dà voce alla sua voce altra, che non mente e che non ha contatto con la voce della "padrona". Non esiste dialogo fra le due parti della donna (tranne nel capitolo XI) come accadeva nelle possessioni – e verrà messo in scena nel mesmerismo e nei disturbi psichici del XIX secolo – perché la pluralità di voci nel corpo non prevede forme di dialogo o compresenza fra le voci: il *medium* è un corpo-oggetto che dà voce e amplifica la presenza sonora del soprannaturale che annulla temporaneamente la sua identità di soggetto. Infatti è bene ricordare che le possessioni cinque-seicentesche più spettacolari e controverse, caratterizzate da dialoghi e lotte verbali fra il soggetto e il demone risultarono tutte orchestrate dal *medium* o dal suo confessore e esorcista.

Nel romanzo di Diderot questo corpo-oggetto e *medium* femminile si evolve in una rappresentazione poliedrica del vertice mediatore. Il corpo delle dame è *medium* di un potere magico (e ventriloquo) di un anello (oggetto femminilizzato) comandato da un re annoiato e capriccioso; tuttavia non è la voce dell'anello o del ventriloquo-sovrano a farsi udire, ma quella umana e altamente femminile dell'utero della donna. Tutte le volte che Mangogul usa il suo potere magico egli interrompe la voce falsa e manierata della dama per permettere alla sua "vera" (veritiera e identificativa) voce di esprimersi. Il rovesciamento della triangolazione di potere della voce non caratterizza solo la spazialità e la fisiologia del corpo della donna, ma anche la sua identità che si sposta nella voce (e nell'utero). Come è stato anticipato, questo rovesciamento interessa anche gli altri vertici della triangolazione, ma nel corpo *medium* esso concorre al processo di razionale oggettivazione e frammentazione del corpo. Se il romanzo non si sofferma sulla presenza visiva dei "gioielli parlanti", ma concentra le descrizioni delle dame ai loro tratti fisici e alle peculiarità delle loro voci, l'utero è presente nella sua assenza descrittiva e si stacca dal resto del corpo sia attraverso la sua voce, che nelle spiegazioni anatomiche di Orcotome, membro prestigioso dell'Accademia Reale. Lo scienziato

propone un parallelo anatomico fra la trachea e l'organo genitale femminile per spiegare il fenomeno dei "gioielli parlanti":

Quant à moi, je me serais tu, si je n'avais eu que des conjectures futiles à vous proposer; mais j'ai examiné, étudié, réfléchi. J'ai vu des bijoux dans le paroxysme; et je suis parvenu, à l'aide de la connaissance des parties et de l'expérience, à m'assurer que celle que nous appelons en grec le *delphus* a toutes les propriétés de la trachée, et qu'il y a des sujets qui peuvent parler aussi bien par le bijou que par la bouche. Oui, messieurs, le *delphus* est un instrument à corde et à vent, mais beaucoup plus à corde qu'à vent. (59)

L'anatomista prosegue con una spiegazione dettagliata di come l'utero possa funzionare come una trachea e la donna, con costanza e allenamento, sia in grado di modulare l'aria e produrre suoni, parole e persino cantare attraverso il suo "gioiello". La spiegazione di Orcotome si basa sulla disputa storica fra Antoine Ferrein, scopritore delle corde vocali, e Denys Dodart¹³, ma Diderot è influenzato anche dall'introduzione della figura e delle peculiarità del ventriloquo nell'immaginario scientifico dell'epoca e nell'*Encyclopédie*. Le dame di Orcotome, come i ventriloqui settecenteschi, a causa o grazie alla loro conformazione fisica, all'esercizio e alla pratica possono produrre una voce e una presenza sonora che esula dalla fisiologia comune, pur restando umana e naturale. Dalle tavole di anatomia e dalla medicina settecentesca si abbozza un corpo frammentato e parcellizzato dallo studio scientifico delle sue funzioni, un oggetto parlante che assomiglia alle complessità delle grandi macchine delle tavole dell'*Encyclopédie*, aperte e sezionate per mettere in mostra il loro funzionamento. Questo processo di frammentazione razionale-anatomica supporta e contribuisce grandemente alla demistificazione¹⁴ della voce senza fonte e allo scardinamento della triangolazione di potere della voce soprannaturale, ma è proprio questa attenzione al particolare – evoluzione scientifica dell'esagerazione di Rabelais per il frammento, mostruoso e

¹³ Cfr. N.F.L. Eloy, *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne*, 4 volumi, H. Hoyois, Mons, 1778, II pp. 223-4 e pp. 327-8, III p. 323.

¹⁴ La spiegazione che offre il bramino a giustificazione dei "gioielli parlanti" è il tentativo della religione di ottenere la giurisdizione della voce (capitolo XV). Con un "pezzo di eloquenza", screditato dai detrattori della fede e osannato fino alle lacrime dai credenti, il bramino attribuisce le voci anomale alla potenza castigatrice di Brama in un monologo che rasenta il comico e palesa l'atteggiamento denigratorio dell'autore nei confronti delle spiegazioni religiose.

gigantesco¹⁵ – che porta alla disincarnazione della voce umana e alla progressiva invisibilità del corpo *medium*, riattivando la fascinazione per una voce senza fonte.

3.3: IL VENTRILOQUO SETTECENTESCO

Il processo di demistificazione e demitologizzazione della triangolazione di potere della voce senza fonte ha inizio con gli studi di anatomia e di fisiologia della fine del XVII secolo, ma la fascinazione e l'esagerazione che circonda il fenomeno della voce è fortemente presente sia nel romanzo di Diderot che nel ventriloquismo dell'*Encyclopédie*. Nonostante i tentativi di razionalizzazione e giustificazione scientifica del fenomeno nelle aberrazioni fisiologiche e nelle capacità (in)volontarie di certi soggetti, il ventriloquismo *sembra* una spiegazione umana e naturale della voce dislocata o senza fonte. Tuttavia le sue peculiarità “soprannaturali” riattivano il fascino e l'aspetto perturbante della voce oracolare-demoniaca facendo convergere la fonte con il corpo produttore e mediatore, un corpo umano, che, proprio perché ventriloquo, scompare per innescare il potere della voce. Attraverso il testo di Jean Baptiste de la Chapelle, *Le ventriloque ou l'engastrimythe*¹⁶ si mostrerà come proprio il ventriloquo, spiegazione razionale e demistificatoria del Settecento al fenomeno della voce senza fonte, abbia contribuito alla disincarnazione della voce umana e alla parcellizzazione del corpo *medium* fino alla sua completa inadeguatezza e invisibilità. Jean Baptiste De la Chapelle, gesuita, ma ateo, insegnante di matematica e stimato collaboratore dell'*Encyclopédie*, traduce testi di medicina quando viene a conoscenza delle prodezze di Saint-Gille, ventriloquo dell'epoca. Prontamente decide di indagare il fenomeno attraverso la ragione empirica e, grazie allo scetticismo che caratterizza la sua epoca, dimostrare che le capacità dell'uomo non sono di origine soprannaturale. Servendosi del ventriloquismo di Saint-Gille, lo studioso si propone di screditare le manifestazioni sonore attribuite alla magia, alla possessione o al miracolo come illusioni umanamente

¹⁵ Con il Settecento il corpo diventa un oggetto di studi, unito e isolato nel disincanto della pluralità delle sue funzioni, ma la frammentazione contribuisce alla fascinazione per il mostruoso della teoria dell'anima di Mirzoza e dei sogni di Mangogul: “C'étaient des vieillards, ou bouffis, ou fluets, sans embonpoint t sans force et presque tous contrefaits. L'un avait la tête trop petite, l'autre les bras trop courts. Celui-ci péchait par le corps, celui-là manquait par les jambes.la plupart n'avaient point des pied set n'allaient qu'avec de béquilles.”, in Diderot, *Les bijoux indiscrets*, op. cit., p. 170.

¹⁶ Le citazioni faranno riferimento all'edizione Jean Baptiste de la Chapelle, *Le ventriloque ou l'engastrimythe*, Chez la Veuve Duchesne, Paris, 1772.

riproducibili. Il lavoro e le conclusioni di questo studio, insieme alle sue esperienze personali, vengono raccolte ne *Le ventriloque ou l'engastrimythe*. Il testo è diviso in due parti: la prima indaga l'oracolo di Delfi e la maga di Endor mentre la seconda si serve del metodo empirico¹⁷ per valutare due esempi viventi di vetrilismo. Nella prima parte, dopo aver screditato le manifestazioni oracolari della tradizione pagana, de la Chapelle afferma che la strega dell'antico Testamento ha imbrogliato Saul grazie a un atto di vetrilismo (55). A supporto delle sue affermazioni l'autore offre una serie di testimonianze di atti di vetrilismo tratte da studiosi, viaggiatori e anatomisti a partire dal XV secolo. Nella seconda parte la valutazione storica lascia il posto alla presentazione dei due casi viventi: il Barone de Mengen e il signor Saint-Gille. De la Chapelle incontra solo il secondo personaggio e rimane "stupefatto" dalle sue capacità vocali di spostare e annullare lo spazio simulando voci che provengono da altri luoghi (17-18) nonché dalla maestria di produrre diversi tipi di voci. Saint-Gille è in grado di far sentire sia una voce interna che una voce "lontana". La prima proviene dal ventre e esce dal corpo senza che egli abbia bisogno di muovere le labbra mentre la seconda sembra provenire da altri luoghi e Saint-Gille la usa per impersonare i suoi due soggetti nascosti (88-89). Queste due peculiarità della voce ventriloqua sottolineate da de la Chapelle non erano considerate distintamente dagli antichi. I Greci, sebbene conoscessero le facoltà umane dei ventriloqui, li annoveravano fra gli spettacoli di intrattenimento e focalizzavano la loro attenzione sulle manifestazioni *ventri-loque* degli eurici, esseri umani posseduti dai demoni. La puntualizzazione di de la Chapelle innesca un cambio sia nella concezione che nei poteri della voce ventriloqua: alla voce interna della tradizione, poi tipica della possessione soprannaturale, in grado di prevedere il futuro si sostituisce la voce capace di sovvertire lo spazio.

Le capacità del ventriloquo manifestano una voce dove non c'è *medium*, riattivando, attraverso l'illusione dei sensi, la triangolazione di potere di una voce senza corpo. Allo stesso tempo, proiettando la voce fuori dal corpo, i ventriloqui si impossessano

¹⁷ Questo metodo rifiuta le spiegazioni demoniache e soprannaturali di Giulio Casserius, *De vocis auditusque organis historia anatomica* [V. Baldinus, Ferrara, 1601] e le anomalie degli organi fonatori di Johann Conrad Amman, *Dissertatio de loquela* [Johann Wolters, Amsterdam, 1700] riprese da Jean-Antoine Nollet, *Leçons de physique expérimentale* [6 volumi, Chez Durand, Paris, 1769] e da Neil Arnott, *Elements of Physics, or Natural Philosophy, General and Medical* [for Thomas and George Underwood, 1827].

dell'identità di altri soggetti o danno vita/danno voce a ciò che non ha voce, vivificandolo.¹⁸ Saint-Gille offre un assaggio delle sue facoltà al gesuita attorniadolo con voci che provengono dagli angoli deserti della stanza e dando vita a personaggi immaginari mentre lo scettico si lascia affascinare dal potere creatore e soprannaturale del ventriloquo. Nonostante la spiegazione del testo di de la Chapelle si fondi sull'anatomia e rifiuti ogni forma di giustificazione soprannaturale, l'autore non riesce a nascondere il fascino che nutre nei confronti del personaggio di Saint-Gille e delle sue facoltà.

Sebbene i due soggetti esaminati non usino questi stratagemmi per destabilizzare il potere, confondendo la mente e le percezioni degli uomini (come invece aveva fatto la maga di Endor), il gesuita, consapevole dell'aspetto perturbante delle facoltà dei due uomini, re-inventa la concezione "pericolosa" del ventriloquismo, rileggendo la storia. La voce ventriloqua limita la libertà di giudizio e deve essere considerata una "malattia dello spirito e dell'immaginazione" (222-3) che distorce i sensi e le percezioni. Il ventriloquismo è moralmente e politicamente pericoloso perché combina frode e manipolazione psicologica, oltre a minare i fondamenti del linguaggio come forma di espressione delle idee (privilegia il sonoro al semantico). Tutte queste riflessioni scientifiche ispireranno Charles Brockden Brown alla stesura del romanzo *Wieland* nel quale Carwin, il ventriloquo, darà forma letteraria alle considerazioni settecentesche di de la Chapelle sfruttando esclusivamente la voce ventriloqua che esce dal corpo per proiettarsi in altri luoghi o imitare altre identità. Questa capacità di "scavalcare" il corpo, sia esso produttore – Carwin si nasconde, ma Saint-Gille sembra invisibile durante le sue performance – o mediatore della voce, proiettando la voce dove non c'è corpo o su un oggetto inanimato, si avvale (e provoca) una distorsione dei sensi e uno sbilanciamento a favore delle facoltà uditive. L'orecchio è privilegiato nei confronti dell'occhio e diventa il perno del sistema di percezioni sensoriali e cognitive delle vittime del ventriloquo. La vista, disorientata dall'udito, per far fronte alle aspettative, produce immagini mentali e rinforza visivamente le allucinazioni sonore. Spostare il centro delle percezioni sensoriali dalla vista all'udito provoca uno scompenso spaziale:

¹⁸ Questa nuova voce mette in atto il sogno dell'azione a distanza che preoccupò sia gli antichi che gli scienziati medievali. Cfr. Steven Connor, *Dumbstruck, A Cultural History of Ventriloquism*, op. cit., p. 215.

alla vista frontale si sostituisce un avviluppamento sonoro che cattura e rinchiude la vittima in un universo di illusioni.

Il ventriloquismo di de la Chapelle e di Brockden Brown trasforma la possessione oracolare-demoniaca (le profetesse e le vittime erano parlate, ventriloquizzate dal soprannaturale) verso un ventriloquismo secolare e un progressivo “disembodying” della voce che non ha bisogno del corpo mediatore per farsi sentire. La voce umana racchiude in sé la fonte (e il potere soprannaturale della voce senza fonte) insieme alla possibilità/capacità di proiettare o far vivere un corpo/frammento oggetto/macchina capace di contenerla.

3.4: L'ONNIPOTENZA SONORA DI *WIELAND*

Il romanzo di Charles Brockden Brown è la trasposizione letteraria della nuova concezione settecentesca del ventriloquismo e quindi della triangolazione di potere della voce umana che grazie alle sue capacità illusorie e imitative può essere considerata un esempio di voce senza fonte. La voce senza corpo del XVIII secolo è il prodotto di capacità meccaniche e razionalmente indagabili, ma, nonostante sia ridotta ad un trucco da fiera di paese o ad un'illusione dei sensi, essa conserva il potere perturbante e il fascino della tradizione oracolare-demoniaca, pur non avendo alcuna autorità divina. Carwin è il ventriloquo illuminista del romanzo; le sue capacità vengono da un dono naturale, addestrato con tenacia, ma che affascina a tal punto lo stesso possessore da spingerlo a sfruttarlo in maniera fraudolenta e malvagia. Come aveva sottolineato de la Chapelle, il ventriloquismo è un espediente che limita la libertà e la volontà delle vittime, imbrogliandone le percezioni sensoriali e sconvolgendone la mente. Il ventriloquo, sfruttando la facoltà di imitare le voci e riposizionarle in uno spazio appositamente creato dalle sue capacità sonore, gioca sullo scompiglio provocato dai suoi poteri. La voce perturbante e senza fonte di Carwin è ben lontana dalla voce disincantata del Settecento. La sua voce è la Voce, divina e benefica, pura sonorità, ma anche la voce dell'Altro, alla quale toglie l'identità e l'autenticità attraverso le sue facoltà imitative, o addirittura la voce malvagia che trama nell'ombra e che perseguita le sue vittime senza mostrarsi. Carwin non è ancora il ventriloquo moderno che, immobile di fronte al pubblico, mette in scena il potere della sua voce e meraviglia gli spettatori con le sue magie. Le voci di Charles Mathews, di Valentine Vox, di Eric von

Stroheim o di Michael Redgrave¹⁹ escono dalle labbra sigillate, proiettando nuovi spazi e personaggi fino a dare vita al *dummy*, il pupazzo protagonista dello spettacolo, invece Carwin è ancora l'ibrido e l'ambiguo che mescola il potere della triangolazione oracolare-demoniaca alla meccanicità del ventriloquismo settecentesco.

L'analisi del romanzo cercherà di mettere in luce come questa nuova prospettiva della voce senza fonte del ventriloquo illuminista inneschi il suo potere soprannaturale nella destabilizzazione sensoriale della vittima supportata dal progressivo annullamento del corpo matrice/*medium* della voce. Solo disincarnandosi dal corpo, prima frammento poi invisibile, la voce umana del ventriloquo raggiunge il suo potere illimitato e perturbante, così potente che solo l'uomo è in grado di produrlo (i ventriloqui sono solo uomini!) e cercare di comandarlo. Tuttavia questa voce, finalmente libera dalle costrizioni del corpo mediatore, diventa così potente che nemmeno il ventriloquo Carwin riesce ad arginarla e, cedendo al suo fascino, si lascia irretire dalle sue possibilità che provocano la tragedia. Questo fascino, distruttivo e perturbante, ritornerà nelle fantasie letterarie dell'Ottocento dove le voci senza fonte delle dive e delle tecnologie di registrazione e trasmissione del suono troveranno nella macchina il *medium* per eccellenza.

Il romanzo di Charles Brockden Brown, ispirato ad un fatto di cronaca,²⁰ è la tragedia, quasi teatrale, di Wieland e Clara, fratello e sorella, vittime del mistero di una catastrofe che è sia tara fisio-psicologica che tentazione dell'anima. Rimasti orfani in tenera età e impressionati dalla morte del padre, fanatico religioso, per combustione spontanea,²¹ i

¹⁹ Cfr. Steven Connor, *Dumbstruck*, *op. cit.*, capitoli XI-XV.

²⁰ Nel 1781 un agricoltore di Tomhannock, nello stato di New York, uccide la moglie e i quattro figli spinto da un ordine divino. Brown legge la rievocazione dell'episodio nel *New York Weekly Magazine* del 1796 e rimane impressionato dalle potenzialità della storia. Colpito dalla materia biblica e dalla sua sottintesa critica all'estremismo religioso, si interessa soprattutto all'indagine psicologica dei personaggi che riflettono le sue idee di stampo filosofico sull'illusione percettiva e le allucinazioni mentali che tali percezioni possono provocare. Alla figura dei due fratelli, vittime delle allucinazioni, affianca Carwin, prototipo del ventriloquo settecentesco di de la Chapelle, capace con la sua arte di innescare la tragedia.

²¹ Lo zio di Clara racconta che la morte è stata provocata da un fenomeno di combustione spontanea, ma le circostanze dell'incidente portano a ritenere l'accadimento una manifestazione della volontà divina. Il romanzo si apre con il mistero della tragedia del padre e l'ambiguità della spiegazione che, accettata soprattutto dal fratello, lo predispone alle illusioni del ventriloquo. La ragione, che potrebbe spiegare la vicenda, viene accantonata: "An half an hour passed away in the state of suspence. Her

due fratelli vengono allevati dalla zia che decide di non impartire loro alcuna istruzione religiosa. Cresciuti, cercano di costruire un mondo protetto e isolato nella loro residenza dove Theodore vive felicemente con la moglie Catharine e la famiglia, mentre Clara, segretamente innamorata di Pleyel, abita in una casetta ai margini del bosco. I quattro conducono un'esistenza tranquilla, discutendo di letteratura e filosofia nel tempio del padre, fino al giorno in cui una voce misteriosa irrompe nella loro vita. Questa voce, che turba irrimediabilmente le menti di Clara e Theodore, si fa sentire per la prima volta annunciando la scomparsa della Baronessa de Stolberg, promessa sposa di Pleyel e continua a interferire con le vicende dei quattro fino all'arrivo di uno strano personaggio, un girovago di nome Carwin. Egli si presenta a Clara come un viandante, lasciandola profondamente colpita dall'ineffabile discordanza fra la sua voce incantatrice e i tratti maliziosi. Il giovane è un conoscente di Pleyel e viene invitato ad unirsi al circolo di Mettingen. Autore delle voci misteriose e incuriosito dagli effetti delle sue suggestioni ventriloque,²² il furfante si serve dei suoi trucchi per mettere alla prova il coraggio di Clara e togliersi da situazioni imbarazzanti che potrebbero svelare il suo segreto. Nascosto nel ripostiglio della stanza da letto della giovane donna, Carwin la spaventa, fino a che Clara, vittima delle malvagità del ventriloquo, perde il rispetto di Pleyel. Il fratello di Catharine crede che Clara sia l'amante di Carwin (a carico del quale spunta una condanna per omicidio), ma la situazione si complica ulteriormente quando Theodore, malinconico e predisposto al fanatismo religioso, si lascia irretire dalle

eyes were fixed upon the rock; suddenly it was illuminated. A light proceeding from the edifice, made every part of the edifice visible. A gleam diffused itself over the intermediate space, and instantly a loud report, like the explosion of a mine, followed. She uttered an involuntary shriek, but the new sounds that greeted her ear, quickly conquered her surprise. They were the piercing shrieks, and uttered without intermission. The gleams which had diffused themselves far and wide were in a moment withdrawn, but the interior of the edifice was filled with rays.

The first suggestion was that a pistol was discharged, and that the structure was on fire. [...] The incident was inexplicable...”, in Charles Brockden Brown, *Wieland or, the Transformation*, The Library of America, 1998, pp. 1-228, p. 16, tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione e il numero delle pagine dato fra parentesi.

²² “The incidents related are extraordinary and rare. Some of them, perhaps, approach as nearly to the nature of the miracles as can be done by which is not truly miraculous. [...] the power which the principal person is said to possess can scarcely be denied to be real. It must be acknowledged to be extremely rare; but no fact, equally uncommon, is supported by the same strength of the historical evidence.”, in Advertisement, September 3, 1798, scritto da Charles Brockden Brown come prefazione al romanzo.

illusioni sonore del girovago. Il fratello, profondamente turbato dalle voci, si lascia suggestionare a tal punto da sterminare la moglie e i figli credendo di obbedire ad un comando divino. La tragedia culmina nella casetta di Clara: dopo aver scoperto che Carwin è il ventriloquo responsabile delle illusioni acustiche, la giovane cerca di salvarsi dal fratello fuggito di prigione per ucciderla, svelandogli la verità. Wieland, sconvolto dalla confessione di Carwin, si uccide e Clara, salva per miracolo, si trasferisce con lo zio medico in Europa per dimenticare. Qui ritrova Pleyel che, ormai vedovo e al corrente delle malefatte di Carwin, le confessa il suo amore.

Il romanzo, narrato dalla voce epistolare di Clara, racconta la vicenda di una famiglia che fa della voce il catalizzatore delle sue disgrazie, ma la voce malvagia di Carwin trova terreno fertile nella morbosa immaginazione dei due fratelli. Brown sfrutta la popolarità del ventriloquismo per mettere in luce lo studio della mente dei suoi personaggi che, nonostante si professino assertori della ragione, cadono nella rete del furfante. Carwin per soddisfare la sua curiosità (come Mangogul) trasforma la residenza di Mettingen in una prigione sonora nella quale rinchiudere la famiglia. La voce ventriloqua del “biloquist” è ambigua come le tragedie che fanno da corollario alla vicenda di Wieland: essa ha in sé aspetti mescolati della tradizione oracolare, delle possessioni demoniache e del ventriloquismo settecentesco. Come la voce della Pizia, la voce inscenata da Carwin ha il potere di predire il futuro:

And yet it might be a mere deception. But could both of us in that case have been deceived? A rare and prodigious coincidence! Barely not possible. And yet, if the accent be oracular – Theresa is dead. (39-40)

La sua voce si manifesta nel circolo di Mettingen e sorprende i quattro per annunciare loro la morte della promessa sposa di Pleyel. Come un oracolo non richiesto, come la voce di una Cassandra invisibile agli occhi, la voce del ventriloquo sconvolge la tranquillità della residenza di Wieland e fa sentire il suo presagio di morte. La voce “soprannaturale” predice ciò che la sua fonte umana non può conoscere, ma l’effetto perturbante della sua manifestazione sonora, unito al fatto alquanto straordinario che il fidanzato non riceva notizie dalla Baronessa ormai da troppo tempo, danno credibilità alla voce. I quattro, sebbene siano restii a credere alla voce, giustificano la sua

possibilità e propendono per la sua autorità che Wieland, morbosamente suggestionato dalla sua presenza sonora, sembra accettare prontamente:

“Stop, go no further. There is danger in your path.” The suddenness and the unexpectedness of this warning, the tone of alarm with which it was given, and, above all, the persuasion that it was my wife who spoke, were enough to disconcert and make me pause. (31)

Theodore attribuisce la voce che sente e che lo comanda alla moglie e accetta la sua imposizione, nonostante la forza e la decisione del tono non coincidano con la pacata dolcezza di Catharine. Carwin imita la voce della donna e si impossessa della sua identità per far fare a Wieland ciò che desidera e togliersi da una situazione scomoda. Grazie alle sue facoltà il ventriloquo evita di essere scoperto (si era introdotto nella proprietà) e, imitando la voce di Catharine e il tono del dio vetero-testamentario, riesce a rimanere nascosto. Il corpo del ventriloquo, che si nasconde per non tradire la sua presenza senza permesso, è celato agli occhi di Theodore – come sarà poi a quelli di Clara – e sfrutta la sua invisibilità per mettere in atto la sua simulazione. Egli ruba la voce della moglie e la proietta in uno spazio indefinito al quale ovvia lo stesso Wieland che, pur vedendola alla finestra (lontana) della casa, sembra accettare che la voce si oda distintamente e molto vicina. In questo caso il corpo produttore della voce si nasconde (per non tradire la sua presenza) e si serve di una voce conosciuta per dirottare le azioni e gli occhi di Wieland che, per attenuare l’effetto perturbante di una voce proveniente da un punto vuoto (la sente vicinissima), la proietta sulla figura della donna alla finestra. La voce di Carwin non si limita all’imitazione delle voci degli altri, egli simula, in una delle sue voci di repertorio, l’autorità e la potenza del verbo divino, manifestando conoscenze superiori, profetiche e necessarie per la salvezza della famiglia, soprattutto di Clara.²³ La giovane donna, convinta che la voce la protegga dagli assalti dei furfanti che si sono nascosti nella sua casetta, arriva a considerarla un angelo custode. Tutto ha inizio quando il furfante, entrato di nascosto nell’abitazione, sta per essere scoperto, ma con un espediente vocale, fa scappare Clara e le lascia credere che una presenza l’abbia difesa. Come nel caso di Wieland, il ventriloquo proietta delle voci affinché l’illusione

²³ “This was the third instance of a voice, exerted for the benefit of this little community. The agent was no less inscrutable in this than in the former case. When I [Clara] ruminated upon these events, my soul was suspected in wonder and awe.” (56)

della loro presenza sonora (le voci sono nascoste nel ripostiglio) non smascheri la sua presenza. Ancora una volta il corpo di Carwin scompare grazie (e a favore) delle sue illusioni vocali.

Tuttavia la voce “soprannaturale” di Carwin si rivela ben presto fraudolenta. Le sue premonizioni, nate dalla curiosità malata del ventriloquo o dalla necessità di uno stratagemma per difendere il suo segreto, si dimostrano false. La notizia della morte della Baronessa, per esempio, viene smascherata dall’arrivo di una sua lettera trattenuta in Europa da disguidi postali e la famiglia comincia a interrogarsi sul valore delle voci che seguitano a dare vita a errori di percezione e che porteranno all’inevitabile tragedia. La curiosità del ventriloquo scatena la catastrofe, ma Carwin non si sente colpevole delle sue malefatte. Egli stesso si professa vittima della sua voce e della sua curiosità: “I cannot justify my conduct, yet my only crime was my curiosity.” (190) Girovago e furfante, vive di espedienti dopo essere fuggito dall’Europa a causa di una condanna ingiusta (?) per omicidio. Senza un’identità e una posizione sociale, egli si nasconde e si proietta nelle voci degli altri/nelle voci Altre, arrivando ad imitare anche il potere divino della presenza sonora. Carwin non possiede una sua identità e nemmeno un corpo, che appare in disaccordo completo con la sua voce (come nota Clara vedendolo per la prima volta). Fin dalla sua prima apparizione la voce prende il sopravvento sul suo corpo inadatto e inadeguato alla potenza ammaliatrice della sua presenza sonora. Il fascino della voce di Carwin è un’anticipazione della fascinazione e della forza perturbante della sua voce ventriloqua che non ha bisogno del corpo produttore, anzi fa della sua invisibilità uno dei requisiti essenziali perché il suo potere non abbia limiti. Infatti la triangolazione di potere delle voci di Carwin è molto più potente delle “magie” dei ventriloqui delle fiere di paese e si manifesta più come le possessioni del XVI-XVII secolo, nelle quali il corpo mediatore della vittima viene straziato dalla voce che ne esce. La per-sona di Carwin è simile al corpo femminile posseduto dai demoni, sfigurato dalla presenza sonora della sua voce ventriloqua tanto che quando Clara lo sorprende nelle sue malefatte quasi non lo riconosce:

Through this aperture was a head thrust and drawn back with so much swiftness, that the immediate conviction was, that thus much of the form, ordinarily invisible, had been unshrouded. The face was turned towards me, every muscle was tense; the forehead and the brows were drawn into vehement expression; he lips were stretched as in the act of shrieking;

and the eyes emitted sparks, which, no doubt, if I had been unattended by a light, would have illuminated like the coruscations of a meteor. The sound and the vision were present, and departed together at the same instant; but the cry was blown into my ear, while the face was many paces distant. (137)

Il volto di Carwin, deformato nello sforzo di emettere la voce ventriloqua, ricorda i corpi contorti delle illustrazioni dell'Inferno dantesco o dei Giudizi Universali da Giotto a Michelangelo. I tratti sono straziati e tesi dal suono che cerca di uscire dalla bocca, aperta come se stesse per urlare (mentre le labbra del ventriloquo dovrebbero essere chiuse o immobili). Come le vittime descritte nelle testimonianze degli esorcismi del XVI-XVII secolo, il corpo di Carwin sembra tormentato dall'interno da una presenza Altra e potente che cerca di uscire attraverso la bocca. Questa "presenza sonora" si riflette nella luce surreale, trascendente e quasi inumana che splende nei suoi occhi. Il volto che Clara vede nello spazio della porta è spaventoso e affascinante allo stesso tempo: nonostante la sua immagine la terrorizzi, il volto è distante, ma la voce che alla fine si libera dalla bocca del furfante è soffiata nell'orecchio della donna. L'urlo la raggiunge, come fosse un essere autonomo che viene rigettato dal corpo del ventriloquo, uno spirito che esce dalle labbra del "biloquist" e assume una sua realtà, autonoma e vivente, indipendente dall'essere che l'ha prodotto.²⁴ La voce del ventriloquo sovverte la tranquillità della residenza di Mettingen con il suo potere soprannaturale e di simulazione, ma, nonostante alla fine della vicenda la forza della presenza sonora di Carwin si riduca alle sue capacità umane, il tono del romanzo e la voce rimangono legati e ispirati dalla religione.²⁵ La mente dei due fratelli è diabolica al pari di quella del ventriloquo perché si lascia ingannare dai sensi e fantastica fino a creare mostri e chimere dell'immaginazione.

Se l'orrore spettacolare della voce demoniaca entra nel quotidiano e nella domesticità della residenza di Mettingen attraverso la voce del ventriloquo, che si insinua nella mente dei due fratelli fino a farli diventare pazzi, la modernità del ventriloquismo di

²⁴ Il volto del ventriloquo, che Clara aveva definito malizioso, poco aggraziato e in netto contrasto con la sua voce, quando Carwin si serve della sua arte si adatta alla sua voce e alle sue facoltà: "This face was well suited to a being whose performances exceeded the standard of humanity, and yet his features were akin to those I had before seen. The image of Carwin has blend in a thousand ways with the stream of my thoughts." (137)

²⁵ Michael T. Gilmore, "Calvinism and Gothicism: The Example of Brown's *Wieland*.", in *Studies in the Novel*, Summer 1977, 9, 2, pp. 107-118.

Carwin risiede nella sua facoltà di cambiare le coordinate spaziali e cancellare la geografia della voce. La voce ventriloqua di Carwin è in grado di creare illusioni spaziali uscendo dal suo agente e ricreando lo spazio che la circonda, quasi a diventare un'entità autonoma:

Before my friend had time to answer this question, a negative was clearly and distinctly uttered from another quarter. It did not come from one side or the other, from before us or behind. Whence then did it come? By those organs was it fashioned? (41)

La voce che si fa udire proviene da un luogo che non ha una determinazione spaziale o una sorgente rintracciabile, da un *corpo* (“those organs”) invisibile. Coloro che la odono cercano di localizzarla, ma non sono capaci di definire la sua fonte, né in termini spaziali, né umani: questa voce non ha *medium*, nemmeno un frammento (“organs”) di esso.

Grazie alle sue capacità, il ventriloquo proietta il suono da dove non esiste possibilità alcuna di nascondere un corpo o da dove l'occhio dell'ascoltatore non percepisce la sorgente delle parole. Il “biloquist”, a differenza dei ventriloqui di de la Chapelle che sembravano invisibili nella loro immobilità (e insignificanza fisica), nasconde il proprio corpo, sia per mantenere il suo segreto che per aumentare il potere della sua voce così come cela i corpi da cui dovrebbero provenire le sue voci. Siano soprannaturali o reali, le voci di Carwin non vengono sovrapposte che in rarissime occasioni alla presenza visibile del corpo mediatore. Il ventriloquo preferisce proiettarle in luoghi angusti, incapaci di nascondere un corpo umano per aumentare l'effetto perturbante della loro presenza, come accade a Clara che nel bosco viene minacciata da una voce proveniente da una fessura di pochi centimetri. Così facendo, egli contribuisce alla disincarnazione totale della voce ventriloqua dal suo corpo produttore, ma anche mediatore, e all'attivazione del potere perturbante che era proprio della voce soprannaturale dell'antichità e della tradizione cristiana. Infatti il potere della voce “profetica” che annuncia la morte della Baronessa – e quindi ha valore oracolare e soprannaturale – è ripreso dalla voce umana (lotta con dei banditi) che protegge Clara, ma che lei attribuisce ad un angelo custode. Anche quando è umana, la voce senza corpo di Carwin o assume il valore della voce divina-demoniaca o proietta un nuovo corpo “sonoro” nella mente e nell'immaginazione del suo ascoltatore.

L'altro potere che il ventriloquo sfrutta per i suoi scopi è la sua capacità di imitare le voci degli altri personaggi alla perfezione, tanto da non destare alcun sospetto della loro contraffazione in chi le ode. Come uno spirito diabolico, Carwin si impossessa della voce, se non del corpo, della vittima annullando l'identità vocale di Catharine prima e di Clara poi (due donne!), imitando il tono e le peculiarità della loro voci. Anche se con la voce della moglie di Wieland commette un errore,²⁶ con la sorella, non solo riproduce l'accento alla perfezione, ma persino la dizione e il vocabolario che ha acquisito dalla lettura del diario della giovane.

Carwin è anche in grado di creare personaggi inesistenti che lo aiutino a compiere le sue malefatte, come le voci che produce nel "closet" dietro al letto di Clara, dove, grazie alla sua abilità, inscena un dialogo terrificante fra due uomini intenzionati a uccidere la giovane donna. I personaggi a cui la voce del furfante dà vita non hanno identità, sono fantasmi senza volto, ma la mente di Clara, terrorizzata dalla vicenda, li immagina reali e fisicamente pericolosi. La voce ventriloqua di Carwin produce corpi vocali, capaci di far del male alla ragazza, secondo l'immaginazione di lei, che, spaventata, fugge e sviene di fronte alla casa del fratello. La voce ventriloqua è capace di esaltare e terrorizzare allo stesso tempo perché è in grado di staccarsi dal corpo produttore e proiettare un corpo (o un'entità soprannaturale) nella mente della vittima.²⁷

La voce del ventriloquo distorce le percezioni degli abitanti di Mettingen che non riescono a distinguere correttamente la realtà dall'apparenza, persi in una rete di false

²⁶ Catharine è un personaggio silenzioso e riservato e Carwin, imitando la sua voce, commette l'errore di alzare il tono, ma sebbene questa discrepanza venga notata anche dal marito, la timbrica è identica a quella della donna: "I ascended the hill little more that half way, when a voice called me from behind. The accents were clear, distinct, powerful, and were uttered, as I fully believed, by my wife. Her voice is not commonly so loud. She has seldom occasion to exert it, but, nevertheless, I have sometimes heard her call with force and eagerness. If my ear was not deceived, it was her voice which I heard." (31)

²⁷ *Wieland* può essere considerato un romanzo gotico, nonostante l'ambientazione e l'atmosfera differiscano grandemente dagli stereotipi della letteratura nera del periodo. L'autore è un fermo sostenitore della convinzione che il male risieda nella mente dell'uomo e nella sua condizione psicopatologica, eppure Carwin, grazie alla sua voce "inumana", riesce a produrre ombre, fantasmi e presenze inquietanti che, come accade nelle opere della Radcliff, si rivelano fenomeni spiegabili, frutto dell'immaginazione sconvolta.

percezioni che hanno radici profonde nella filosofia di Locke²⁸ e di Berkeley.²⁹ Carwin, come Shakespeare,³⁰ monta la tragedia dell'illusione, senza prospettare la terribile catastrofe che ne deriva; egli imbroglia i sensi dei due fratelli stravolgendo i loro parametri di misura della realtà.³¹

L'ambiguità della voce ventriloqua si riflette e viene amplificata nel personaggio di Carwin, pericoloso in quanto indefinibile. La sua prima apparizione, in carne e ossa, davanti alla casetta di Clara, sottolinea che non esiste concordanza fra l'aspetto, la voce, i modi, il carattere e la posizione sociale del ventriloquo. Lo straniero che bussa alla porta sorprende la giovane donna con una voce che incanta e Clara è così colpita dalla musicalità del suo suono, che rimane nascosta (!) ad ascoltare:

I listened to the dialogue in silence. The words uttered by the person without, affected me somewhat singular, but what chiefly rendered them remarkable, was the tone that accompanied them. It was wholly new. My brother's voice and Pleyel's were musical and energetic. I had fondly imagined, that, in this respect, they were surpassed by none. Now my mistake was detected. I cannot pretend to communicate the impression that was made upon me by these accents, or to depict the degree in which the force and the sweetness were blended in them. They were articulated with a distinctness that was unexampled in my experience. But this was not all. The voice was not only mellifluous and clear, but the emphasis was so just, and the modulation so impassioned, that it seemed as if a

²⁸ Il suo *Saggio sull'intelletto umano* (1660) propone l'esame della facoltà conoscitiva dell'uomo esplorando l'origine e la classificazione delle idee. Secondo la filosofia di Locke "idea" è qualsiasi oggetto psichico o contenuto mentale: poiché non esistono idee innate sapute da tutti gli uomini, è l'esperienza che incide la mente dell'uomo. L'esperienza si divide in due tipi: esterna, tratta dalle sensazioni, e interna, tratta dagli atti di riflessione della mente, ma le idee possono essere acquisite da una o l'altra facoltà o da entrambe.

²⁹ Il *Trattato sui principi della conoscenza umana* (1710) sviluppa la sua critica delle idee astratte e trova la fonte degli errori umani nella presunzione di formare e possedere idee astratte, mettendo in luce il soggettivismo delle percezioni, riassunto nell'emblematico: "Esse est percipi".

³⁰ Agostino Lombardo nel suo corso "Origini della narrativa americana" (Università degli studi, anno accademico 1964-5) ha approfondito gli aspetti paralleli e i costanti riferimenti di Brown alle tragedie dell'illusione di Shakespeare: l'esempio più significativo è il grido "Hold! Hold!" con cui Carwin blocca Clara per impedire che scopra la sua presenza.

³¹ "If it [ventriloquism] be communicated to the world, it will inculcate the duty of avoiding deceit. It will exemplify the force of the early impressions, and show the immensurable evils that flow from an erroneous or imperfect discipline." (59)

heart of a stone could not fail or being moved by it. It imparted to me an emotion altogether involuntary and incontrollable. (48)

Clara anticipa l'atteggiamento del ventriloquo, rovesciandolo: la giovane donna, non vista, si nasconde per ascoltare la voce "vera" del vagabondo che si presenta alla sua porta. Stregata e ammaliata dalla sua sonorità, la ragazza si immagina mentalmente la persona da cui provengono le parole che ode, ma la proiezione vocale non coincide con la realtà del corpo produttore. E' la voce stessa di Carwin a presentarsi come un'anticipazione delle sue molteplici voci disincarnate che non necessitano o non riescono ad adattarsi ad un corpo mediatore perché contengono nel loro potere di fascinazione la proiezione di un corpo fantasmale che le incarna alla perfezione. Infatti, non appena Clara, incuriosita dalla voce del misterioso visitatore, si affaccia alla porta rimane sorpresa e stupefatta dal disaccordo fra la presenza sonora del vagabondo e il suo aspetto:

It will be readily supposed that I was somewhat inquisitive as to the person and demeanor of our visitant. After a moment's pause, I stepped to the door and looked after him. Judge my surprise, when I beheld the self-same figure that had appeared a half an hour before upon the bank. My fancy had conjured up a very different image. A form, an attitude, and garb, were instantly created worthy to accompany such elocution; but this person was, in all visible respects, the reverse of this phantom. Strange as it may seem, I could not speedily reconcile myself to this disappointment. Instead of returning to my employment I sat in a chair that was placed opposite the door, and sunk into a fit of musing. (49)

La figura di Carwin delude completamente le aspettative di Clara; l'immagine che la giovane si è costruita mentalmente ("my fancy had conjured up") ascoltando le melodie della voce sconosciuta non ha nulla a che vedere con la persona che le appare alla porta. La voce del villano è in grado di creare ("created") una proiezione vocale che è per la giovane donna più reale e possibile della figura del furfante. La persona di Carwin non ha nulla a che fare con la sua voce, è il "fantasma rovesciato" di ciò che dovrebbe essere, come il ventriloquo e la sua presenza sonora sono il rovesciamento della triangolazione di potere della voce senza fonte. Il ventriloquo è un tentativo di dare vita ad un Faust americano, precursore dello scienziato pazzo del secolo successivo, che, spinto dalla curiosità, scatena la tragedia. Tuttavia Carwin non ha la

grandezza del genio, ma la perversione del “villain”. L’ambiguità e l’inafferrabilità³² del personaggio e della voce ventriloqua si riflettono e sono espressi dal romanzo e dalla voce della narrazione nonché dai caratteri letterari di passaggio fra l’Illuminismo e il Preromanticismo. Si potrebbe azzardare che tutto il romanzo sia un rovesciamento di ciò che dovrebbe essere: l’elemento gotico è razionalizzabile, il vero malvagio non è il furfante, ma Wieland³³ e Clara non è un’eroina richardsoniana di un romanzo epistolare.³⁴

La voce è imperante fin dall’inizio del romanzo ed è il filo conduttore della vicenda che diventa tragedia. Il padre di Wieland e Clara è “chiamato” da Dio a diffondere il verbo nel Nuovo Mondo (9), ma egli non obbedisce³⁵ al compito e per questo viene punito con una sorte tremenda.³⁶ La notte della tragedia, quando il padre brucia vivo nel tempio della residenza, le urla della moglie squarciano le tenebre. Il tempio diventa poi il ritrovo del circolo pagano dei due fratelli dove si discute di filosofia³⁷ e retorica, recitando ballate e facendo musica, sovrastati dal busto di Cicerone. La pace delle residenza di Mettingen, chiusa anche al terrore e alla distruzione delle guerra, viene stravolta dall’arrivo delle voci di Carwin. Non è la sua

³² “I [Pleyel] was not the last to pay homage to the unrivalled capacity, insinuation, and eloquence of this man. I have disguised, but could never stifle the conviction, that his eyes and voice had a witchcraft in them, which rendered him truly formidable: but I reflected on the ambiguous expression of his countenance – an ambiguity which you [Clara] were the first to remark; on the cloud which obscured his character; and on the suspicious nature of that concealment which he studied...” (115-116)

³³ Secondo Leslie Aaron Fiedler [*Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York, 1960] Carwin combina gli aspetti del Faust e del Don Giovanni nel tentativo di separare Clara dal suo innamorato, ma non è il personaggio cattivo. Wieland, spinto dagli errori indotti dalla fede e dal distruttivo rapporto fratello-sorella, è il vero malvagio.

³⁴ Clara non è un personaggio statico, ma si mette in discussione, confrontandosi con l’orrore che la investe.

³⁵ “All’AUDIRE segue l’OBEODIRE”, cfr. Corrado Bologna, *op. cit.*, p. 51.

³⁶ “When he deigned to be communicative, he hinted that his peace of mind was flown, in consequence of the deviation from his duty. A command had been laid upon him, which he had delayed to perform. He felt as if a certain period of hesitation and reluctance had been allowed to him, but that this period was passed. *He was no longer permitted to obey.* The duty assigned to him was transferred, in consequence of his disobedience, to another, and all that remained was to endure that penalty.” (12, corsivo mio).

³⁷ Wieland studia Socrate, filosofo della parola e del dialogo.

presenza a sconvolgere la quiete del circolo e della casa di Wieland, ma le sue manifestazioni sonore che fanno breccia fin da subito nelle menti dei due fratelli:

I am not fearful of shadow. The tales of apparitions and enchantments did not possess that owe over my belief which could even render them interesting. I saw nothing in them but ignorance and folly, and was a stranger even to the terror which is pleasing. But the incident was different from any that I had ever before known. Here were proofs of a sensible and intelligent mind, which could not be denied. Here was information obtained and imparted by means unquestionably super-human. (42-43)

Clara percepisce nella voce che annuncia la morte della baronessa una volontà divina, un piano che va oltre la potenza umana e che si manifesta secondo i canoni della tradizione oracolare più antica: una voce, senza referente, si fa udire e annuncia un futuro che nessun uomo potrebbe anticipare. Il *medium* è scomparso totalmente a favore del potere perturbante e illimitato della voce senza fonte. Solo una voce soprannaturale (divina) può manifestarsi senza alcun corpo mediatore – fin dall’antichità l’uomo e le religioni hanno cercato di ovviare agli aspetti incontenibili di questa voce attraverso un processo di antropomorfizzazione del *medium* – ma il suo potere è così grande che sconvolge la mente dell’uomo. Infatti questa voce opera sui due fratelli in maniera diversa, ma pur sempre devastante. Clara, innamorata segretamente di Pleyel, attribuisce alla voce un potere positivo, spaventoso, ma positivo: la voce che annuncia la morte della promessa sposa di Pleyel è la stessa che la difende dagli attacchi dei malvagi, sia nel bosco che nel ripostiglio. Il fascino del mistero, nonostante lei lo rifiuti (“I saw nothing in them but ignorance and folly, and was stranger even to that terror that is pleasing”), alimenta la sua illusione amorosa³⁸ (e la sua tara psicologica) e la spinge nella rete di inganni e di percezioni errate del ventriloquo. Lo stesso accade a Wieland che, stravolto dalla presenza sonora di voci inspiegabili, cade nella trappola di Carwin e mette a nudo le sue debolezze. Anche il fratello attribuisce poteri soprannaturali e divini

³⁸ “Propitious was the spirit that imparted these tidings. Propitious he would perhaps have been, if he ad been instrumental in producing, as well as in communicating the tidings of her death. Propitious to us the friends to Pleyel, to whom has thereby been secure the enjoyment of his society; and not unpropitious to himself for though this object of his love be snatched away, is there not another who is able and willing to console him for the loss.” (43-44)

alla voce misteriosa e le rivelazioni lo trasformano in una persona silenziosa e meditativa che, già segnata dalla morte punitiva del padre (“from directed and supernatural decree.”, 33), si immola all’altare della fede.

Come è stato sottolineato la voce ventriloqua di Carwin mette in scena il grado massimo della triangolazione di potere della voce senza fonte, rovesciandola: il *medium* scompare, non esiste o si riduce alla proiezione vocale e invisibile (!) delle voci ventriloque mentre la figura tradizionale del ventriloquo e della sua presenza scenica viene sovvertita. Il corpo di Carwin, come quello dei *medium* della sua voce soprannaturale, è inadeguato, scompare dalla scena o si nasconde. Il ventriloquismo di *Wieland* cancella il supporto fisico, materiale, visibile e tangibile della voce (il corpo) a favore della pura sonorità della voce che, incanalando il potere della triangolazione nel vertice della fonte (anche se umana!), raggiunge l’apice dell’onnipotenza sonora. La voce di Carwin comanda le menti, lo spazio e le azioni degli abitanti di Mettingen e fa della residenza la trasposizione illimitata del suo corpo mediatore, sovvertendo le percezioni sensoriali, spaziali e persino temporali. Dopo le manifestazioni sonore del soprannaturale il tempio pagano e circolo artistico ritorna ad essere il tempio della disgrazia del padre, dove al posto della musicalità delle ballate tedesche, Wieland ode le voci del suo dio e dà inizio alla sua tragedia personale. Carwin fa del tempio il contenitore-mediatore della sua voce soprannaturale e riporta indietro il tempo alla punizione del padre, risvegliando la tara di Theodore. A Clara accade lo stesso: vittima delle voci che limitano la libertà dei suoi movimenti (non può andare nella casetta nel bosco o nel ripostiglio), la giovane donna si vede rinchiusa in uno spazio che rende Mettingen claustrofobico e insicuro. Il bosco, luogo della memoria e dell’infanzia le è precluso (“Hold! Hold!”) da una voce che, dopo averla illusa con la predizione di un futuro ricco d’amore (la morte della Baronessa) la spinge in un presente terrificante, senza passato e foriero di una tragedia incombente.

Tutti i personaggi sono vittime toccate dalla voce di Carwin, lo stesso Pleyel abbandona il circolo e crede all’imitazione e alle parole del furfante che distruggono la reputazione di Clara. Nonostante il suo razionalismo, anche il giovane cade nella rete di illusioni del girovago e il ventriloquo restringe il suo spazio e il suo tempo, costringendolo ad abbandonare Mettingen. Catharine invece, sostituita dalle imitazioni del vagabondo, perde la sua identità e la sua vita. Alle voci armoniche della residenza dei due fratelli si

sostituiscono le urla di terrore del subitaneo cambio di registro dei personaggi. La dizione di Pleyel, rinomata nelle letture del circolo, si trasforma nelle grida dai toni miltoniani con cui accusa Clara delle sue (false) nefandezze (95-97) mentre Wieland, trasfigurato dalla pazzia, come fosse un animale selvaggio, aggredisce la sorella e stermina la famiglia. La pace solare della residenza è invasa lentamente dall'oscurità dell'onnipotenza della voce di Carwin che annulla i corpi, lo spazio e il tempo come fosse la materializzazione del sogno premonitore di Clara. Mentre le allucinazioni uditive (e sensoriali) si moltiplicano, i silenzi dei personaggi diventano più frequenti, fino a trasformarsi nella maschera tragica del volto morto di Catharine. La voce (ventriloqua) di Carwin non ha corpo e per questo è così potente che, come fosse un buco nero – la bocca spalancata del quadro di Munch – assorbe e elimina tutto ciò che la circonda fino alla morte,³⁹ una morte che avviene per strangolamento (Catharine) e per un pugnale nella gola (Wieland).

Questa voce onnipotente, sebbene sia illimitata e umanamente ingestibile – lo stesso Carwin è vittima della sua voce, come il *puppet* del ventriloquo, nascosta nel baule – è il rovesciamento della triangolazione di potere della tradizione. Il suo potere senza limiti, sebbene abbia origine umana, è soprannaturale e quindi senza *medium*, la sua onnipotenza non è nelle capacità profetiche (presto smascherate come menzogne), ma nella destabilizzazione sensoriale e mentale di una voce che non ha (e non può avere) referente visivo. La voce dell'ultimo ventriloquo settecentesco cancella il limite del corpo mediatore – e anche produttore – della tradizione mentre la Donna soccombe alla voce dell'uomo (!) che per manifestarsi deve “far morire” una donna (la Baronessa), screditare e minacciare di morte Clara e assistere alla tragedia di Catharine.

3.5: LA VOCE DEL FRAMMENTO

Il ventriloquismo settecentesco e la macabra rappresentazione letteraria delle sue conseguenze sancisce l'ambigua demistificazione della voce senza referente, ma il potere soprannaturale, ormai attribuito alle capacità vocaliche dell'uomo, sembra essersi

³⁹ E' emblematico, che mentre il ventriloquo è uomo (tutti i ventriloqui del Settecento sono uomini, Mangogul compreso) e scatena la tragedia attraverso un uomo (Wieland), l'immagine ultima del corpo morto e zittito per sempre sia quella di Catharine, donna e moglie del carnefice, la prima voce che il ventriloquo ha imitato e di cui ha assunto l'identità e il corpo (la sua silhouette alla finestra).

trasferito nel frammento corporeo e nella mente (malata) della vittima. La nuova voce sfrutta l'invisibilità del corpo e l'assenza del corpo-fonte per orchestrare la triangolazione di potere e, nonostante le spiegazioni "scientifiche", gli epiloghi catastrofici e gli smascheramenti, anche il Settecento non sfugge al fascino perturbante delle manifestazioni sonore della voce. I tentativi di razionalizzazione e demistificazione trasformano la voce senza referente del soprannaturale in un'espressione dell'umano, ma non riescono ad arginare il suo potere che, ingabbiato in un corpo-fonte mortale, lo parcellizza e si crea un nuovo corpo-frammento, inumano, dal quale manifestarsi. L'immaginario artistico e letterario dell'Ottocento, influenzato dalle scienze, dall'anatomia e dal desiderio crescente di tradurre il corpo umano in una macchina – come le "talking heads" del capitolo successivo – anticipa nel frammento umano l'ansia e l'ossessione per l'artificiale che caratterizzerà la seconda metà del secolo. La violenza e il potere vitale della voce senza fonte fa a pezzi il corpo umano e dà vita ad una parte di questo che *inadeguatamente* incorpora la voce, restituendole (ma anche arginando) il suo valore soprannaturale. Il volto contratto e sofferente, la bocca spalancata e silenziosa di Carwin sono la rappresentazione, a cavallo fra due secoli, di una voce umana, ma terribile, che imita una tradizione antica e religiosa che nemmeno la Ragione riesce a debellare.

Il secolo successivo, anche a causa della progressiva disumanizzazione storica e sociale dell'individuo, riversa l'inquietudine e il potere di questa voce (in)umana nel frammento-*medium* di una fonte umana al limite. Edgar Allan Poe, ossessionato dalla frammentazione del corpo⁴⁰ e dall'incapacità dell'autore di possedere una sua propria voce, traduce nei suoi racconti faceti un'originale rappresentazione della triangolazione di potere di una voce umana che il corpo non può/non riesce a contenere. Lo scrittore mette in scena un'inversione del valore e del potere di questa voce che si proietta da un corpo morto, afono o artificiale attraverso un frammento-*medium* non consono e incapace di testimoniare (o creare) il fascino perturbante della voce soprannaturale. Le voci dei racconti di Poe potrebbero attivare la triangolazione di potere, ma sono ridicole,

⁴⁰ Per una maggiore comprensione dell'importanza del frammento nella letteratura fantastica cfr. Debora A. Harter, *Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, Stanford University Press, Stanford, California, 1996,

inadeguate e femminilizzate, come i personaggi da cui provengono.⁴¹ Se nei racconti del terrore la frammentazione si opera prevalentemente sulle donne (Berenice su tutte) e il frammento incamera il perturbante della fantasia, i personaggi dei racconti che verranno presi in considerazione sono tutti uomini che subiscono un processo di “femminilizzazione” sia del corpo (*medium*) che dell’individuo (fonte). Queste rappresentazioni, che dovrebbero in un certo modo riattivare la tradizione della triangolazione della voce e del suo *medium* femminile, proprio a causa dello scarto di genere e della frammentazione del corpo, ridicolizzano l’inquietudine provocata dalla voce e contribuiscono, anche se in modo latente, a spingere l’immaginario della voce verso il feticcio.⁴² Tuttavia non è la voce ad essere il feticcio dei racconti di Poe, ma i frammenti dei corpi inadeguati dei personaggi. Nei suoi racconti la voce è, apparentemente, “orpello” e la triangolazione, pur avendo a disposizione tutti e tre i suoi vertici, non può aver luogo, avvalorando la tesi che soltanto il *medium* femminile è in grado di supportare (sopportare!) il potere della voce senza fonte.

Ma come e perché cambia il *medium* femminile alla fine dell’Ottocento e quale valore assume la triangolazione di potere della voce? Si proverà a dare una risposta a questo interrogativo nel capitolo successivo dopo aver analizzato l’importanza della frammentazione del corpo e dell’inversione della voce nei racconti di Edgar Allan Poe.

3.6: L’INVERSIONE DELLA VOCE E L’INADEGUATEZZA DEL FRAMMENTO.

Nei racconti di Edgar Allan Poe la disarticolazione del corpo e la disumanizzazione dell’individuo passano attraverso la trasformazione, la metamorfosi e la spettacolarizzazione di corpi privi di vita, cadaveri, mummie e manichini che ossessionano la sua narrativa.⁴³ In questa disintegrazione del corpo vivente la voce rappresenta un aspetto di rilievo, ma essa sembra subire una sorta di inversione parodica che ne sminuisce e ne amputa la potenza. Infatti nei racconti che verranno presi in

⁴¹ E’ possibile che Poe anticipi per alcuni aspetti la crisi della mascolinità di fine secolo?

⁴² Cfr. Emily Apter, *Feminizing the Fetish*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.

⁴³ Come sottolineato da G.R. Thompson [*Poe’s Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1973] le storie “gotiche” di Poe sembrano mancare di consistenza se non vengono affiancate dalla sua produzione comica. Si potrebbe ipotizzare che lo scrittore americano ironizzasse consciamente sulla sua produzione gotica attraverso i racconti comici, come accade al “set of false teeth” che Lackobreath nel cassetto e che ricordano i denti strappati di Berenice.

considerazione, la voce, nella/nonostante la sua straordinarietà, sembra essere l'unico elemento naturale che non necessita di alcun chiarimento. La voce che si manifesta proviene da corpi che non dovrebbero possedere il dono della parola, come la mummia di *Some Words With a Mummy*, ma l'incongruenza, nella sua ovvietà fantastica, trasforma la voce in un accessorio indispensabile per la narrazione, ma che suscita solo un attimo di stupore.

La voce sembra aver perso la sua potenza e non caratterizza il personaggio dal quale viene addirittura estrapolata, perdendo la sua determinazione. E' il corpo che determina la voce e non viceversa. La voce dei racconti di Poe è una forma di comunicazione trasposta nelle molteplici attivazioni di una narrazione in prima persona: essa diventa un espediente, un trucco che aiuta il narratore, ma non lo definisce. Se la voce non è più sinonimo di vita e di umanità a causa delle tecniche e delle illusioni del ventriloquismo e delle teste parlanti, allora lo scrittore (e il narratore con lui) è costretto a mettersi alla ricerca di ciò che lo caratterizza come uomo attraverso una scrittura capace di spingersi al limite. L'analisi del racconto *Loss of Breath*, supportata da ampi riferimenti a *Thou Art The Man*, *The Fact in the Case of M. Valdemar* e *The Man That Was Used Up*,⁴⁴ vuole mettere in luce come l'autore, cosciente del potere creativo della voce, soprattutto nelle sue manifestazioni senza referente inverta il suo valore attraverso la frammentazione del *medium* e l'inadeguatezza della fonte, ridicolizzandone il messaggio. Al potere della voce soprannaturale e ventriloqua, i racconti sostituiscono una voce orpello, taciuta e schernita che proviene da un corpo femminilizzato e insufficiente. Tuttavia, anche attraverso questa inversione e degradazione, il fascino (e per alcuni aspetti il perturbante) della voce senza fonte filtra attraverso le maglie della scrittura testimoniando l'ossessione dello scrittore.

Loss of Breath narra la tragicomica vicenda del signor Lackobreath che, dopo la prima notte di nozze, a seguito di un terribile alterco con la moglie, perde il respiro. Terrorizzato all'idea che la donna lo possa internare, Lackobreath abbandona la sua infruttuosa ricerca per casa e decide di partire per un viaggio. In carrozza viene schiacciato da tre uomini corpulenti che al loro risveglio, scambiato per un cadavere (non vedono alcuna traccia di respiro sullo specchio), lo gettano fuori. Steso per strada e

⁴⁴ Tutti i racconti fanno riferimento all'edizione: *The Short Fiction of Edgar Allan Poe, An Annotated Edition*, Stuart Levin and Susane Levine (eds.), University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1990, le pagine saranno date fra parentesi.

con il cranio fracassato, il suo corpo viene venduto al farmacista del paese per dieci dollari che, dopo averne accertato la morte, lo usa per i suoi esperimenti galvanici con il medico. Divertito dalla situazione e incuriosito dagli esperimenti, Lackobreath, nonostante possa parlare con una voce gutturale (da attore di bassa lega), non interrompe l'autopsia dei due scienziati. Legato e imbavagliato, il suo corpo viene appeso in soffitta, dove dei gatti cercano di mangiargli il naso. Nel tentativo di scacciare le bestie, l'uomo cade dalla finestra nel carro che trasporta il ladro W. Alla forca. Nel trambusto il delinquente scappa e le guardie scambiano Lackobreath per il malvivente e lo impiccano. Nonostante il poveretto non possa morire (non ha fiato) decide di offrire uno spettacolo di convulsioni e patimenti alla folla accorsa per assistere all'impiccagione. Il suo corpo, non reclamato, è posto in una cappella dove, annoiato, si mette a commentare gli altri cadaveri. Un corpo risponde alle provocazioni. Si tratta del signor Windenough, vecchio amante di sua moglie la quale conserva ancora le sue lettere. L'uomo è stato sepolto vivo dopo che il respiro di Lackobreath gli è piombato addosso dalla finestra, soffocandolo e impedendogli di parlare. Vittime della stessa sorte i due dibattono sulla situazione, e dopo un acceso confronto di retorica, Lackobreath ha la meglio e riesce a riavere il suo respiro attraverso una transazione economica. Rimpossessatisi delle loro rispettive voci, i due si mettono a gridare e vengono liberati.

Thou Art The Man è la storia di un omicidio, raccontata da un detective casalingo che, grazie alla sua astuzia, salva la vita del giovane scapestrato, nipote della vittima. Il signor Shuttleworthy, il più ricco abitante di Rattleborough, modesto villaggio di provincia, stringe amicizia con il povero Charles Goodfellow, trasferitosi da poco vicino alla sua residenza. Amante del vino francese, Charley approfitta dell'ospitalità del ricco signore, inimicandosi il nipote debosciato che lo zio minaccia di cancellare dal testamento. Una sera, dopo aver bevuto moltissimo, Shuttleworthy promette all'amico di ordinargli due casse di Château Margaux il giorno seguente quando andrà in città per depositare due borse di denaro. La promessa si risolve in tragedia e il cavallo torna solo, ferito e senza borse. Le ricerche, capitanate dall'amico, trovano solo indizi che incolpano il nipote e, nonostante l'accalorata difesa di Charley, il giovane viene condannato a morte. Il narratore, incuriosito dalle incongruenze del racconto di Charley, trova il cadavere e ricostruisce la vicenda: l'amico è l'assassino e il ladro e ha architettato tutto per far ricadere la colpa su un innocente. Il narratore, nell'intento di

scagionare il giovane e dimostrare la colpevolezza del bugiardo, spedisce un biglietto a Charley informandolo dell'arrivo delle sue due casse di vino, ordinate dal ricco amico tempo prima. Ormai ricco e ammirato in tutto il paese, Charley invita tutti ad assaggiare il vino pregiato, ma con grande stupore e spavento dalla cassa esce il corpo tumefatto di Shuttleworthy che lo condanna dicendo "Thou Art The Man". L'amico, terrorizzato, confessa e muore. Scagionato il nipote, il narratore spiega il mistero della cassa: il corpo balza fuori con un trucco e la voce è frutto delle capacità ventriloque del detective improvvisato.

The Facts in the Case of M. Valdemar narra dell'esperimento di mesmerismo che il narratore pratica a Valdemar, suo amico, gravemente affetto dalla tisi. Il malato accetta di essere mesmerizzato in punto di morte, ma l'esperimento ha affetti inaspettati: il corpo, ormai ridotto all'estremo, rimane in stato vegetativo per sette mesi senza alcun decadimento. Valdemar, apparentemente vivo, se interrogato, dichiara di essere addormentato e in punto di morte. Con il corso delle settimane la sua voce si spegne sempre più e il corpo si irrigidisce fino a che lui stesso chiede di essere lasciato morire. Il narratore decide di interrompere l'esperimento e improvvisamente il corpo di Valdemar si scioglie in un liquido maleodorante.

The Man That Was Used Up racconta la vicenda del narratore che, dopo essere rimasto impressionato dall'aspetto e dalla potenza del generale John A.B.C. Smith decide di scoprire il mistero che circonda la sua persona. Interrogando amici e conoscenti appare ovvio che il segreto è legato alla guerra contro gli Indiani, ma nessuno riesce a terminare la confessione perché viene sempre interrotto da una voce esterna. Il narratore, frustrato dalla sua ricerca, decide di rivolgersi direttamente al generale e si presenta a casa sua. Introdotto in una stanza, si scontra con un ammasso strano e raccapricciante che giace sul pavimento e il narratore gli dà un calcio. Una voce da animaletto lo ammonisce: l'oggetto è ciò che resta del corpo del generale mutilato dalla battaglia con gli Indiani. Tuttavia, grazie alle tecnologie delle protesi, Smith è riuscito a ricomporre il suo corpo in maniera superlativa. Mentre il narratore ascolta la tragica vicenda, il servitore "monta" il corpo dell'eroe come fosse una bambola, fino al palato, che restituisce al generale la sua bella voce con cui termina la narrazione.

Questi quattro racconti possono essere considerati il punto di passaggio fra la rappresentazione settecentesca della voce e del *medium* e la progressiva tensione verso

la completa disincarnazione della voce umana e la riattivazione della triangolazione di potere, dalla frammentazione e dall'artificiale femminile fino all'immaginario delle tecnologie di riproduzione e trasmissione del suono di fine secolo. Se con il gotico ha inizio la parabola involutiva del romanzo settecentesco⁴⁵ nella quale il corpo (maschile) si ammala, si devia e mette in scena mostruosità,⁴⁶ anomalie e impotenza a cui la tecnologia di fine Ottocento cercherà di sopperire senza esito, essa ha radici profonde nella nuova concezione spazio-temporale che influisce sulla progressiva disumanizzazione del corpo.⁴⁷ Il corpo urbano, vittima della città,⁴⁸ è minato da alcool e nevrosi, concentrato negli spazi angusti dei dormitori, frastornato dalla velocità e dal caos. A questo inquadramento che ingabbia gli individui in manicomi e prigioni dove il lavoro forzato diventa una cura,⁴⁹ l'uomo cerca disperatamente delle risposte nelle dottrine esoteriche e nelle pretese scientifiche del mesmerismo e della fisiognomica.⁵⁰

⁴⁵ Barbara Lanati, "Poe e la scrittura del corpo: appunti sul corpo che diventa scrittura e sulla scrittura che diventa corpo", in Ruggero Bianchi (a cura di), *E.A. Poe, dal gotico alla fantascienza*, Mursia, Milano, 1987, pp. 123-144.

⁴⁶ Dalla creatura di Frankenstein al Conte Dracula i mostri fanno dell'eloquenza il veicolo del loro desiderio: la voce e il linguaggio diventano indispensabili nella creazione di personaggi il cui corpo non può essere delineato in maniera esaustiva perché esula dai canoni razionali delle tavole anatomiche.

⁴⁷ Con il XIX secolo il tempo inizia ad essere definito dai ritmi della città e dell'industria, ma soprattutto dalle nuove tecnologie che sostituiscono l'esperienza naturale e ciclica della vita con la frenesia delle macchine e delle nuove energie. Il tempo agreste e il ritmo solare vengono sostituiti dal caos della città e l'individuo si rifugia in un tempo interiore, ancora di salvezza, che restringe e espande le coordinate spaziali, generando la psicosi e la negazione del corpo: "It is not difficult to find examples of radically dismembered selves in the fantastic art [...] persons in the fantastic are imagined as scattered objects, dislocated and distanced from themselves [...] Magnification, diminution, reconstruction of various parts of the self are common in allegorical and satirical fantasy, as they realize perception or introduce a brave new world. [...] Corporal disintegration is the reverse of the constitution of the body during the mirror phase, and it occurs only in those times when the unified and transcendent ego is threatened with dissolution.", in Rosemary Jackson, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Routledge, London and New York, 1988, pp. 85 e 90.

⁴⁸ Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri, Torino, 1977, pp. 197-290.

⁴⁹ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1976.

⁵⁰ Attraverso i parametri del corpo e in particolare dei tratti del viso, l'Ottocento getta le basi per la sua ossessione per la perfezione dell'Ideale e dell'artificiale delle donne-macchine (o macchine-donne?) della fine del secolo. La mostruosità dei corpi legati alle tecnologie di produzione e trasmissione della voce ha radici profonde nell'immaginario della devianza mentale (e dell'anima) e della malattia che precedettero l'eugenetica.

Questi sfasamenti provocano un ottundimento, una perversione e una depravazione delle facoltà sensoriali (anticipate dalla figura del ventriloquo) unitamente ad un'alienazione del corpo rispetto alla mente, poi definita schizofrenia. L'individuo si trasforma in una sorta di automa e l'udito è il primo organo ad essere colpito dallo sfasamento: il malato crede di sentire voci e suoni che attribuisce addirittura a essere inanimati e oggetti.⁵¹

Il corpo dell'Ottocento segue una parabola di progressiva esplicitazione: esso diventa un oggetto pubblico, un costrutto culturale che si esprime anche nella nudità (e nell'eroticismo) della visibilità di certe sue parti.⁵² Il corpo entra in un'era di riproduzione meccanica che anticipa le riproduzioni create dell'immaginario fantastico degli scrittori di fine secolo, affascinati dalle scoperte e dalle creazioni di grandi inventori, ma il corpo sembra perdere la sua *aura*,⁵³ come accade ai corpi dei quattro racconti di Poe. Le quattro storie, catalizzate da un mistero, seguono in maniera comica la struttura della detective story,⁵⁴ o dell'indagine scientifica, ma la disgrazia, la tragedia che scatena il racconto, fa della violenza al corpo il suo sottofondo. La violenza che strazia e parcellizza il corpo della vittima, facendo balzare alla pagina i particolari della sua materialità, ne sottolinea il carattere passivo. Questo corpo, oggettivato e mercificato, viene progressivamente ridotto a qualcosa di inumano, ma che, di contro, non sente alcun dolore (quasi fosse una macchina, e non un oggetto inerme, visto che molte delle sue funzioni sussistono). I corpi comici di Poe si spingono al limite, la morte, senza raggiungerlo completamente perché per lo scrittore nella morte si arriva alla perfezione e alla conoscenza,⁵⁵ ma questo corpo non è degno né dell'una è dell'altra.

⁵¹ Vieda Skultans, *Madness and Morals: Ideas of Insanity in the Nineteenth Century*, Routledge Keagan Paul, London, 1975, pp. 79 e ss.

⁵² Questo processo toccherà il suo apice con l'ossessione sessuale (maschile) di fine secolo, risposta insufficiente alla crisi della mascolinità.

⁵³ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Arte e società di massa, Einaudi, Torino, 2000.

⁵⁴ Barbara Lanati, *op. cit.*, p. 132: "[Nella detective story] il corpo diventa oggetto e soggetto della scrittura, ne detta i ritmi, le sequenze."

⁵⁵ Cfr. Jules Ranger, "Poe and the Theme of Forbidden Knowledge", in *American Literature*, volume 49, 4, 1978, pp. 533-543, Ruggero Bianchi, "Il problema dell'arte e dell'artista in Poe, Hawthorne e Melville", in *Studi Americani*, volume 18, 1972, pp. 120-149, p. 148: "Logico quindi che, come in *Monos and Una*, la morte diventi per Poe, sia pure nella più "profana" delle prospettive, uno stato di pacificazione e di recupero della propria unità psichica. L'unificazione dei sensi che secondo *Monos* caratterizza lo

Loss of Breath è un racconto al limite in cui il protagonista e voce narrante della vicenda⁵⁶ perde all'improvviso il respiro (non la voce!) sconvolgendo le aspettative del lettore e i canoni della narrazione. L'apertura del racconto sottolinea la trama di voci che costituisce il sottofondo della vicenda – e che avvalorano l'ipotesi di un'ossessione dello scrittore per la voce – dalla citazione delle *Melodies* di Moore al tono di discussione medievale che basa le dimostrazioni del racconto sulla Bibbia e le conoscenze antiche. La parola di Dio si allaccia alle versioni mitiche della storia greca in un compendio di oralità e circolarità temporale che si palesa nelle urla che aprono e chiudono il racconto. Infatti mentre Lackobreath assale verbalmente la moglie, cercando di sopraffarla con la sua potenza vocale,⁵⁷ perde il respiro. Il punto di rottura è espresso visivamente, attraverso una descrizione che rappresenta la disfatta e la perdita improvvisa:

I was ready to launch forth a new and more decided epithet of opprobrium, which should not fail, if ejaculated, to convince her of her insignificance, when, to my extreme horror and astonishment, I discovered that *I had lost my breath*. (395)

Il protagonista è sul punto di “eiaculare” tutto il suo sdegno verso la moglie – dopo la prima notte di nozze – e dimostrarle, senza ombra di dubbio, attraverso il potere⁵⁸ delle

stato post-mortem riflette la costruzione dell'uomo in un equilibrio armonico e sereno che solo la morte può offrire: rimanda cioè, come in Melville, al concetto di morte come soglia della conoscenza, superamento dell'angoscia e della dissoluzione.”

⁵⁶ A differenza degli altri racconti presi in esame Lackobreath è protagonista e narratore della vicenda, ma il racconto è firmato da Littleton Barry, anagramma di “little baritone”, cioè di qualcuno che vorrebbe avere una voce potente, ma si ritrova con un corpo piccolo e inadatto. Le caratteristiche di Barry sono le stesse di Lackobreath, piccolo di statura con una voce insignificante, che, una volta perso il respiro, diventa la voce di un attore di melodramma di bassa caratura.

⁵⁷ Pur non prendendo in considerazione l'interpretazione freudiana di Marie Bonaparte [*E.A. Poe, sa vie, son oeuvre*, 1933] che legge il racconto come una rappresentazione della perdita della potenza sessuale del protagonista, non è possibile non sottolineare i riferimenti sessuali del vocabolario della prima parte e l'inadeguatezza fisica del protagonista. Lackobreath, basso e tarchiato, si sente inferiore all'amante Windenough, alto e slanciato, e alla moglie stessa, che riesce a superare solo in punta di piedi: “...here standing on tiptoe, seizing her by the throat, and placing my mouth closet to her ear, I was preparing to launch...” (395).

⁵⁸ E' bene ricordare che il protagonista è fisicamente inferiore alla donna (dimorfismo rovesciato?) e si trova in punta di piedi mentre le urla il suo disprezzo. Il lettore non

sue parole e della sua voce (?) la sua assoluta insignificanza quando perde il respiro. La voce rimane senza fiato e lui si trasforma in un essere “senza significato”, senza vita. Questa scena è una svolta nella percezione della realtà, un rovesciamento: il piano dell’immaginario diventa reale e le metafore “prendono vita”. I modi di dire diventano veri e possibili e la scrittura si fa viva sul corpo di Lackobreath come accadrà ai condannati della colonia penale di Kafka:

The phrases “I am out of breath”, “I have lost my breath”, etc., are often enough repeated in common conversation; but it had never occurred to me that the terrible accident of which I speak could *bona fide* and actually happen! Imagine – that is if you have a fanciful turn – imagine, I say, my wonder – my consternation – my despair! (395)

Se il corpo è l’espressione massima del simbolismo, nel racconto di Poe la distinzione fra simbolo e simbolizzato cade, si annulla. E’ lo stesso protagonista che invita il lettore/ascoltatore ad immaginare (lo ripete due volte), ad entrare in un universo invertito e diverso, spingendolo ad un cambio di logica. Nel nuovo mondo di Lackobreath il fantastico diventa realtà – come nel Paese delle Meraviglie di Alice – o meglio, la realtà che lo vede protagonista è una situazione al limite definita attraverso una serie di contrari:

Behold me then safely ensconced in my private *boudoir*, a fearful instance of the ill consequences attending upon irascibility – alive with the qualifications of the dead – dead with the properties of the living – an anomaly on the face of the earth –being very calm, yet breathless. (396)

Il suo vocabolario si fa ricercato, ma tradisce i primi accenni di femminilizzazione (il boudoir) mentre egli cerca di rendere con le parole l’assurdità della scomparsa che lo ha proiettato in una posizione incredibile. Nonostante il suo sfoggio di semantica, sia il gatto che il cane di casa lo deridono, forti della loro potenza sonora che sembra innalzarli al di sopra del padrone:

viene informato delle motivazioni della lite, ma solo degli scambi verbali e del tentativo di strangolamento al momento della scomparsa del respiro. Lackobreath è appeso al collo della moglie – le vuole togliere il fiato – quando la tragedia ha inizio.

Thus I shuddered at self-murder as the most decided of the atrocities while the tabby-cat purred strenuously upon the rug, and the very water-dog wheezed assiduously under the table; each taking to itself much merit for the strength of its lungs, and all obviously done in derision of my pulmonary incapacity. (396)

Lackobreath pensa alla morte e al suicidio come soluzione alla sua situazione, ma ben presto si accorge che non è possibile morire per chi non ha fiato. Anche se ha notato fin da subito che la perdita del respiro non ha danneggiato irreparabilmente le sue capacità vocali e di comunicazione, la sua voce risulta falsata. Egli riesce ad emettere una voce bassa e gutturale – incarnazione sonora della sua fisicità? – che, secondo le sue impressioni, viene prodotta dai muscoli della gola senza l’ausilio del fiato.⁵⁹ Nonostante apparentemente nulla sia cambiato nel fisico di Lackobreath, la progressiva disumanizzazione del suo corpo è già in atto; la perdita avvia un’inversione del processo di antropomorfizzazione che caratterizzava la triangolazione della voce antica. Dopo aver perso il respiro il protagonista “piroetta” fuori dalla stanza, come fosse una marionetta sorridente⁶⁰ e dopo aver constatato il suo stato si lascia cadere su una sedia, meditando il suicidio. I passi della moglie lo riportano alla realtà ed egli inizia una ricerca che trasforma il racconto in una sorta di detective story (o di viaggi di formazione al rovescio?). Lackobreath cerca di dare credibilità alla sua persona, nonostante l’assurdità della vicenda, sfoderando un linguaggio forbito e esempi illustri a sostegno della sua tesi, ma né l’uno né gli altri si adattano alla sua condizione e soprattutto alla sua voce da attore di bassa lega. Inizia così la “vigorous search” sulla “scene of my disaster”, alla ricerca del respiro che diventa oggetto, una “tangibile form” in una catena di sinonimi atti a materializzare il fiato, a trasformarlo in un quid indipendente rispetto al suo corpo. Da questi pochi indizi il lettore/ascoltatore

⁵⁹ La nuova voce di Lackobreath ricorda per certi versi le razionalizzazioni enciclopediche del vettiloquismo e delle sue facoltà tecniche, ma l’essere senza respiro (strangolato) lo avvicina alle donne possedute del XVI secolo o alle *dummy* dei ventriloqui popolari.

⁶⁰ Stephen L. Mooney, “The Comic in Poe’s Fiction”, in Louis J. Budd & Ewin H. Cady (eds.), *On Poe. The Best from American Literature*, Duke University Press, Durham and London, 1993, pp. 133-141, pp. 140-141: “If the comic tales share the common quality of being charades played by marionettes, the social commentary in them is nonetheless valid; the deadness of society is in fact the point that Poe intend to make. The Chaplinesque stiffness, the arbitrary and cinematic awkwardness, the sense of a mindless puppetry moved by not-quite-invisible strings are all deliberately designed.”

percepisce un secondo tentativo poco velato di sottolineare la mascolinità inesistente del personaggio (nel vigore della ricerca) che mette in luce il progressivo rovesciamento degli elementi del racconto fino al rovesciamento della voce e del corpo che la incarna. In questo universo inverso e assurdo, che ammette che la neve può essere nera (Assagora, 396), anche il respiro può assumere una forma materiale e accostarsi agli oggetti che vengono portati alla luce dall'investigazione (397). Nei cassetti trova altre parti del corpo, i travestimenti della moglie e le lettere d'amore del signor Windenough, anticipazione del loro incontro:

Long and earnestly did I continue the investigation: but the contemptible reward of my industry and perseverance proved to be only a set of false teeth, two pair of hips, an eye, and a number of billets-doux from Mr. Windenough to my wife. (397)

Da qui inizia la parabola inversamente proporzionale che lega il respiro (e la voce) al corpo: il fiato, ormai perduto, diventa prepotentemente presente nella sua assenza mentre il corpo, unica ancora dell'individualità e dell'essere vivo di Lackobreath, procede inesorabilmente verso lo smembramento. Attraverso una serie di morti, di femminilizzazioni e di mancati riconoscimenti il corpo del protagonista perde le sue peculiarità mentre la voce viene proiettata in una sorta di limbo che riflette la posizione della vittima: né vivo né morto. Lackobreath possiede ancora la facoltà di parlare e comunicare, ma la sua nuova voce non ha nulla a che fare con la sua voce prima della perdita:

I found, upon trial, that the powers of the utterance which, upon my inability to proceed in the conversation with my wife, were in fact only partially impeded, and I discovered that had I, at that interesting crisis, dropped my voice to a singular deep guttural, I might still have continued to her the communication of my sentiment, his pitch of voice (the guttural) depending, I find, not upon the current of the breath, but upon a certain spasmodic action of the muscles of the throat. (396)

La nuova voce, che sembra affascinare Lackobreath per i modi della sua produzione – come affascinava de la Chapelle e affascinerà i costruttori delle teste parlanti – non si adatta alla sua persona, ma risulta strana e inquietante. Nonostante il protagonista ne accentui i tratti melodrammatici finga di recitare una tragedia in voga al momento, sia la

moglie che i parenti lo ritengono pazzo, ma egli preferisce mantenere questo sospetto che rivelare la sua situazione:

Thus armed at all points, I determined to make my wife believe that I was suddenly smitten with a passion for the stage. In this, I succeeded to a miracle; and to every question or suggestion found myself at liberty to reply in my most frog-like and sepulchral tones with some passages from the tragedy – any portion of which, as I soon took great pleasure in observing, would apply equally well to any particular subject. (397)

La voce che ha a disposizione è ridicola e artificiosa nel tono, ma si adatta a qualsiasi argomento perché manca di identità vocale, la stessa deficienza che ha colpito il protagonista e che si manifesta nelle situazioni che si trova a fronteggiare durante il viaggio. La sua nuova presenza sonora partecipa all'inversione del processo di antropomorfizzazione e lo avvicina ad un animale (una rana), mentre la sua persona assume il ruolo e le caratteristiche che saranno dell'attrice ottocentesca (si definisce "performer", 398): un vuoto riempibile dal desiderio dello spettatore. Alla femminilizzazione del protagonista si aggiungono i continui accenni alla sua qualità di morto in vita (la sua voce è sepolcrale e recita tragedie) mentre la sua scelta di utilizzare la letteratura per comunicare inverte la potenza creatrice della voce. Alle figure malvagie e grandiose proiettate dalla voce di Carwin, Poe sostituisce una presenza sonora incapace di darsi vita, fasulla e banale, adatta a qualsiasi soggetto. Dopo aver perso il fiato, fonte e testimonianza della vita e primo mediatore della voce,⁶¹ dopo essere diventato una marionetta senza fili, Lackobreath viene abbandonato anche dalla sua stessa voce: egli non è più una per-sona e decide di recitare stralci del *Metafora*. Il protagonista diventa attore, figura senza identità che attende di essere imboccata dalle parole dell'autore.

Lackobreath perdendo il fiato esce dalle regole della società: egli è pazzo e deve essere rinchiuso in un manicomio, ma per evitare questa sorte, fugge. La sua metamorfosi comincia nel momento esatto in cui perde il fiato:

⁶¹ Ricorda le rappresentazioni naturali della voce divina dell'antichità, il vento, e l'iconografia del soffio divino che feconda la Vergine della pittura dell'Annunciazione, nonché l'aria come "contenitore" del suono e diffusore della voce stessa.

Although I could not at first precisely ascertain to what degree the occurrence had affected me, I determined at all events to conceal the matter from my wife, until further experience should discover to me the extent of this my unheard of calamity. Altering my countenance, therefore, in a moment, from its bepuffed and distorted appearance, to an expression of arch and coquettish benignity, I gave the lady a pat on the one cheek, and a kiss on the other... (395)

Alla rabbia della lotta verbale, il protagonista sostituisce una baldanzosa contentezza che lascia interdetta la moglie. Il suo atteggiamento si femminilizza (“coquettish”), preludio della sorte che toccherà al suo corpo nel viaggio alla ricerca del suo respiro. Questa fuga lo riporterà straordinariamente al punto di partenza e egli troverà il respiro nel corpo dell’amante della moglie, che da lettera (morta) dei biglietti d’amore passa attraverso la morte (apparente, lui ha *troppo* fiato) della sua presenza nella tomba fino al grido liberatorio.

Le metamorfosi del corpo scandiscono il racconto e formano l’ossatura della sua struttura. Dopo la “calamità” Lackobreath sprofonda in una sorta di limbo, vivo e morto allo stesso tempo egli non possiede il respiro per lasciare la sua impronta sullo specchio:

Yes! Breathless. I am serious in asserting that my breath was entirely gone. I could not have stirred with a feather if my life had been at issue, or sullied even the delicacy of a mirror. (396)

Forzando la lettura simbolica di potrebbe vedere nella piuma la penna dello scrittore e quindi il rapporto ossessivo di Poe con la sua stessa voce di artista, mentre la traccia sullo specchio potrebbe essere una sorta di metonimia per la figura, il riflesso del protagonista, che senza voce non è in grado di riflettersi, fusione dei miti di Eco e Narciso e anticipazione del mostro/vampiro Dracula. Come i corpi di Eco, Narciso e del conte, anche il corpo di Lakobreath è un corpo al limite, un corpo mostruoso e femminilizzato, già dalla prima scena della sua fuga. Il protagonista è schiacciato da degli energumeni senza identità (398) che riempiono la vettura:

Without making any effectual resistance, I suffered myself to be placed between two gentlemen of colossal dimension; while the third, of a size larger, requesting pardon for the liberty he was about to take, threw himself upon my body at full length, and falling asleep in an instant, drowned all my guttural ejaculations of relief, in a snore that could have

put blush the roarings of the bull of Phalaris. Happily the state of my respiration faculties rendered suffocation accident entirely out of question. (398)

Il corpo del protagonista non è considerato dagli altri passeggeri che lo usano come fosse un cuscino e si addormentano su di lui. Oltre al peso e alla prestanza fisica, tutta maschile, dei tre uomini, il più possente russa così forte da far sfigurare anche dei tori, mentre il povero Lackobreath, schiacciato dal suo peso non riesce nemmeno ad emettere il suo inutile suono gutturale. Fortunatamente, essendo senza fiato, il protagonista non può morire soffocato! Arrivati alla città, i passeggeri scoprono che il corpo-cuscino non dà segni di vita e, dopo aver constatato che è “motionless”, tutti partecipano all’orgia di violenza ai danni del cadavere di Lackobreath:

Here giving me a hump on he right eye, [...] Hereupon all, one after another (there were nine in the company), believe in their duty to pull me by the ear. (398)

Come accadrà anche negli incontri/scontri successivi, il corpo di Lackobreath subisce colpi e ferite agli organi di percezione, quasi si volesse rimarcare la nuova percezione sua e del racconto, mentre per la seconda volta, senza fiato, non lascia traccia sullo specchio. Infatti un medico, per constatare la morte del corpo schiacciato e picchiato, gli pone uno specchietto sotto il naso: a questo punto Lackobreath diventa la “carcass” scambiata di nascosto con il “living and responsible yellow-traveller”. Nessuno si ricorda di lui – non ha identità – e sempre più sicuri dello scambio, lo gettano dalla carrozza fracassandogli le braccia e il cranio. Lackobreath, come accadrà anche di seguito, non appare spaventato dalla situazione, ma divertito e incuriosito (tutto è rovesciato!) e accetta con spirito il fatto che il padrone della locanda davanti alla quale lo hanno scaricato, tenga il suo baule come indennizzo e venda il suo corpo al medico del paese. Lackobreath è come un baule, un corpo vuoto che attende solo di essere aperto dalle mani esperte del medico che si improvvisa scienziato, coadiuvato dall’aiuto del farmacista. Come una cavia, Lackobreath continua la sua metamorfosi, mentre il chirurgo gli taglia le orecchie (organi di senso) e gli preleva una parte di intestino (sede del demone euricleo). Durante le operazioni il protagonista si sveglia e, scalciando e dimenandosi, cerca di spiegare la sua posizione ai due scienziati che attribuiscono i

movimenti convulsi agli effetti della pila galvanica. La sua capacità di comunicare appare sospesa (“my power of speech was so entirely in abeyance”, 399): Lackobreath non è più l’attore, ma la cavia/cadavere che subisce un’autopsia. Frustrato dall’impossibilità di interagire nell’interessante esperimento, Lackobreath appare totalmente estraneo alla sorte del suo corpo (senza voce non esiste un riconoscimento affettivo) e non prova alcun dolore, ma pare che le mutilazioni lo abbiano “risvegliato”. Dopo essere stato sventrato, viene legato, imbavagliato e appeso come un insaccato nell’abbaino della soffitta. Nonostante la sua voce sia tornata, il bavaglio lo zittisce e il suo corpo viene lasciato in balia dei gatti che gli divorano il naso. Da cavia a cibo per gatti la sua metamorfosi degenerativa continua: indignato dalla situazione e dal dolore,⁶² si getta dalla finestra, cadendo nella carrozza del prigioniero W., ladro di carri postali, che sta per essere impiccato. Lackobreath, che assomiglia al condannato nei tratti fisici e nei vestiti (due caratteristiche distintive della persona), viene scambiato per W. e colpito ripetutamente dalle guardie. Lackobreath diventa il criminale e viene impiccato: “Of course nothing could be said in my defence.” (400). E’ bizzarro che il protagonista non si difenda verbalmente visto che, a differenza della scena precedente, non esistono impedimenti alle sue capacità comunicative. Lackobreath accetta passivamente il suo fato:

Hanging was my inevitable fate. I resigned myself thereto with a feeling half stupid, half acrimonious. Being little of a cynic, I had all the sentiment of a dog. (400)

Criminale per errore, egli muta in un cane, ma sul patibolo si paragona a uno scrittore e da bravo attore decide di offrire uno spettacolo indimenticabile (come le possedute cinque-seicentesche):

For good reason, however, I did my best to give the crowd the worth of their trouble, my convulsions were said to be extraordinary, my spasms it would have been difficult to beat. The populace *encored*. Several gentlemen swooned; and a multitude of ladies were carried home in hysterics. Pinxit availed himself to the opportunity to retouch, from the

⁶² “Aroused by the pain, and burning with indignation...” (399). E’ la prima e unica volta in tutto il racconto che il protagonista ammette di provare dolore fisico anche se, per assurdo, i morsi dei gatti sono forse la sofferenza minore che il suo corpo patisce.

sketch taken upon the spot, his admirable painting of the Marsyas flayed alive. (400)

Il corpo di Lackobreath viene giustiziato, ma non può essere ucciso perché è privo del respiro necessario per essere impiccato. La scena è ridicola, al limite del grottesco e lo stesso protagonista ironizza sulla sua condizione; egli non ha nulla da perdere avendo già smarrito il respiro e non possedendo il suo corpo, che per un errore di identità, appartiene alla legge. Nella catena delle sue metamorfosi Lackobreath diventa la spettacolarizzazione della punizione inflitta al corpo, sublimata nel suo orrore, tanto da diventare un'opera d'arte, un quadro (mediocre, come la sua condizione). Il corpo dell'impiccato diventa di dominio pubblico soprattutto dopo che il vero criminale viene assicurato alla giustizia e la "salma" di Lackobreath è deposta in una cappella pubblica. Sorta di "martire" della giustizia, anche se (in)volontario, il protagonista viene sepolto vivo, ma invece di essere terrorizzato dall'esperienza, fa sfoggio della sua retorica sulla noia della tomba e i corpi degli altri cadaveri. Le sue tirate, degne di un'opera teatrale, infastidiscono un corpo poco distante e il giallo pare arrivato alla soluzione. Il cadavere che gli risponde per le rime è il signor Windenough, amante della moglie di Lackobreath, anche lui sepolto vivo a causa di un eccesso di respiro. Infatti il fiato del protagonista, cadendo dalla finestra, ha colpito in pieno l'uomo, saturandolo.

A questo punto le metamorfosi del protagonista sono quasi alla fine: Lackobreath nei panni del retore perfetto riesce a convincere l'altro a restituirgli il suo respiro, ovviamente dietro compenso:

Preliminaries being at length arranged, my acquaintance delivered me the respiration; for which (having carefully examined it) I gave him afterward a receipt. (403)

Come è accaduto durante tutto il racconto, a causa della mancanza di respiro e quindi della SUA voce, il protagonista non ha un'identità propria, ma affronta un viaggio alla ricerca del suo essere/fiato. Raggiunto l'accordo con il suo rovescio (il signor Windenough) e smessi i panni dell'attore, del retore e dell'agente di commercio, Lackobreath si mette a gridare insieme all'amante della moglie. All'esterno, dopo una protratta discussione letteraria sul fenomeno dei "subterranean noises" che provengono

dalle tombe, si decidono ad aprire la cappella per redimere la questione e i due malcapitati sono liberati come “resuscitated voices” (401).

Come è stato messo in luce dall’analisi dettagliata del racconto, la narrazione circolare è scandita dalle metamorfosi del corpo del protagonista che, perdendo il respiro, perde la matrice stessa della sua voce e quindi della sua identità. Sebbene in maniera obliqua e non ortodossa, anche *Loss of Breath* può essere considerato un’interpretazione letteraria dell’immaginario della triangolazione della voce, ma ciò che manca è la voce! O meglio, traslando gli elementi del racconto sui vertici della triangolazione è possibile comprendere come Poe abbia attuato l’inversione del valore della voce senza fonte. Nel racconto di Lackobreath la fonte della voce è il respiro, la sua matrice, e attraverso la sua potenza il protagonista produce una voce che proietta e incarna il suo essere e il suo corpo, anche se fin dalle prime battute è facile intuire la posizione (fisica e ambigualmente femminile) di Lackobreath nella coppia e quindi nel suo universo. Tuttavia, grazie alla sua “potenza polmonare” egli sovrasta la moglie e “eiacula” il suo sdegno (mostra il suo potere) quando, all’improvviso, la fonte di questa sua triangolazione vocale scompare. Il protagonista si trova senza riparo, in balia della famiglia che lo considera pazzo e il suo processo metamorfico ha inizio. La perdita del respiro crea un nuovo assetto e una nuova rappresentazione della triangolazione sonora di Lackobreath: la matrice della voce è scomparsa e con essa la sua stessa voce quindi il protagonista è senza identità, senza difesa e privo del suo potere vocale. La voce che produce proviene da un frammento del suo corpo, ma è una voce senza identità, ridicola e esasperata, ma soprattutto assolutamente inutile e narcisista. Le sue capacità comunicative infatti non lo aiutano nelle situazioni di bisogno, non lo difendono dagli assalti e dalle violenze degli altri personaggi (tutti uomini), ma la sua nuova voce si diverte a discutere e cavillare adattando il suo lessico al “personaggio” e all’identità posticcia che il protagonista si vede costretto o decide di assumere. Parallelamente se questa voce non è la VOCE nemmeno il corpo è il CORPO, ma accetta un processo (auto)distruttivo che lo porta alla tomba dove Lackobreath (e anche Windenough) risuscita nel corpo e nella voce grazie al potere dell’immaginario della voce senza corpo (le urla dalla tomba). Se il Settecento aveva ridimensionato la voce soprannaturale nella sfera umana, il racconto di Poe proietta la voce umana e il corpo nel fantastico, in una possibile inversione della triangolazione di potere dove è il corpo a non avere la sua

voce. Ma cosa accade al corpo di Lackobreath? Ogni passaggio del racconto è scandito dalla frammentazione, dalla lacerazione e addirittura dall'asportazione di alcune parti del corpo del protagonista eppure nessuno sembra accorgersene, nemmeno Lackobreath. Dopo la perdita egli è diventato un guscio vuoto, un oggetto spettacolare, da mettere in mostra, da usare e da acquistare.⁶³ Il valore del suo corpo cambia nelle fasi del racconto, ma appare chiaro fin da subito che ha perso la sacralità delle epoche precedenti. Il corpo di Lackobreath è il limite negativo della tradizione oracolare/divina del *medium* unita alla razionalizzazione anatomica del ventriloquo settecentesco: mezzo donna, mezzo *dummy*, ha in sé il limite inadeguato del cadavere di Shuttleworthy e di Valdemar e l'artificiosità frammentata del generale A.B.C. Smith, tutte anticipazioni ridicole e invertite dell'artificiale femminile che verrà.

Le metamorfosi di Lackobreath costituiscono la sequenza narrativa del racconto e ne fortificano la struttura circolare e mitica attraverso una serie di costanti che si ripetono nel testo. Se il tempo mitico esula dalla concezione di tempo allora il corpo del protagonista diventa un corpo "mitico" che esula dall'idea di corpo, ma invece di essere divino o soprannaturale, esso è l'esatto inverso e così la voce che da esso si produce. Il tema del doppio, fondante nella scrittura di Poe, è indispensabile per costruire questa rete di richiami. Traslato dai suoi racconti "neri", dove la lettura psicologica dei personaggi e la scoperta del male insito nell'uomo si riflette nella coazione a ripetere, lo scrittore lo adotta nella sua produzione faceta nella quale la scrittura parla di sé e

⁶³ Il racconto costruisce una trama di riferimenti economici e commerciali in cui il corpo diventa la merce di scambio: Lackobreath fugge dalla moglie con la scusa di un viaggio d'affari, ma è lui che diventa il centro di tutte le transazioni commerciali. Dopo esser stato venduto per dieci dollari (l'oste vende il suo corpo e tiene il suo baule!), viene scambiato per un ladro e il suo spettacolo sulla forca "venduto" alla folla accorsa per l'impiccagione. In ultimo egli contratta per recuperare il suo respiro. La stessa sorte sembra toccare al corpo di Shuttleworthy, ucciso per denaro, che insieme alle due borse di soldi diventa il perno della vicenda. Dopo la sua misteriosa scomparsa e i sospetti che il ricco signore sia stato ucciso a seguito della rapina, il villaggio si prodiga nella ricerca del suo corpo, ma i cittadini non trovano che gli indizi seminati astutamente dall'amico e assassino. I vestiti del giovane nipote, sparsi abilmente da Charley, aggravano i sospetti sul ragazzo. Nella descrizione gli abiti prendono vita (attraverso l'uso del tempo verbale passivo) e danno forma all'assassino, una forma solo esteriore, sostenuta nascostamente dalla retorica "amica" di Charley e smascherata dai trucchi ventriloqui del narratore. In questi quattro racconti i gusci vuoti, i corpi, gli abiti e le protesi vengono riempiti e fatti vivere dalle voci altrettanto inadeguate e ridicole dei personaggi...

costruisce i suoi doppi – lo stesso che fa la voce. In *Loss of Breath* il protagonista è il perno centrale attorno al quale ruotano gli altri personaggi che risultano suoi doppi: Lackobreath viene scambiato per W., ma il galeotto è un assaltatore di carri postali che richiamano alla mente le lettere d'amore di Windenough. Allo stesso tempo Lackobreath è legato a Windenough perché il secondo possiede il suo respiro e ha avuto una relazione con sua moglie, oltre ad essere il suo inverso, dal punto di vista fisico. Il protagonista è inoltre simile alla moglie, che lui stesso vorrebbe strangolare: femminilizzato sulla carrozza, egli è il corpo senza fiato. La specularità e l'inversione fra i vari personaggi è sostenuta dagli specchi che sono presenti nelle scene della vicenda per dimostrare che Lackobreath non è vivo, aumentando la confusione dell'individualità che si dissolve. Infatti personaggi diversi fra loro possono essere confusi e subire la stessa sorte, nonostante non esistano somiglianze fra i loro tratti fisiognomici e la loro corporatura. Il racconto ridicolizza la sperimentazione del doppio e ne inverte i punti fissi: al posto di due persone uguali, ma di identità opposte che si fronteggiano fino alla morte, *Loss of Breath* è un guazzabuglio di personaggi che si richiamano e si confondono, annullando e sgretolando le loro identità (respiro).

Lackobreath, scegliendo (in)volontariamente di non comunicare e manifestare la sua voce, acquisisce un nuovo tratto distintivo: la spettacolarità. Il suo corpo viene proiettato di fronte allo sguardo degli altri, della folla. Il suo corpo, per sfuggire al manicomio e alla camicia di forza, passa dal tavolo dell'autopsia al carro prigioniero, al patibolo fino alla cappella pubblica, in un percorso "obbligato" del corpo inadeguato dell'Ottocento. A questo punto la metamorfosi della voce appare insignificante se paragonata al processo subito dal corpo, ma è fondamentale notare che proprio questa discrepanza è il tentativo di invertire e ridicolizzare il potere della voce attraverso l'assenza della sua grandezza. Lackobreath non perde la voce, ma il respiro;⁶⁴ la perdita lo trasforma in un fantoccio (un *dummy*), un attore, uno specchio a cui dare forma e parola. In parallelo *You Art the Man* si risolve grazie alle capacità ventriloque del

⁶⁴ Valdemar, cavia degli esperimenti di mesmerismo dell'amico, soffre di tisi e la malattia viene descritta attraverso le "metamorfosi" dei suoi polmoni che, se monitorati con cura (135), possono quantificare quanto tempo esatto resta da vivere allo sfortunato: "His disease was of that character which would admit of exact calculation in respect to the epoch of its determination to death." (135).

narratore che proietta la sua voce in/da un cadavere chiuso in una cassa,⁶⁵ come fosse un Jack-in-the-box, mentre l'esperimento di mesmerismo e la stesura del diario ricordano le strategie esorciste dell'epoca di John Darrell, più volte accusato di aver "ventriloquizzato" i suoi giovani impostori.⁶⁶

Lackobreath non si serve della sua "nuova" voce per chiarire la sua situazione, ma accetta la sua sorte come fosse un'autoamputazione a cui assiste con divertimento e interesse.⁶⁷ Il protagonista, come accade per Valdemar e il generale Smith, assiste alla frammentazione del suo corpo quasi si trattasse del corpo di uno sconosciuto, ma forse è proprio a causa di questa parcellizzazione ottocentesca del corpo che l'individuo si sente estraneo e incapace di ricostruire la propria identità, anche fisica, nell'anticipazione dell'alienazione artificiale di fine secolo fino alla "metallizzazione dell'uomo" futurista. Senza il respiro e senza la propria voce, i personaggi dei quattro racconti sono corpi assemblati, violentati, parcellizzati e addirittura cadaveri. La ricerca che si snoda nella trama di *Loss of Breath* è un percorso sonoro fatto di urla, versi di animali, corpi che russano, persone che discutono, folle che incitano e rumori dal sottosuolo, quasi a sottolineare l'assenza della voce del protagonista con la loro vivida e ingombrante presenza sonora. Lo stesso percorso si sviluppa anche negli altri tre racconti. *You Art the Man* contrappone alla voce eloquente e decisa dell'assassino al silenzio del nipote mentre l'impeto sonoro della folla inferocita è spento dal colpo di scena della voce "ventriloqua" del cadavere. Il racconto si apre con la voce di Charley: "a rich, clear voice, that did you good to hear it" (325) e termina con la sua confessione e la voce del narratore che chiarisce il mistero. Nella prima manifestazione sonora del signor Goodfellow si nasconde la tragedia: lui vuole diventare ricco, come l'amico e come la sua voce e questo suo desiderio – come il desiderio artificiale della fine del

⁶⁵ "For the words I intended the corpse to speak, I confidently depended upon my ventriloqual abilities..." (332).

⁶⁶ "He was evidently influenced with the first lateral stroke of my hand cross his forehead, but although I exerted all my powers, no farther perceptible effect was induced..." (136).

⁶⁷ La curiosità sembra essere uno dei punti di contatto fra i quattro racconti: "The curiosity of both the physicians was greatly excited" (*The Facts of the Case of M. Valdemar*, 136), "In special, the slightest appearance of mystery – of any point I cannot exactly comprehend – puts me at once into a pitiable state of agitation." (*The Man That Was Used Up*, 443), "Mr. Goodfellow's excess of frankness had disgusted me, and excited my suspicions from the first." (*You Art the Man*, 332).

secolo – è sinonimo di morte. Forse è azzardato riassumere il racconto e la figura di Charley in una frase, un aggettivo attribuito alla sua voce, ma in “rich” si scontrano l’inverso del suo essere e il suo desiderio più nascosto e terribile.

In *The Strange Case of M. Valdemar* il respiro e la voce di Valdemar danno ritmo e corpo al racconto; mentre la sua voce si assottiglia con il procedere della narrazione, il riflesso del suo respiro viene progressivamente a mancare nonostante la malattia sia stata fermata dalla mesmerizzazione. La progressione è lenta e sfinisce i presenti, prosciugando il corpo del malato:

He spoke with distinctness. (135)

...the lips moved sluggishly, and from between them, in a barely audible whisper, issued the word: “yes; - asleep now. Do not wake me! – let me die so!” (137)

At an expiration of this period, there issued from the distended and motionless jaws a voice [...] of unearthly peculiarity. (137-138)

La voce si fa preghiera e comando quasi inaudibile di lasciarlo morire, lasciarlo scivolare nel silenzio fino a quando il medico attesta che non c’è più respiro, ma solo un movimento vibratorio della lingua. A questo punto il corpo si scioglie in un liquido inumano, di Valdemar non rimane nemmeno il cadavere.

The Man That Was Used Up si apre con il mistero che circonda la figura dell’eroe di guerra e i tentativi del narratore di scoprire la soluzione dell’enigma chiedendo informazioni ai partecipanti al ricevimento. Ogni volta che il protagonista sembra avvicinarsi alla soluzione, la risposta alla sua domanda viene interrotta dall’intervento verbale di uno sconosciuto, sempre diverso, che frustra la sua curiosità sempre alla parola “the man”. Il testo si costruisce su uno schema compatto di ripetizioni e reiterazioni della scena dell’interrogatorio, fino alla soluzione finale, non verbale, ma con la costruzione del “corpo” assemblato del generale.

Se la voce è un ponte fra il linguaggio e il corpo, allora in questi quattro esempi essa non può che dimostrare la propria inadeguatezza. Da una parte c’è il corpo, frammentato, femminilizzato, ridotto ad un oggetto e desacralizzato e dall’altra il linguaggio che si permette di creare ciò che non esiste e che esula dalla realtà, dalla materializzazione delle metafore verbali di Lackobreath alle identità inverosimili proiettate dall’eloquenza dei personaggi. Ma questi due mondi non collimano e la voce

non può far altro che smascherare la sua insufficienza, la sua incapacità di proiettare un corpo vocalico che sostituisca l'inadeguatezza del corpo fisico e sostenga la grandezza del linguaggio.

Il Settecento, riconducendo la voce al corpo, ha ridotto il soprannaturale all'umanità del ventriloquo, scardinando il delicato equilibrio fra l'antropomorfizzazione del *medium*⁶⁸ e l'assoluta disincarnazione della voce. L'Ottocento, nel tentativo (illusorio) di fare fronte alla disgregazione dell'individuo e del suo corpo si è ritrovato a dover riposizionare una voce "umana", ma che l'umano non riusciva più a contenere; una voce quindi nuovamente perturbante e potente perché senza *medium*. Poe, ossessionato dal frammento e dalla scrittura, tratteggia questo dilemma nella sua produzione comica scegliendo di invertire e svilire la voce nell'inadeguatezza e nell'insufficienza frammentaria del corpo – perché fino alla creazione delle tecnologie di fine secolo l'artista potrà ancora scegliere quale valore dare a questa voce e in parte controllarla. E' d'obbligo sottolineare la capacità parziale dell'artista di imporsi sulla voce perché il potere della voce rimane ambiguo. Collocando questi quattro racconti nella parabola ascendente della potenza creatrice della voce nel XIX secolo e nel suo progressivo processo di disincarnazione (quasi) totale da qualsiasi forma di *medium*, la voce degli sfortunati personaggi di Poe si mette in rilievo per l'insufficienza e la banalità della sua "potenza". La voce, divisa fra un corpo *poco* umano e un linguaggio potente, capace di sostenere la tragicommedia di un corpo mutilato e morente, non sembra in grado di dare vita al corpo che la produce e la contiene. Questi quattro racconti sono esempi della scrittura al limite della produzione fantastica dell'Ottocento⁶⁹ che, attraverso lo sguardo e il linguaggio offre una visione del mondo e dell'individuo parziale e frammentata, focalizzandosi sull'attimo (*tantalize*) e sull'erotismo della parte.⁷⁰ La frammentazione del corpo coincide con la struttura del testo e cambia la concezione del tempo che si

⁶⁸ Il processo di antropomorfizzazione del *medium* raggiunge la sua forma ideale nella Pizia, ma la "scelta" della donna quale mediatrice perfetta attraverso i secoli non ha significato una cristallizzazione del processo stesso. Anzi, le diverse rappresentazioni del *medium*, divino o demoniaco che fosse, hanno messo in rilievo la tensione sotterranea fra l'ideale antropomorfo della donna (la Vergine?) e le sue aberrazioni, dalla strega alla posseduta, alla pazza, rappresentazioni *subumane* della donna.

⁶⁹ Cfr. Rosemary Jackson, *op. cit.*, per l'autrice la letteratura fantastica è la scrittura del desiderio, che si manifesta o si espelle.

⁷⁰ Cfr. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

proietta in una scrittura al limite. Questa scrittura è l'espressione del desiderio dell'Altro – “otherness” – della trasformazione e della deformazione che sfocia nella polisemia e nell'instabilità, anche del testo e del linguaggio oltre che del corpo. La percezione perde i suoi punti cardine, specchi, porte, maschere e situazioni sensoriali paradossali confondono e distorcono la percezione della realtà che non sembra possedere più la sua autorità. La persona viene “disintegrata”,⁷¹ gettata nell'abisso e nell'ossessione del sepolto vivo, tema caro alla produzione “gotica”, ma che ritorna anche nei racconti comici. La morte, la scrittura e il tempo si intersecano superando il limite e Lackobreath può raccontare della sua impiccagione, mentre Valdemar può parlare da morto come Psiche Zenobia, provetta scrittrice che decide di narrare come le lancette di un campanile le mozzino la testa. La scrittura al limite della produzione comica parla di corpi straziati e zittiti dalla voce dell'io narrante che sembra imporsi su ogni altra voce che abbonda il corpo come un soffio, come l'ultimo respiro di un morente, vittima del corpo al quale appartiene. Infatti la voce si fa sentire nei corpi al limite: Valdemar sta morendo e Shuttleworthy è un cadavere compresso in una cassa per vino mentre la voce del Generale, prodotto delle moderne tecnologie e protesi, senza l'ausilio degli impianti è martoriata come il corpo dell'eroe. Anche quando si manifesta nella sua presunta potenza, come la voce ventriloqua del detective che smaschera “il più grande oratore del paese”, essa è il prodotto di un personaggio che non ha voce nella vicenda (non parla mai) e che proietta le sue capacità vocali nel/dal corpo in putrefazione della vittima-Jack-in-the-box. La voce dell'individuo/personaggio è fragile rispetto alla potenza della voce dell'io narrante che può spingersi fino al limite, fra la vita e la morte. I narratori sono tutti curiosi detective improvvisati che cercano di risolvere il mistero attraverso il linguaggio e la parola, ma è la voce che crea, complica e fa luce sul mistero. Anche se lo scrittore la sviscerisce, la ridicolizza, la costringe in un corpo inadeguato e insufficiente, schiacciandola con un linguaggio potente e creatore, è la voce a tessere la trama dei quattro racconti e ad ossessionare le vicende.

⁷¹ Allen Tate, *The Forlorn Demon*, Regnery, Chicago, 1953, p. 89: “In the history of the moral imagination of the nineteenth century Poe occupies a special place. No other writer in England or in the United States or, so far as I know in France, went so far as Poe in his vision of the dehumanized man.”

LA VOCE DELL'ARTIFICIALE

Il ventriloquismo settecentesco, nonostante i tentativi di razionalizzare e dissezionare il fenomeno della voce senza fonte, non è riuscito nell'intento conclamato di ricondurre la magia della voce disincarnata alla sfera dell'umano. Malgrado le ricostruzioni storiche e anatomiche del fenomeno, il fascino della voce e gli aspetti perturbanti delle sue rappresentazioni innescano nuovamente il potere della triangolazione. Sebbene l'Illuminismo rifiuti il valore soprannaturale della voce, la sua morbosa attenzione al particolare anatomico anticipa la parcellizzazione ottocentesca del corpo e l'ossessione artistica per il frammento, nuovo *medium*. La pluralità delle funzioni del corpo, la frammentazione anatomica e la molteplicità dell'anima si scontrano con una visione ordinata dell'individuo, dal quale scaturisce una voce che non rispecchia il corpo che la emette. Questa voce è incompatibile, anche a causa della razionalizzazione settecentesca del ventriloquismo¹ – unica spiegazione ai fenomeni della triangolazione di potere – che toglie autenticità e corrispondenza al binomio corpo-voce. Tuttavia la voce è del/nel corpo.

Dalla tradizione benefica oracolare e divina fino alla sua alterazione malefica delle possessioni demoniache, la voce del soprannaturale entra nel corpo mediatore (della donna), ma a partire dal Settecento la voce del corpo esce fuori come Altra e si impossessa dello spazio e dell'identità dei suoi nuovi *medium*. Questa voce ventriloqua si muove fuori dal corpo produttore, tradizionalmente estraneo o addirittura invisibile

¹ Dopo il 1800 il ventriloquo assumerà i toni “romantici e faustiani” che saranno dei grandi inventori della fine del secolo. Dalle fiere di paese ai grandi interpreti di fama mondiale, il ventriloquo mescolerà la sua vita con quella delle sue creazioni, rubando le anime dei suoi personaggi e costruendo proiezioni vocaliche fino all'arrivo del *dummy*, alter-ego (spalla o protagonista?) artificiale che vive in una cassa.

(la fonte reale) per proiettarsi attraverso una serie di corpi-*medium*² prima di arrivare all'ascoltatore, confondere le sue percezioni sensoriali e creare nuove fonti, anche soprannaturali. La triangolazione di potere della voce ventriloqua innesca il primo movimento della voce, la disincarnazione – al quale l'Ottocento farà seguire una complessa serie di re-incarnazioni (?) – che separa la voce dal suo corpo produttore. La voce umana del ventriloquo (uomo) si proietta sull'immaginario della voce soprannaturale della triangolazione di potere disancorandosi dal suo corpo produttore: il suo *disembodying* è il preludio del trionfo della voce che culminerà con le tecnologie di fine Ottocento.

In parallelo a questo complesso percorso di disincarnazione della voce umana dall'umano si delinea il processo di esagerazione del corpo/frammento, supportato e condiviso dalle esasperazioni della potenza creatrice della voce, che trova la sua rappresentazione più alta nella passione ottocentesca per l'artificiale. Questa ossessione ha radici profonde nella tradizione ebraica del *golem*³ e nel mito greco di Pigmalione, trasposizioni dell'ansia tutta maschile di dare vita ad un essere ideale e sottomesso che fosse la testimonianza dei poteri "divini" dell'uomo. Costruire un *golem* o creare una statua di incredibile bellezza presume delle conoscenze (e quindi un potere) di origine extra-umana: Pigmalione è così dotato che gli dei stessi, incantati dalla sua bravura, esaudiscono il suo desiderio, mentre gli eletti che danno vita alla polvere cercano di imitare la creazione di Dio, ma il mutismo del *golem* è il segno del loro fallimento. L'uomo si sostituisce a Dio (e alla donna) nel tentativo di dare vita a creature artificiali che possano esaudire i suoi desideri di potere (il *golem* è un servo e un protettore) e di amore (Pigmalione si innamora della sua statua), ma queste creature sfidano la Legge e per questo devono morire.⁴ La voce, più che il movimento, è la prova tangibile del loro essere vive per questo a partire dal Medio Evo ai segreti numerici della *qabbalah* si sono affiancati i tentativi di costruire automi capaci di parlare. Rispecchiando il

² E' bene insistere sull'importanza di questa pluralità di corpi-*medium* introdotti dalla voce ventriloqua che oltre a creare corpi vocalici inesistenti, sfruttando il suo potere sullo spazio e sulle percezioni dello spettatore, permette al ventriloquo di imitare (travestitismo), dare vita agli oggetti e al pupazzo. Queste capacità anticipano l'ossessione ottocentesca per la vita nell'artificiale femminile, dalla statua alla bambola.

³ Moshe Idel, *Il Golem, l'antropoide artificiale nelle tradizioni magiche e mistiche dell'ebraismo*, Einaudi, Torino, 2006.

⁴ La statua di Pigmalione prende vita per volere degli dei e per questo non è costretta a morire.

percorso di meccanizzazione del corpo umano, dagli studi di Leonardo a La Mettrie, l'anatomia settecentesca ha dato grande impulso alla creazione delle "teste parlanti". Ciò che lega questo gusto fantastico per l'artificiale e la costruzione delle "talking heads" è la concezione che la vita di queste creazioni fosse autenticata da una loro produzione vocale: le capacità "divine" dell'uomo sono strettamente legate alla voce dell'artificiale. Questo legame, supportato anche dalla cultura del travestitismo del teatro elisabettiano e dalla tradizione musicale dei castrati, avvalorava l'ambiguità sessuale della creatura artificiale, accentuata nelle rappresentazioni artistiche del fenomeno. L'immaginario occidentale, influenzato dalla creazione rabbinica di un essere mostruoso e artificiale, che si allontana dall'umanità⁵ e quindi deve essere distrutto – come la creatura di Frankenstein – e dall'ideale di perfezione e amore di Galatea, raggiunge la sua espressione più completa nell'Ottocento. In questo secolo la letteratura fantastica e il Romanticismo concorrono a focalizzare l'ossessione per l'artificiale nel percorso di estrapolazione della voce dal corpo umano, che culminerà con l'invenzione delle tecnologie di registrazione e riproduzione del suono. La voce, considerata un elemento fortemente individuante, viene disincarnata dall'umano e le caratteristiche che la legano al soggetto esasperate a tale punto da assumere un ruolo assoluto, vivificante, anche in assenza del corpo.

La triangolazione di potere della tradizione che proiettava l'autenticità della sua fonte soprannaturale nella conoscenza del futuro, screditata dalla razionalizzazione e dall'umanizzazione del Settecento, restituisce alla fonte (umana) il suo valore "divino-demoniaco" attraverso la combinazione perturbante della disincarnazione della voce, della frammentazione del corpo e dell'ossessione per l'artificiale. I vertici della triangolazione di potere assumono una nuova rappresentazione nel tentativo di arginare una voce sempre più disincarnata, vittima – ma anche fautrice – di un processo inverso di antropomorfizzazione del suo *medium*. Dall'ansia e dalla perversione ottocentesca per l'artificiale, capace di sostituire un corpo ormai esasperato con una "macchina", cresce l'ossessione per una voce che possa vivificare un tale corpo e fare del suo creatore-inventore un essere al limite fra il divino e il demoniaco. La voce della triangolazione ottocentesca non è più la voce del soprannaturale o del ventriloquo, ma la

⁵ Soprattutto allontana il suo costruttore dalla Legge divina perché crea in lui un sentimento di superiorità e di arroganza nei confronti del divino. L'inventore (il creatore) sfida il Creatore.

voce inumana delle “teste parlanti” e delle cantanti dell’Opera che ha bisogno di un corpo nuovo, capace di contenerla, al quale solo l’artista-inventore può dare forma nell’artificiale. Il potere soprannaturale della conoscenza futura diventa il potere faustiano della conoscenza dell’artificiale e della vita della voce che porta con sé la sua stessa condanna alla distruzione.

4.1: LE TESTE PARLANTI

I brillanti risultati ottenuti tra il XVIII e il XIX secolo nelle costruzioni artificiali delle “teste parlanti” sono l’apice di un percorso che si snoda nella civiltà occidentale e ha radici profonde nelle culture antiche, dai busti delle statue ai teschi mummificati in grado di profetare attraverso tubi o trucchi ventriloqui usati dai sacerdoti fin dall’antico Egitto. Nel I secolo a.C. Erone di Alessandria, famoso ingegnere greco, costruisce esemplari di automi, mossi dall’acqua, dal vento, dal vapore o dalla gravità e capaci di emettere suoni, sia per il divertimento dei nobili che per la guerra. Questa “scienza” scompare dall’Europa medievale per riapparire intorno al XIII secolo, supportata dalle nascenti università e dall’interesse per l’alchimia, dottrina proveniente dalle regioni arabe, nelle quali la costruzione delle “teste parlanti” aveva raggiunto alti livelli. Gli studi medievali, che non fanno distinzione fra le scienze e le arti magiche, si interessano all’alchimia, una dottrina divisa fra la ricerca della Pietra Filosofale e il mistero della vita eterna. Alla seconda delle domande fondamentali gli studiosi e dotti rispondono con la ricerca dell’elisir o con lo studio degli *automata*, riportando in auge la creazione di macchine semoventi e parlanti che possano aiutare a comprendere e prefigurare la possibilità di un’eternità dell’uomo (e quindi un passo verso il divino?). L’ambivalenza culturale fra scienza e magia e il fascino dell’impresa porta personaggi come Alberto Magno, autorità domenicana e tutore di san Tommaso d’Aquino, a costruire automi parlanti. Sebbene l’Enciclopedia Cattolica riferisca il fatto come la progettazione di una sorta di bambola animata e capace di “parlare”, probabilmente molto simile a uno strumento musicale – come sarà l’*Euphonia* di Faber – gli aspetti “demoniaci” della storia danno vita ad una versione meno innocente della creazione. Secondo questo racconto, Alberto Magno, con l’aiuto delle forze diaboliche “degli angeli del sottosuolo” e utilizzando materiali “sconosciuti” al mondo, fabbrica e dà vita ad un androide parlante e pensante, con una sua anima. Tutte e due le versioni della storia

comunque sono concordi nel raccontare che san Tommaso, dopo aver scoperto la creatura blasfema capace di rivolgergli la parola, la distrugge, fracassandola. E' l'aspetto satanico della parola e quindi della vita dell'*automata* che spinge il santo a ridurla in mille in pezzi, ma il fascino per queste creazioni/creature continua nelle invenzioni di Ruggero Bacone e nelle riproduzioni meccaniche che adornavano le case e i giardini dei sovrani e dei nobili d'Europa, come la suonatrice di flauto costruita da Torriano per divertire Carlo V.

Tra il XVI e il XVII secolo persino la letteratura è catturata dalla magia delle teste parlanti. Robert Green con *Friar Bacon and Friar Bungay* (1594) mette in scena il desiderio arcaico dell'uomo di dare vita ad una creatura artificiale, dramatizzando l'interesse di Bacone per le "teste parlanti". Nella sua opera il mago Bacone incarica il servo Miles di fare la guardia ad una testa di ottone⁶ che, grazie all'intervento del demonio, ha acquisito il dono della parola. Dopo sessanta notti di veglia ininterrotta Ruggero lascia il posto al servo e si addormenta. Miles sente la statua pronunciare delle parole, ma incuriosito non sveglia il padrone per sentire il seguito. Alla fine delle tre frasi pronunciate dalla testa di ottone, due mani magiche appaiono ai lati del busto e lo fracassano a colpi di martello. Svegliato dalle grida del servo, il mago si lamenta della distruzione di un'opera che gli avrebbe dato fama e gloria. In questa rappresentazione si scorgono in nuce le caratteristiche degli automi e delle storie che popoleranno l'Ottocento, a partire dal tema dello scienziato-mago fino al meccanismo (magico) capace di parlare e che conserva i tratti "demoniaci" della voce nella macchina. La curiosità o l'imprudenza portano alla distruzione della creatura che sfida il divino e la vita, ma la sua fine è l'epilogo tragico e necessario della macchina, *golem* occidentale e meccanico. Queste statue-teste parlanti, che da principio non rimarkano la loro sessualità – il *golem* è un essere maschile, mentre Galatea è una donna – nell'Ottocento saranno tutte femminili, ma artificialmente sterili, espressioni meccaniche del desiderio

⁶ Nel capitolo LXII del *Don Chisciotte della Mancha* don Antonio cerca di curare la pazzia di don Chisciotte con una testa parlante costruita da uno dei più famosi "encantadores", allievo del maestro Escotillo. La testa, che parla solo di venerdì, viene interrogata dai presenti e dà risposte sagge e "discrete" a tutte le domande, lasciando la compagnia "con i capelli in piedi dallo spavento". Ovviamente la statua non ha alcun potere magico ed è manovrata da un giovane nascosto e collegato alla testa attraverso dei tubi. Le sue risposte sono frutto delle sue conoscenze e della sua "discrezione", ma il potere della "cabeza respondona" è tale che la Chiesa chiede a don Antonio di distruggere l'oggetto per non impressionare il volgo.



Le creazioni di Jaques de Vaucanson, XVIII secolo

maschile, come anticipano le maldicenze su Cartesio.⁷ Si narra infatti, con dovizia di particolari scurrili e lascivi, che il filosofo viaggiasse con una giovane donna artificiale di nome Francine celata in una cassa e che durante una traversata il capitano della nave cercò di gettarla fuori bordo, spaventato dalla sua stregoneria.⁸

Nella prima metà del XVIII secolo ingegneri come Jaques de Vaucanson e Luis-Bertrand Castel costruiscono automi capaci di imitare il movimento naturale degli animali e dell'uomo, sfruttando le loro approfondite conoscenze di fisiologia. Tra le creazioni di Vaucanson spicca una donna capace di suonare il flauto grazie a labbra e dita automatiche, a sottolineare il fascino e lo stretto rapporto fra l'artificiale, la musica e la donna, artisticamente interpretato nell'Ottocento da autori come Hoffmann, Verne e Villiers.

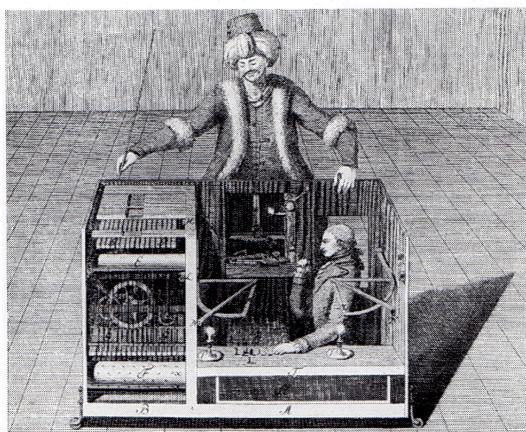
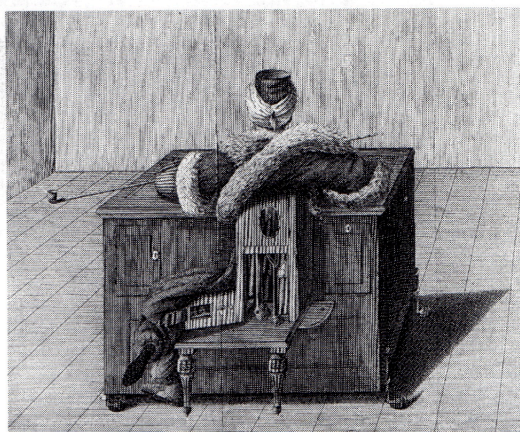
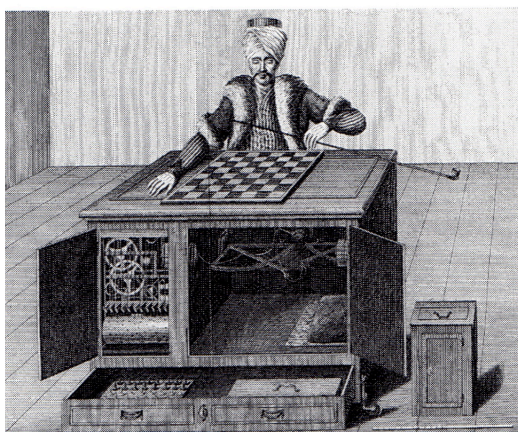
La svolta avviene tra il 1770 e il 1790. Quattro inventori, applicando le conoscenze della fisiologia umana, costruiscono delle creature parlanti, modellandole sugli organi fonatori. Non si tratta di busti magici e automi favoleggiati negli aneddoti, ma di macchine fisiologicamente antropomorfe che estraggono (la produzione del)la voce dal corpo umano e la confinano nelle parti di uno strumento. La voce è disincarnata dal corpo e dall'umano per essere prodotta dall'artificiale. Le quattro creazioni differiscono fra loro, sia per la realizzazione esterna che per i risultati ottenuti, ma tutte e quattro legano la produzione vocale dell'artificiale ad una rappresentazione antropomorfa della macchina, sia nella fisiologia degli organi interni che danno voce che nella presentazione esterna. La macchina è il corpo artificiale, fonte della voce, ma anche anticipazione del corpo-*medium* delle tecnologie di fine Ottocento nella sua ansia di antropomorfismo.

La prima creazione è progettata dall'abate Mical che, spinto dal desiderio di riconoscimento, crea delle teste parlanti che si scambiano complimenti alla volta del re, ma non ritenendo di aver ottenuto compenso adeguato, le distrugge.⁹ Christian Gottlieb Kratzenstein, membro

⁷ Per la connessione fra gli *automata* e la filosofia meccanicista, cfr. Jonathan Sterne, *The Audible Past, Cultural Origin of the Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, 2003, pp. 72 e ss.

⁸ Derek J. de Solla Price, "Automata and the Origins of Mechanism and Mechanistic Philosophy", in *Technology and Culture*, 5 (1964), pp. 9-23.

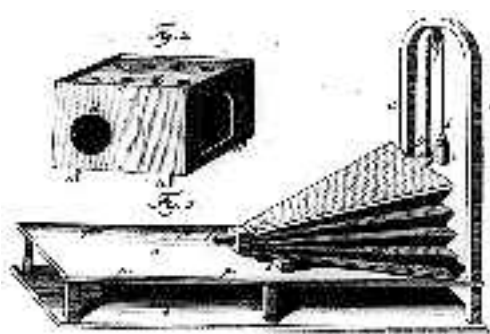
⁹ Nelle memorie di Bauchauumont: "Dans le quatre phrases qu'elles articulent successivement, et en imitant à l'extérieur le mouvements des lèvres, il est de mot



Le due visioni del Giocatore di Scacchi pubblicate da Karl Gottlieb von Windisch, amico dell'inventore. La terza è il tentativo di Joseph Friedrich Freiherr du Racknitz di spiegare il funzionamento del giocatore ipotizzando la presenza di un nano nascosto al suo interno.

qu'elles managent en entier; leur son de voix est rauque, leur articulation lente; et malgré tous le défauts, elles en disent assez pour qu'on ne puisse se refuser leur accorder le don de la parole..."

dell'Accademia Imperiale di San Pietroburgo, costruisce una macchina capace di pronunciare le vocali in risposta alla sfida lanciata dall'università sulla visualizzazione delle differenze fisiologiche fra le cinque vocali (1773). La sua invenzione si basa sullo studio anatomico degli organi fonatori, ma della macchina non rimane che una serie di diagrammi grazie ai quali è possibile ipotizzare che lo strumento riproducesse il suono attraverso dei risonatori acustici manovrati manualmente. Wolfgang von Kempelen, conosciuto per il suo giocatore di scacchi, poi smascherato come un trucco, costruisce una macchina capace di pronunciare parole e piccole frasi come *papa mama Marianna astronomia Romanum Imperator sempre Augustus* e *Maman amez-moi* (1778).¹⁰ Gli



osservatori contemporanei notano con sorpresa che la creazione non presenta tratti antropomorfici, a differenza del suo giocatore di scacchi, ma sottolineano la sua effettiva capacità di parlare. Nelle esposizioni successive l'inventore sopperisce a questa "mancanza" travestendo lo strumento con i

panni di un bimbo di cinque anni.¹¹

Nel frattempo Erasmus Darwin realizza una macchina a aria, con delle labbra di cuoio, una bocca di legno, aperture per le narici e nastri per la lingua. La sua invenzione è capace di pronunciare le lettere *b p m e a*.¹² Il successo di queste macchine capaci di parlare colpisce l'immaginario culturale tanto che anche John Buddle, Marchese di Worcester, annovera una "talking head" fra le sue incredibili invenzioni.¹³

Con il nuovo secolo il fascino per questi strumenti dà vita a due produzioni distinte e parallele che anticipano e rinforzano lo stretto legame fra la voce, l'artificiale e il corpo

¹⁰ Il disegno riproduce la macchina ricostruita da Sir Charles Wheatstone (riconosciuto in Gran Bretagna come l'inventore del telegrafo) sulla base delle descrizioni dello stesso Kempelen.

¹¹ James L. Flanagan, "Speech Analysis, Synthesis and Perception", in *Sprinter-Verlag*, 1965, John P. Carter, *Electronically Speaking: Computer Speech Generation*, Howard M. Sams & Co., 1983, Thomas L. Hankins and Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1995.

¹² Erasmus Darwin, *The Letters of Erasmus Darwin*, Desmond King-Hele (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 63, James Lastra, *Sound Technology and American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, Columbia University Press, New York, 2000, pp. 31-32.

¹³ Steven Connor, *Dumbstruck*, *op. cit.*, p. 340.

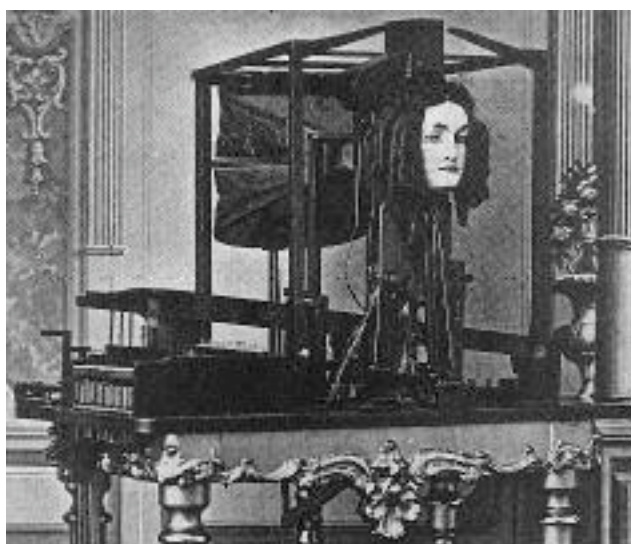
della donna. Lo studio accademico della fisiologia e della produzione artificiale della voce riaccende l'interesse popolare per la disincarnazione della voce e la sua tradizione oracolare tanto che nel 1805 *The Invisible Girl* è l'attrazione più popolare delle esibizioni che mescolano scienza e illusione. “La ragazza invisibile” viene presentata ad un pubblico meravigliato che si trova di fronte ad un enorme sfera capace di rispondere ai postulanti attraverso una sorta di cornetta telefonica. Il trucco si basa sull'invisibilità della ragazza – un'anticipazione dell'*acousmêtre* di Chion – che dovrebbe essere rinchiusa nella sfera come una Pizia ottocentesca, ma si trova invece al piano superiore da dove può vedere il pubblico e rispondere alle domande attraverso dei tubi:

From an *Aerostatic* Globe of Eighteen Inches Diameter, Suspended between two ornamented Hemispheres in the middle of the Room, the VOICE OF A LIVING FEMALE is distinctly heard as if originating in its *Centre*, and will answer QUESTIONS PUT BY ANY PERSON PRESENT, or maintain a *Conversation*, either in *Whisper*, or in a more *Audible Tone*; the Lady will also, if requested, entertain the company with specimens of VOCAL MUSIC, producing most peculiar Effect. This LIVING AEROSTAT and Its Incomprehensible Voice Form a most impenetrable Puzzle to the inquisitive Mind, at the same time that conjuncture is equally excited by another singularity attending to the Lady of the Balloon, who, though herself invisible to the Keenest Eye, seems to be in the middle of the Assemblage, and sees everything that passes in the Room; she is distinctly heard to *breath*, to *sigh*, &c. and by her answers returned instantaneously of every hint, thought, and action of the Company.¹⁴

The Invisible Girl mette in scena la magia del trucco popolare, tipico delle fiere, ammantandolo con il vocabolario delle recenti scoperte. La voce *vivente* di una ragazza, sospesa nel vuoto, all'interno di un “aerostato” troppo piccolo per contenerla, è in grado di rispondere alle domande del pubblico e intrattenere gli spettatori musicalmente. La sua figura, o meglio la sua voce, riattiva le peculiarità dell'oracolo delfico: distanziata e invisibile al mondo che la circonda, la ragazza è rinchiusa in luogo protetto che da grotta si fa sfera aerostata. La sua voce vede (da una posizione spazialmente superiore) e conosce le risposte che proferisce con una varietà di toni e volumi sottolineata dalla

¹⁴ *Collectanea, or a Collection of Advertisements and Paragraphs From the Newspapers Relating to Various Subjects*, ii. *Publick Exhibitions and Places of Amusement*, scrap book in British Library, 1889 e 5, folio 247, citato in Steven Connor, *Dumbstruck*, op. cit., p. 352.

descrizione. Tuttavia la giovane nella sfera è anche l'anticipazione delle tecnologie di trasmissione del suono di fine secolo nelle quali predominerà la voce della donna, disincarnata dal corpo e proiettata nella/dalla macchina. "La ragazza invisibile" sottolinea ulteriormente il processo di disincarnazione della voce mettendo in scena una voce vivente, priva di alcun riferimento corporeo, ma posta al centro di una sfera che sembra trasformarsi nel corpo della giovane ("LIVING AEROSTAT") attorno al quale si crea un alone di mistero "impenetrabile". Gli spettatori, allucinati dalla mancanza di un corpo al quale ancorare la voce della ragazza, lo proiettano all'interno della sfera, supportati dalla fisicità stessa della voce ("breath & sigh"). Grazie alla proiezione vocale e vitale della voce il pubblico ridimensiona in un certo qual modo¹⁵ l'effetto perturbante dell'invisibilità e quindi della potenza "oracolare" della voce, ma appare chiaro che il (corpo) femminile è la chiave che unisce l'artificiale e la voce (e poi le tecnologie) dell'Ottocento, come dimostra l'immagine di *Euphonia*.



Euphonia di Faber, 1835

La creazione dell'inventore viennese Faber, esposta alla Egyptian Hall di Piccadilly (1846) è la ricostruzione meccanica della trachea e degli organi fonatori sulla base della scomposizione di Kempelen. La riproduzione dell'apparato vocale è montata su una

¹⁵ Nonostante la descrizione de "La ragazza invisibile" sia pubblicitaria e esageri l'aspetto magico-misterico della sfera per attirare il pubblico pagante, il lessico sottolinea l'aspetto "incomprensibile" della voce che sfugge anche alla mente più pronta attraverso la distorsione sensoriale.

sorta di pianoforte e i pre-set vengono azionati mediante una tastiera. La materialità e il volume di questa sorte di “testa parlante” è grottescamente controbilanciato dalla maschera funeraria del volto di donna appeso sul lato che si rivolge agli spettatori e dal quale proviene la voce. La descrizione di un contemporaneo sottolinea i tratti del volto esasperati e esagerati rispetto alle proporzioni umane e non collima con la figura femminile ritratta nelle fotografie e nelle raffigurazioni, ma in entrambi i casi è l’inumanità del volto che colpisce:

I paid my shilling and was shown in a large room, half filled with box and lumber, and badly lighted with lamps. In the centre was a box on the table, looking like a rough piano without legs and having two keyboards. This was surmounted by a half-length weird figure, rather bigger than a full rough man, with an automaton head and face looking mysteriously vacant than such faces look. Its mouth was large, and opened like the eyes of Gorgibuster in the pantomime, disclosing artificial gums, teeth and all the organs of speech.¹⁶

Il corpo artificiale della macchina è descritto attraverso le proporzioni umane e la sua sproporzionata grandezza si riproduce negli organi di fonazione. I tratti umani della macchina sono così esasperati che il suo corpo, nonostante cerchi di ricalcare le fattezze di un esser umano, mette in luce il suo artificio e la sua spettacolarizzazione. Il volto è una pantomima senza vita, vuota come saranno le raffigurazioni e le riproduzioni artificiali della donna di fine Ottocento senza il potere vivificante della voce. Anche l’atmosfera della stanza è artificiale, molto più simile ad un ripostiglio che alla



magnificenza di un palco da cui dare vita ad uno spettacolo. L’*Euphonia* è un’invenzione funzionante, non un’attrazione come *The Invisible Girl* eppure il pubblico che entra per ammirare la creazione paga uno scellino. La verità indiscutibile del meccanismo viene smantellata di fronte agli occhi del pubblico, quasi si trattasse di un corpo aperto nei teatri delle autopsie. Coloro che assistono al funzionamento possono guardare dentro all’*Euphonia*, come fosse un cadavere azionato

¹⁶ John Hollingshead, *My Lifetime*, Sampson, Low, Marston & Co., London, 1895, i, p. 68, citato in Steven Connor, *Dumbstruck*, op. cit., p. 354.

da Faber.¹⁷ La scienza, per alcuni versi ancora molto legata alla magia dei suoi aspetti misteriosi e difficilmente comprensibili, trova nelle macchine per riprodurre la voce umana un terreno fertile nel quale l'invenzione del professor Faber non fa eccezione. Nonostante egli si presenti più come uno scienziato e un inventore che un imbonitore e un ciarlatano e nonostante la sua creazione funzioni realmente, senza l'ausilio di trucchi e agenti misteriosi, Faber non raggiunge la fama sperata e pone fine ai suoi giorni, distruggendo la macchina:

The professor was not too clean, and his hair and beard sadly wanted he attention of a barber. I have no doubt that he slept in the same room as his figure – his scientific *Frankenstein* monster – and I felt the secret influence of an idea that the two were destined to live and die together... one keyboard, touched by the Professor, produced word which, slowly and deliberately in a hoarse sepulchral voice came from the mouth of the figure, as it from the depths of a tomb. It wanted little imagination to make the very few visitors believe that the figure contained an imprisoned human – or half human-being, bound to speak slowly when tormented by the unseen power outside.¹⁸

L'inumanità della macchina si riflette sulla condizione del Professore, trasandato e sporco, che vive e dorme con la sua invenzione. Anche se il narratore non allude agli aspetti femminili della macchina e i possibili sottointesi sessuali del rapporto fra Faber e la sua creazione, il volto della donna proietta l'immaginario dello spettatore nella tradizione del *medium* (femminile) della voce disincarnata e rinforza il valore "femminile" delle macchine capaci di creare e incorporare. Faber e l'*Euphonia* sono una coppia che vive e dorme insieme e tragicamente morirà insieme.

Questo aspetto mortifero della loro relazione proviene dalla macchina stessa e dalla sua voce che non è "viva" come quella de "La ragazza invisibile", ma ha toni sepolcrali e sembra provenire da una tomba. L'artificiale delle macchine parlanti è morto e la voce che ne esce possiede gli stessi tratti; questa macchina è un'imitazione della vita e la sua voce non riesce a vivificarla, come sottolinea la presenza di una maschera, simile ad un calco mortuario, nella raffigurazione dell'*Euphonia* azionata anni dopo. Inoltre gli

¹⁷ "[e]very portion of the machine is... thrown open to the inspection of the company, and its framework is moved about the room.", *Illustrated London News*, 9/221 (25 July 1846), p. 59.

¹⁸ John Hollingshead, *op. cit.*, pp. 68-69, in Connor, *Dumbstruck*, *op. cit.*, p 355.

spettatori hanno il sospetto che al suo interno si nasconda un essere umano costretto a pronunciare le parole “suonate” da Faber. Vista la struttura della macchina, il sospetto appare assolutamente infondato eppure il pubblico, incapace di arginare il potere della voce disincarnata dal corpo, cerca soluzioni possibili che giustifichino e ricollochino la voce nell’immaginario delle conoscenze dell’epoca e delle percezioni sensoriali. Tuttavia agli ascoltatori non sfugge il carattere “mortifero” della voce dell’*Euphonia* e invece di ipotizzare trucchi ventriloqui o tubi nascosti, contrariamente alla grottesca visibilità del congegno, immaginano un essere umano (o mezzo!) imprigionato al suo interno e costretto a ripetere le parole del professore.

Parallelamente alla fascinazione per l’artificiale capace di (ri)produrre la voce umana nelle “teste parlanti” gli studi si focalizzano sulla trascrizione universale della voce attraverso la visualizzazione del gesto naturale e fisiologico della produzione degli organi fonatori. Questo sistema creato per aiutare i non udenti, riproduce e meccanizza i movimenti degli organi interessati nella produzione della voce, frammentando il corpo nella direzione della sua riproduzione e automazione, le “teste parlanti” appunto. Queste visualizzazioni permettono di riprodurre, attraverso l’aria e il movimento, i suoni del linguaggio, riducendo la vocalizzazione al reame della vista e del tatto, ma questi apparati non sono in grado di comprendere, caratteristica principale delle tecnologie di fine secolo. Come i non udenti per i quali sono creati, questi artifici sono sordi e la sordità, fino al XIX secolo, era associata alla stupidità.¹⁹

L’intento di creare delle macchine che possano riprodurre tatticamente e visivamente la fonazione ha inizio nel XVII secolo. Gli studiosi si prodigano a dimostrare come attraverso una trascrizione fisiologica e universale della voce si possa insegnare a parlare ai sordomuti. Nel 1659 William Holder insegna a parlare a Alexander Pope, menomato dalla nascita, servendosi di una sorta di riproduzione tattile dell’apparato fonatorio. Il ragazzo si trasforma in una “testa parlante” nelle mani dello studioso che posiziona e configura i suoi organi e gli dà voce. Dieci anni più tardi John Wilkins completa un sistema di diagrammi fonetici per riprodurre il suono come farebbe una

¹⁹ Se nella cultura occidentale i ciechi hanno potere profetici e i muti, grazie al loro sguardo indagatore, sono la coscienza dell’uomo, i non udenti sono stati associati ad una sorta di deficienza dell’intelligenza, visto che il linguaggio è strettamente connesso all’apprendimento, cfr. Jonathan Rée, *I See a Voice: A Philosophical History of Language, Deafness and Senses*, Harper Collins, London, 1999.

macchina. I due esempi mettono in luce i primi tentativi di trasformare il corpo umano in una macchina (meccanizzazione delle sue funzioni) nell'intento di ricreare la voce senza l'ausilio dell'essere umano. A partire da questo momento la macchina, sostitutivo artificiale dell'umano, può riprodurre il suono grazie alla visualizzazione e alla trascrizione del gesto fonatorio. Applicati ai non udenti, inumani a causa del loro difetto naturale, questi sistemi li trasformano in una sorta di *ipertalking heads*, ma allo stesso tempo sottolineano il processo di meccanizzazione e artificio dell'umano, fino alle rappresentazioni fonologiche del XIX secolo. Con la creazione della stenografia (1837, Isaac Pitman) la scrittura della voce assume un carattere autoreferenziale che riproduce visivamente il suono, fino al *Phonoautograph* di Scott (1857) che trascrive il suono su carta affumicata, ma solo con il *Visibile Speech* di Alexander Melville Bell la voce si mostra agli spettatori.

Tra il 1600 e il 1800 in un movimento parallelo e opposto la voce viene estratta dal corpo, fisiologicamente visualizzata e trascritta per venire nuovamente proiettata nel/dal corpo, ma estrapolata dall'umano e dal contingente del suono essa viene riprodotta da un corpo ideale e generale che, molto spesso, non ha nulla di umano. Fino all'invenzione delle tecnologie di trasmissione e riproduzione del suono di fine Ottocento, i corpi che (ri)producono la voce trascritta sono inumani, siano non udenti²⁰ o macchine, corpi artificiali che ricalcano le fattezze umane e vengono vivificati dalla voce o meccanizzati dall'aria in attesa della magia dell'elettricità. A supportare questo parallelo fra la voce e l'artificiale si aggiunge l'affermazione delle *dive* dell'Opera, incarnazioni femminili della voce angelica del soprano.

4.2: LA VOCE DELL'ANGELO

L'ossessione per l'artificiale, insita nei tentativi di (ri)produzione della voce, dalle *talking heads* al *Visibile Speech* trova la sua espressione massima nelle cantanti liriche. Con il XIX secolo per la donna si apre la ribalta del palcoscenico teatrale e dell'Opera: soprani e attrici affasciano gli spettatori e si contendono la scena mondana. Un

²⁰ Joseph-Marie de Girando, sostenitore della dignità del linguaggio gestuale, critica gli insegnanti "oralisti" come Jacob Pereire che "pensando di formare degli uomini, si limitano a creare delle macchine parlanti", in Joseph-Marie de Girando, *Des signes et de l'art de penser considérés dans leur rapports mutuels*, 4 volumi, chez Guion fils, Paris, 1800, iv, p. 468, traduzione mia.

esempio fra molti, la mitica Malibran, figlia d'arte, è da subito famosa in tutti i teatri d'Europa per la sua voce senza eguali e poi per la tragedia che la stronca giovanissima (1836). Sebbene sia l'Opera, più che il teatro, a legare la donna alla voce e all'artificiale, l'immaginario dell'attrice contribuisce ad avallare l'idea dell'interprete femminile come di un vuoto colmato dalla voce dell'artista e dal desiderio dello spettatore (maschile). Questa raffigurazione artistica della donna sul palcoscenico è fondante nella creazione culturale del parallelo di fine secolo fra le tecnologie legate al suono e il femminile.²¹

Riflettendo sul percorso della voce affrontato fino a questo punto, sarebbe logico ipotizzare che la voce disincarnata è una voce maschile; dalla tradizione oracolare delfica fino alle possessioni, sia divine che demoniache, la voce mediata dalla donna è sempre stata la voce potente del soprannaturale maschile. Con il Settecento questa voce è umanizzata nel ventriloquo, escludendo la donna da una nuova triangolazione di potere che ha mantenuto la sua mascolinità. Anche con la voce del frammento, la parcellizzazione ha femminilizzato il corpo, non la sua presenza sonora, tanto che la tradizione delle “brazen heads” o “cabezas respondonas” ha continuato a preferire raffigurazioni di uomini. Il potere della voce appartiene ad un'autorità maschile e ideale che trova un perfetto connubio con la femminilità del corpo *medium*. Tuttavia, la svolta settecentesca dell'umanizzazione della voce soprannaturale ha spostato l'immaginario alla ricerca di nuove voci che potessero farsi carico del fascino della voce e del suo complesso rapporto con un corpo umano, ormai frammentato e sempre più inadeguato. Dal frammento all'artificiale, fino alla macchina, l'evoluzione del corpo-mediatore ottocentesco è la risposta artistica all'incapacità dell'umano di far fronte al cambiamento epocale della civiltà occidentale, fortemente influenzata dai tentativi di (ri)produrre la voce attraverso la macchina. La voce che esce dalla tradizione delle “teste parlanti” è sì la completa disincarnazione della voce, ma non è umana e nemmeno soprannaturale (anche se il fascino delle esibizioni sembra testimoniare il contrario): è il prodotto di una macchina inventata dall'uomo. Il potere della voce della macchina è un riflesso del potere del suo inventore di dare voce alla macchina; la triangolazione mantiene la sua autorità maschile e anticipa le figure giganti e magiche degli inventori

²¹ Infatti le invenzioni che saranno in grado di catturare, riprodurre e trasmettere la voce avranno fin da subito legami molteplici con la donna tra i quali la loro struttura generativa e il fascino di una voce “oracolare”, ma anche disincarnata.

di fine Ottocento e delle loro trasposizioni artistiche.²² Ma se la voce, come l'artificiale della macchina, è *medium* del potere del genio, quale voce (e quale strumento) può incarnare in sé gli aspetti affascinanti e perturbanti della voce e il nuovo ruolo di mediazione?

La risposta ottocentesca appare ovvia: il soprano (e l'attrice) possiede una voce angelica, storicamente preceduta dall'artificio del castrato e sessualmente indefinita, ma ingabbiata in un corpo femminile e umano, artisticamente inadeguato e incompleto, che verrà sostituito dall'artificiale prima e dalla macchina poi, in un processo a cavallo fra la fantasia artistica e le realizzazioni tecnologiche. Da dove nasce quindi l'artificio della soprano?

Con il Romanticismo la donna assume un ruolo preminente nell'Opera e gli artisti, soprattutto scrittori, si interessano al palcoscenico del "bel canto". Da *La vita di Rossini* di Stendhal a *Consuelo* di George Sand, *La Gaviota* di Fernan Cabellero, i racconti di Hoffman e *Le Figlie del Fuoco* di Nerval mettono in scena la voce sublime e meravigliosa di giovani donne capaci di cantare come angeli, sia per il desiderio del pubblico che per la gelosia dei padri. Addirittura Jean-Jaques Rousseau, anticipando gli aspetti romantici e ottocenteschi della fascinazione della voce e dell'ossessione melomane, non può celare il suo grottesco incontro con le giovani del coro del Teatro San Crisostomo (*Le confessioni*). Cullato fin da piccolo dalla voce cantante e materna della zia,²³ lo scrittore è attratto dal canto italiano e dalla perfezione angelica delle interpretazioni femminili:

Un giorno al Teatro di San Crisostomo, mi addormentai, e più profondamente di quanto non avrei fatto nel mio letto. Le arie rumorose e allegre non valsero a destarmi. Ma chi potrebbe esprimere la deliziosa sensazione che produssero in me la dolce armonia e i canti angelici di

²² L'*Euphonia* di Faber anticipa questa evoluzione della triangolazione di potere della voce ponendo la maschera di una donna nel punto in cui la voce "inumana" composta dall'inventore esce dalla macchina: lo strumento è femminile e media il potere "magico" della scienza del suo inventore capace di dare voce all'artificiale.

²³ Cfr. la lettura della voce materna del passaggio de *Le Confessioni*, in Felicia Miller Frank, *The Mechanical Song, Women, Voice and the Artificial in Nineteenth-Century French Narrative*, Stanford University Press, Stanford California, 1995, capitolo 1.

quella che mi svegliò? Che risveglio, e che rapimento, che estasi nel riaprire insieme occhi e orecchi. Sulle prime mi credetti in paradiso.²⁴

Rousseau ricorda la sua diffidenza, tipicamente francese, verso il canto italiano vinta dalla musicalità della lingua e dalle espressioni popolari e popolane (delle barcarole) della canzone. Il palcoscenico lo cattura fino al suo incontro fortuito con le cantanti del Teatro San Crisostomo che lo incantano con la loro bravura soprannaturale, erotica e paradisiaca allo stesso tempo. Tuttavia il giovane non può godere appieno dello spettacolo e del rapimento dell'interpretazione perché il suo udito e il suo sguardo sono limitati da un ostacolo fisico, una "maledetta grata" che gli impedisce di vedere "gli angeli di bellezza". Grazie alle sue conoscenze l'artista riesce a conoscere le giovani cantanti di persona, ma l'incontro mette in luce l'assoluta incongruenza fra il corpo delle interpreti e le loro voci divine:

Le Blond mi presentò una dopo l'altra le celebri cantanti, di cui voce e nome era quanto mi era noto: "Venite Sofia"... Era orribile. "Venite Caterina"... Era guercia. "Qui Bettina"... Il vaiolo l'aveva sfigurata. Quasi nessuna era immune da qualche notevole imperfezione. Quel carnefice rideva della mia crudele delusione. (308)

La scena grottesca tormenta a tal punto Rousseau che per qualche tempo teme di non poter tornare ai Vespri, incapace di conciliare il canto con i visi dei "terribili mostricciattoli", ma la passione per le voci angeliche delle giovani lo convince e nel suo palco si stupisce di poter godere delle loro interpretazioni. Le voci arrivano addirittura ad abbellire i volti impressi nel ricordo dello spettatore: "finché cantavano mi ostinavo, a dispetto degli occhi, a considerarle belle." (309). La voce crea ciò che manca al corpo che la emette, proiettando nell'immaginazione dello scrittore un corpo vocalico, come aveva fatto prima che potesse vedere di persona le giovani.

La passione per l'Opera contagia l'Ottocento e diventa il nuovo lusso borghese,²⁵ l'affermazione sociale della classe in ascesa, mentre le produzioni adattano il gusto

²⁴ Jean-Jaques Rousseau, *Scritti autobiografici, Le confessioni, Le fantasticherie del passeggiatore solitario, Rousseau giudice di Jean-Jaques, Lettere a Malesherbes*, Einaudi-Gallimard, Torino, 1997, p. 307, le citazioni seguenti faranno riferimento a questa edizione e le pagine date fra parentesi.

²⁵ Herbert Lindenberger, *Opera, The Extravagant Art*, Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1984, pp. 236-237

musicale ai cambi politici e sociali che attraversano l'Europa, creando spazio e ruoli per la donna, spesso bandita dal palcoscenico per motivi religiosi o culturali (Bellini e Donizetti). Infatti la dominazione indiscussa dei castrati sulla scena europea, ha origini italiane: per secoli il Vaticano e la Chiesa non permettono alla donna di cantare. La liturgia e il canto religioso aspirano da sempre ad una rappresentazione vocale dell'angelico, sia nell'altezza della voce che nell'essere asessuato in grado di interpretarla e la creazione dei castrati soddisfa a pieno sia le aspettative artistiche che i dettami misogini. Con il tempo i castrati iniziano a dominare la scena dell'Opera, sia grazie alla loro cultura e educazione musicale superiore (rispetto agli altri artisti), sia per il gusto per l'artificiale e il *travestissement* che contagia il teatro a partire dal XVI secolo. La loro agilità vocale traslata l'aspirazione all'angelico nelle produzioni profane e permette loro di interpretare la voce del femminile:

“What a singing! Imagine a voice that combines the sweetness of the flute and the animated suavity of the human larynx – a voice which leaps and leaps, lightly and spontaneously, like a lark that flies through the air and it is intoxicating with its own flight; and when it seems that the voice has reached the loftiest peaks of altitude, it starts off again, leaping and leaping still with equal lightness and equal spontaneity, without the slightest sign of forcing or the faintest indication of artifice or effort; in a word, a voice that gives that immediate idea of sentiment transmuted into sound, and of the ascension of a soul into the infinite on the wings of the sentiment... Here, all my being was marvelously satisfied. Not the least mark of the passage from one register of the voice to the other, no inequality of timbre between one note and another; but a calm, sweet, solemn and sonorous musical language that left me dumbstruck, and captivated me with the power of a most gracious sensation never before experienced.”²⁶

La voce del castrato non ha limiti, né in estensione né in purezza, ma riesce a raggiungere le altezze dell'angelo come fosse un uccello capace di volare oltre le nuvole. Le sensazioni di Panzacchi, espresse verso la fine del secolo, sono tradotte attraverso canoni e cliché che definiscono ormai la donna soprano: angelica,

²⁶ Angus Heriot cita il commento di Enrico Panzacchi che sente uno degli ultimi castrati, verso la fine del XIX secolo, dopo aver trascritto le impressioni di Emma Calvé allo spettacolo di Mustafà, castrato dell'epoca. La cantante definisce la sua voce “strange, sexless, superhuman, uncanny”. Entrambi i passi sono contenuti in Angus Heriot, *The Castrati in Opera*, Da Capo Press, New York, 1974, pp. 36-37 e p. 22.

irraggiungibile, trasmutata in un uccello, essa è capace di proiettare la sua anima attraverso la voce, unico elemento non artificiale. Il castrato possiede ciò che esprime il desiderio dell'ascoltatore, prima religioso poi profano; la sua voce è un'espressione sessualmente indeterminata – come il suo corpo – che raggiunge le vette del grido, della purezza vocale fuori dal senso del linguaggio. La voce del castrato, come sarà poi quella della donna, è un oggetto erotico che attraverso la sua altezza lo pone in parallelo con esseri culturalmente asessuati, come angeli, bambini e uccelli. Secondo Michel Poizat²⁷ queste creature dotate di una voce “divina”²⁸ sono pure, asessuate, ma soprattutto inumane; definizione che toccherà soprattutto alla donna soprano le cui doti vocali, malamente rinchiusi in un corpo inadeguato e incapace di contenerle, verranno disincarnate e trasposte in un nuovo mediatore.

Il processo di creazione di un corpo artificiale che sostituisca il corpo della donna cantante si snoda nell'Ottocento, attraverso un percorso che inizia con la rappresentazione artistica del castrato passando per i ruoli della soprano nell'Opera, dalla martire alla materializzazione del desiderio maschile, fino alla sua rappresentazione del sublime. Queste fasi, registrate e rielaborate dalla produzione artistica e dall'immaginario collettivo concorreranno poi, alla fine del secolo, a sostenere il progetto geniale di alcuni inventori “faustiani” che nella fantasia della letteratura (ma anche nella realtà del quotidiano) daranno vita alla donna artificiale, contenitore ideale di una voce completamente disincarnata dalle tecnologie di fine secolo. Per ricostruire questo processo di ascesa della voce *umanamente inumana* (dal castrato alla donna soprano) in una triangolazione di potere che autentica e legittima il suo potere nell'artificiale e nell'umanità della voce e del corpo che la produce – verso la disincarnazione e la creazione di un *medium* tecnologico – verranno presi in considerazione *Sarrasine* di Balzac e le testimonianze artistiche sulle soprano.

*Sarrasine*²⁹ è la storia di uno scultore, contenuta in un altro racconto ambientato nella Parigi del 1830, durante una festa a casa de Lanty. Il narratore anonimo racconta

²⁷ Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, A.M. Métaillé, Paris, 1986.

²⁸ Attribuendo un valore “divino” alla voce del castrato prima e della soprano poi si vuole sottolineare la riattivazione della triangolazione di potere che, pur mettendo in scena una voce umana crea e sostiene la sua interpretazione “sopra-naturale” attraverso i corpi inumani che la contengono.

²⁹ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Magnard, Paris, 2001, tutte le citazioni verranno tratte da questa edizione e le pagine date fra parentesi.

alla sua dama, Madame de Rochefide, l'origine misteriosa della ricchezza della famiglia e la storia di un vecchietto terrificante che vive nascosto nel palazzo. Narrando la vicenda dello cultore Sarrasine, il narratore rivelerà che lo spaventoso personaggio è un castrato che ha fatto fortuna grazie alla sua voce meravigliosa, causa della morte dell'artista. Nel 1758 lo scultore, dedito solo alla sua arte viene mandato in Italia a perfezionarsi. Il giovane genio, cresciuto dal suo maestro lontano dal mondo e dalla società, entra per caso in un teatro per assistere all'interpretazione del famoso castrato Zambinella. Catturato dalla voce e dalle forme del cantante e assolutamente ignaro del suo stato, Sarrasine si innamora di quella che crede essere una donna bellissima e "divina". Dopo aver assistito a tutti gli spettacoli per settimane, viene invitato a conoscere Zambinella ad una festa privata. Il castrato, spinto dai suoi compagni, ha accettato di prendersi gioco dell'illusione dello scultore e lasciargli credere di essere una donna, ma spaventato dagli atteggiamenti amorosi e dalla rabbia di Sarrasine cerca più volte di confessargli la sua vera natura. Lo scultore non vuole cedere alla verità e cerca in tutti i modi di conquistare la cantante fino a che una sera, invitato ad un'esibizione privata, decide di rapirla. Nonostante il principe Chigi, scopritore del giovane talento napoletano, gli sveli di essere l'artefice economico del cambiamento di Zambinella, Sarrasine non vuole credere alle sue parole e rapisce il castrato. Nella stanza dello scultore, Zambinella gli confessa la verità di fronte alla statua che la raffigura, assemblata da visioni parziali del cantante. Sarrasine vorrebbe uccidere il castrato, ma dopo aver scagliato un martello verso la statua senza colpirla, viene trafitto dagli stilette dei sicari del cardinale Cicognara, protettore del giovane cantante. Il testo di Balzac è complesso e costruito su una struttura ricchissima di rimandi e antitesi legate all'inversione dei ruoli e alla castrazione, all'arte e all'illusione del desiderio,³⁰ ma l'analisi qui proposta si focalizza sulla figura di Zambinella come espressione dell'artificiale e del mito di Pigmalione, sia in relazione alla voce che al corpo.

Il narratore, presente alla festa dei de Lanty introduce la sua compagna, famosa attrice di teatro, al "mistero" del vecchio che si aggira per le stanze della residenza di una famiglia ricca e colta, diretta da una donna bellissima e forte. La contessa de Lanty ha due figli, Marianina cantante divina e altrettanto bella e Filippo, efebico e mediterraneo,

³⁰ Per un'analisi dettagliata del racconto, Roland Barthes, *S/Z, Una lettura di "Sarrasine" di Balzac*, Einaudi, Torino, 1973.

meraviglioso come un Adone. Il padre, insignificante per ruolo e personalità, completa il quadro di una famiglia bizzarra che sembra ruotare attorno alla figura dell'anziano, un uomo strano, che compare attirato dalla voce incantatrice della nipote (16). L'artificio e l'inumano caratterizzano questo personaggio che infesta le stanze del palazzo, così diverso dai membri della famiglia che si prendono cura di lui. Fin dalla sua prima apparizione nel racconto la sua presenza gela la sala e le persone alle quali si avvicina³¹ come fosse l'angelo della morte o morto egli stesso, ma è "un homme" (16). Il mistero che circonda la sua persona e il suo aspetto fisico cattura la curiosità della società che non riesce a definirlo se non attraverso gli aspetti morbosi del fantastico:

Sans être précisément un vampire, une goule, un homme artificiel, une espèce de Faust ou de Robin des bois, il participait, au dire de gens amis du fantastique, de toutes ces natures anthropomorphes. (16)

Il vecchio è una creatura fuori dal tempo e dal mondo conosciuto, un essere morto oltre la morte e quindi un estremizzazione della fine; un artificiale che si trasforma in una creatura fantastica, ma terrificante. E' da notare che non solo è il vampiro, immortale parassita che contaminerà il mondo civile e tecnologico di Bram Stoker, ma anche e allo stesso tempo la sua versione orientale (misteriosa, lontana, fuori dal mondo) e femminile, anticipazione della sua ambiguità sessuale di castrato e di *vedette* del palcoscenico. Nell'immaginario degli invitati il vecchio è un miscuglio di creature e personalità potenti e spaventose (Faust) che esulano dall'umano e dalla società (Robin Hood). Alcuni lo pensano un criminale o un assassino (tema della morte), mentre un ipnotizzatore di fama riconosce in lui "mis sous verre" Cagliostro, avventuriero italiano dedito all'occultismo, sfuggito alla morte e ora dedito a fabbricare oro per i suoi nipoti (17). Il tema dell'artificiale, della creazione alchemica e soprannaturale si fonde con l'artificio del corpo del vecchio. Come una marionetta, a causa della sua vecchiaia, il personaggio misterioso è aiutato dalla famiglia e da un domestico a camminare, alzarsi e sedersi (18). Egli è servito e protetto dalla contessa e dai suoi figli come se si trattasse di un personaggio "incantato"³² dal quale dipende la sorte della famiglia (18), come "una fata d'altri tempi che scende al suo drago per venire a turbare la solennità alla

³¹ "Et vous me taxerez peut-être de folie, mais je ne saurais m'empêcher de penser que mon voisin, ce monsieur vêtu de noir qui vien de partir, causait ce froid." (16)

³² Egli vive in "un sanctuaire incunnu" (17).

quale non è stata invitata”. Il tempo e lo spazio si annullano nella sfera del personaggio misterioso che vive nascosto in un luogo protetto dal quale esce senza preavviso e per i solstizi (tema della strega), infestando la residenza con la sua persona millenaria. Attirato dalla voce della nipote, il “genio familiare” ha una propensione per il canto e la bellezza femminile, infatti non appena Marianina inizia a cantare una cavatina di *Tancredi* il vecchio arriva come entrasse nella scena:

Il semblait être sorti de dessous terre, poussé par quelque mécanisme de théâtre. Immobile e sombre... (21)

La sua figura è accostata alla macchina, al meccanismo teatrale e alla marionetta, sia per la sua stessa forma, scheletrica e spigolosa,³³ sia per la sua mobilità difficoltosa e lenta, ma in grado di meravigliare per la sua capacità di “apparire all’improvviso”. Sonnambulo, fuggito come un pazzo dalla sua cella, il vecchietto si accosta alla dama che accompagna il narratore, una giovane attrice di teatro, fresca e bellissima, in netto contrasto con l’aspetto dell’uomo misterioso. Ostinatamente si siede accanto a Madame de Rochefide, avvicinandosi con gesti “paralitici” (23) e borbotta parole senza senso:

Sa voix cassée ressembla au bruit que fait une pierre en tombant dans un puit. (23)

La voce del personaggio misterioso entra in scena, attirata dalla voce bellissima e divina della nipote. Come il resto del corpo anche la voce esce dal tempo e dallo spazio umano e sembra provenire dal fondo di un pozzo, quasi il suo corpo fosse l’incarnazione del vuoto senza fine. L’attrice, dopo il primo istante di smarrimento e di riso soffocato lo osserva:

Elle s’enhardit alors assez pour examiner pendant un moment cette créature sans nom dans le langage humain, forme sans substance, être sans vie, ou vie sans action. (23)

³³ “Ou bien Filippo s’élançait en se glissant à travers la foule, pour le joindre, et restait auprès de lui, tendre et attentif, comme si le contact des hommes ou le moindre souffle dût briser cette créature bizarre.” (19)

La creatura che siede accanto alla bellissima e florida attrice è un essere fuori dalla sfera dell'umano, una forma vuota (il pozzo e l'attrice) e senza vita, in attesa di essere riempita e attivata dallo sguardo dello spettatore (poi scultore). Nella descrizione che segue, definita un "ritratto che penetra le intenzioni semiche",³⁴ la sua figura presenta i tratti di una bellezza antica e sfiorita, quasi soprannaturale, che si sofferma su "l'eccessiva magrezza e la delicatezza delle membra". Le proporzioni del suo corpo sono reminescenze della sua bellezza statuaria e efebica che risplende ancora nel fasto della sua eleganza fuori misura. Tuttavia i tratti del corpo hanno caratteri mortiferi, dalla malattia che lo affligge alle gambe scheletriche che sembrano "due ossa disposte in croce su una tomba" (24), segnali dell'orrore che circonda il vecchio:

Un sentiment de profonde horreur pour l'homme saisissait le coeur quand une fatale attention vous dévoilait les marques imprimées par la décrépitude à cette casuelle machine. (24).

Il tema della macchina e dell'artificiale ritorna nella descrizione del personaggio misterioso che suscita paura e terrore nelle persone che vengono a contatto con la sua natura fisica che culmina nei tratti del volto, maschera costruita e dipinta, capolavoro grottesco dei fasti della sua vita antica passata sul palcoscenico:

Quelques vieillards nous présentent souvent des portraits plus hideux; mais ce qui contribuait le plus à donner l'apparence d'une création artificielle au spectre survenu devant nous était le rouge et le blanc dont il reluisait. Les sourcils de son masque recevaient de la lumière un lustre qui révélait une peinture très bien exécutée. (25)

La voce narrante anticipa con decisione il tema dell'arte nella maschera del vecchio e sostenuto dalla "coquetterie" del suo appariscente modo di abbigliarsi, molto femminile e vanitoso, unito alla parrucca di riccioli biondi, proietta la figura "fantasmagorica" sulle scene dei teatri dell'epoca. Il tema ossessiona le parole del racconto che vede lo strano personaggio sempre più come una statua (26), pallido riflesso dei suoi fasti antichi raffigurati nel dipinto che il narratore e Madame de Rochefide stanno per vedere. La donna seduta accanto al vecchio non può fare a meno di chiedersi se sia vivo e anche il narratore nota con sorpresa il contrasto fra le due figure, fino a che l'attrice

³⁴ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 56.

non lo tocca ed egli emette un grido “come di raganella”. La voce dell’essere misterioso non ha nulla di umano: “Cette aigre voix, si c’était une voix, s’échappa d’un gosier presque desséché.” (27), ma è inumana come il corpo che la produce, una sorta di campanello che interrompe la canzone di Marianina e attira tutti gli sguardi sulla coppia accanto al vecchio. I due fuggono in una stanza dove è appeso il quadro di un Adone, che incanta la donna con la sua incredibile bellezza. Il narratore svela all’attrice che il dipinto ha avuto origine da una statua³⁵ e la storia di Sarrasine ha inizio. L’infanzia turbolenta di Ernest-Jean, violento, irrispettoso e cacciato dal collegio,³⁶ lo porta a litigare con il padre e fuggire da casa. A Parigi, già ossessionato dalla scultura e dall’arte dell’intaglio, entra nella bottega di Bouchardon che lo alleva come un figlio e permette al suo genio di realizzarsi. Asociale e isolato nella sua arte, il giovane non ha altro amore che la scultura,³⁷ se si tralascia una fugace “lïason” con Clotilde, celebrità dell’Opera. Questa relazione anticipa il disastro italiano del suo incontro con Zambinella *vedette* affermata e osannata dalle folle. Arrivato a Roma Sarrasine si lascia catturare dalla curiosità e assiste allo spettacolo di Zambinella, rapito dalle voci italiane che lo fanno da subito cadere in estasi. Gli accenti sessuali della partecipazione dello scultore alla bellezza della musica di Jomelli e delle interpretazioni vocali dei cantanti assume le sfumature di un orgasmo che “lubrifica” i sensi di Sarrasine fino all’estasi rapita (39) che precede l’entrata in scena della Zambinella. “Pour la première fois de sa vie...” (39) lo scultore sente la musica che ha su di lui un effetto erotico e interrompe la sua innocenza sessuale in un’esperienza che poi cerca di ripetere ossessivamente. Sebbene il narratore giustifichi l’illusione dello scultore con “l’illusion de la scène”,

³⁵ Il tema della replica dei corpi (e quindi del corpo-creazione, sia essa artistica, meccanica o tecnologica) è legato all’instabilità del paradigma sessuale, visto che il quadro (un Adone) è stato realizzato copiando una statua che riproduceva la bellezza di una donna (falsa). Il quadro anticipa il tema di Pigmalione e della volontà dell’artista di innamorarsi della sua creazione, nonché del tema delle rappresentazioni inumane della donna.

³⁶ Sarrasine viene cacciato perché durante le funzioni intaglia i banchi della chiesa e realizza opere cristiane, ma a sfondo erotico. Secondo Roland Barthes [*S/Z, op. cit.*, p. 89] questo “tagliuzzamento” è “la distruzione dell’oggetto totale, la regressione (accanita) verso l’oggetto parziale, il fantasma della riduzione in pezzi, la ricerca del feticcio, [che] riappariranno quando Sarrasine non lascerà di *spogliare* la Zambinella col pensiero per disegnarne il corpo.”

³⁷ Come Pigmalione, Sarrasine non ha rapporti sessuali con le donne, ma vive e si corica con le sue statue, investendo il suo erotismo nelle manifestazioni della sua arte.

sostenuta dalle luci, dal delirio della folla e dall'abbigliamento di scena, lo scultore fomenta questa illusione facendo della Zambinella un capolavoro. La sua descrizione si rifà ai canoni della statuaria greca e i suoi tratti ricordano quelli di una statua. Dall'incarnato marmoreo ai tratti fanciulleschi (inumani) della sua femminilità senza sesso, il suo corpo è la perfezione delle proporzioni della Venere che incanta gli artisti. La descrizione parcellizza la bellezza del cantante per ricostruirla nell'affermazione: "C'était plus qu'une femme, c'était une chef-d'oeuvre!" (40). Sarrasine è rapito dalla perfezione della sua musa che incarna in un unico corpo tutte le parti di bellezza che lo scultore aveva sottratto negli anni a corpi differenti.³⁸ Zambinella è il capolavoro perfetto e vivente:³⁹

Sarrasine dévorait des yeux la statue de Pygmalion, pour lui descendue
de son piédestal. (41)

Zambinella è la realizzazione vivente del mito di Pigmalione, la donna perfetta perché simile ad una statua e che Sarrasine, attraverso il suo lavoro, ricreerà nelle forme della statua che compare alla fine del racconto. Il castrato è la creazione per antonomasia: frutto del principe Chigi che ha fatto di lui un essere "hors-sexe", egli è creato dall'illusione scenica e dalla proiezione vocale della sua voce che investe lo spettatore e colma il suo desiderio, come accade a Sarrasine. Lo scultore dopo aver visto la *vedette* apparire sulla scena, ebbro e folle – come saranno i grandi geni inventori e i melomani della fine del secolo – la possiede con il suo sguardo. Attraverso il suo desiderio egli percepisce la proiezione della voce della Zambinella e nell'ascolto sembra raggiungere l'orgasmo tanto atteso:

Une puissance presque diabolique lui permettait de sentir le vent de cette
voix, de respirer la poudre embaumée dont ces cheveux étaient
imprégnés, de voir les méplats de ce visage, d'y compter les veines

³⁸ La parcellizzazione del corpo attuata da Sarrasine nei suoi di apprendistato alla scultura e la ricerca del particolare perfetto si fondono nella presenza scenica di Zambinella che lo scultore ricostruisce a frammenti, rubati attraverso le forme e i materiali dei vestiti di scena.

³⁹ "Così Zambinella è la Super-Donna, la Donna essenziale, perfetta (in una teologia rigorosa la perfezione è l'essenza, e la Zambinella è un "capolavoro"), ma nello stesso tempo, con lo stesso movimento, è il sotto-uomo, il castrato, la mancanza, il *meno* definitivo..." in Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 69.

bleues qui en nuançaient la peau satinée. Enfin cette voix agile, fraîche et d'un timbre argenté, souple comme un fil auquel le moindre souffle d'air donne une forme, qu'il roule et déroule, développe et disperse, cette voix attaquait si vivement son âme qu'il lassa plus d'une fois échapper de ces cris involontaires arrachés par les délices convulsives trop rarement données par les passions humaines. (41-42)

La voce della cantante risveglia nello scultore una potenza demoniaca che sorregge poi il suo intento di ricreare la bellezza della donna in una statua e insistere nell'illusione del suo amore, nonostante la verità gli venga più volte rivelata. La voce dell'interprete porta con sé la cipria della sua capigliatura falsa, racchiudendo in una semplice immagine il potere creatore della voce, la commistione dei sensi e l'artificio del(la) cantante. Lo scultore percepisce Zambinella attraverso tutti i suoi sensi simultaneamente, come i piani del suo volto, fino all'interno del corpo stesso del castrato (le vene azzurre), mentre la voce "malleabile"⁴⁰ della *vedette* lo circonda e lo assale nell'anima, conducendolo al piacere erotico dell'ascolto. Imbarazzato dalle sue grida di godimento, Sarrasine abbandona il teatro e si siede, abbattuto e debole, sui gradini di una chiesa. Lo scultore riflette e rovescia l'immagine di Zambinella e come l'interprete la sua voce raggiunge il grido di puro piacere che alla fine lo lascia vuoto come una vaso d'acqua rovesciato (42).

Quando arriva a casa il tema di Pigmalione prende il sopravvento e lo scultore tratteggia Zambinella in tutte le pose e le situazioni mentali che l'impeto dell'amore gli suggerisce. "Il corpo zambinelliano è un corpo reale; ma questo corpo reale non è totale (glorioso e miracoloso), se non in quanto discende da un corpo già scritto dalla statuaria (la Grecia Antica, Pigmalione); è anch'esso (come gli altri corpi di *Sarrasine*) una replica, derivata da un codice."⁴¹ Attraverso il codice e la frammentazione sensuale del linguaggio il corpo del castrato diventa un artificio, più volte riprodotto (ma sempre mancante) che nei vari passaggi perde completamente la sua umanità: dal giovane napoletano, al castrato, alla *diva*, alla donna, fino alla statua dalla quale viene copiato un dipinto che non ha nulla a che vedere con il vecchio che raffigura. In questo processo di copie, costruite sull'ossessione per il frammento, nella vana ricerca dell'intero (che sarà sempre mancante perché castrato) ciò che affascina è il vincolo indissolubile della voce

⁴⁰ Come la Zambinella e la sua statua, anche alla voce viene data una forma grazie alla sua peculiare flessibilità (*souple*, 41).

⁴¹ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 107.

e del corpo di Zambinella. Il castrato canta divinamente, come divina e perfetta è la sua immagine sul palcoscenico, ma la sua voce, anche lontano dalla ribalta riesce a sostenere l'illusione del suo corpo asessuato. Il cantante, anche travestito da donna, non confonde lo scultore con la finezza dei suoi abiti, ma con la delicatezza imbarazzante delle sue forme che non hanno nulla a che fare con la "pienezza di fianchi" di Madame de Rochefide. La fragilità fisica di Zambinella si rispecchia nella sua mollezza di carattere e nella sua mancanza di coraggio, ma quando si trova a villa Ludovisi con lo scultore che la difende da un serpente, il castrato cerca di confessargli la verità. Sarrasine non accetta nemmeno l'idea che la sua amata possa non essere una donna e fonda la sua verità (la sua illusione) sia sulla bellezza delicata di Zambinella che sulla sua voce:

Ô frêle et douce créature! Comment peut-tu être autrement? Cette voix d'ange, cette voix délicate eût été un contresens si elle fût sortie d'un corps autre que le tien. (58)

La voce si accorda con il corpo artificiale e costruito di Zambinella, prodotto della volontà del principe Chigi⁴² e dell'Opera che gli dà fama e denaro,⁴³ come la voce strozzata e vuota del vecchio al palazzo de Lanty si incarna nel corpo che la produce. La scena in cui Sarrasine vede il castrato vestito da uomo, con i capelli nella cuffia e la spada al fianco, mentre intrattiene gli ospiti dell'ambasciatore conferma questo parallelo fra la voce e il corpo di Zambinella:

Une affreuse vérité avait pénétré dans son âme [de Sarrasine]. Il était frappé comme un coup de foudre. Il resta immobile, les yeux attachés sur le prétendu chanteur. Son regard flamboyant eut une sorte d'influence magnétique sur Zambinella, car le *musico* finit par détourner subitement la vue vers Sarrasine, et alors sa voix céleste s'altéra. Il trembla! Un murmure involontaire échappé à l'assemblée, qu'il tenait comme attachée à ses lèvres, acheva de le troubler; il s'assit, et discontinua son air. (61)

⁴² "Et il jamais monté de femme sur le théâtres de Rome ? Et ne savez-vous pas par *quelles créatures* les rôles de femmes sont remplis dans les États du pape ? c'est moi, monsieur, qui ai doté Zambinella de sa voix." (60, corsivo mio)

⁴³ "Je n'ai pas de coeur! s'écria-t-elle en pleurant. Le théâtre sur le quel vous m'avez vue, ces applaudissements, cette musique, cette gloire, à la quelle *on m'a condamnée*, voilà ma vie, je n'en ai pas d'autre." (56, corsivo mio).

Sarrasine, informato dal principe Chigi del suo errore, fissa lo sguardo su Zambinella che sta ipnotizzando gli spettatori con la sua voce. Il cantante sente la ferocia degli occhi dello scultore che “fiammeggiano” nella sua direzione e per un attimo, *involontario* e impercettibile agli ospiti che lo ascoltano estasiati, la sua voce cambia e trema, mettendo a nudo la sua vera natura. Lo sguardo (del desiderio) di Sarrasine lo spoglia del suo artificio, già in parte smesso con i panni femminili e gli abiti di scena, e rivela la sua vera natura. Per un attimo, senza la sua volontà e senza che nessuno se ne accorga, la voce gli “manca”, come la mancanza insita nella sua sessualità. Si potrebbe addurre questo tremito nella voce alla paura, più volte sottolineata, che Zambinella prova per la rabbia e la ferocia repressa dello scultore, ma sarebbe una banalizzazione dell’atteggiamento del cantante. Infatti solo il cardinale Cicognara, suo protettore e forse amante, si accorge del “cedimento vocale” di Zambinella e individua la causa nello sguardo dello scultore, ordinando ai suoi sottoposti che lo seguano. Nel frattempo Zambinella riprende la canzone interrotta “per capriccio” e la finisce senza grazia, rifiutandosi di interpretarne altre, mentre Sarrasine, *volontariamente* sordo al cambiamento nella voce del castrato, continua a portare avanti la sua illusione, attribuendo nuovi valori e adducendo spiegazioni improbabili alla verità che gli si mostra d’innanzi agli occhi. Lo scultore, ammaliato alla bellezza del castrato, ha rifiutato il confronto fra le percezioni sensoriali – è sordo al tremolio della voce e cieco alle sembianze maschili di Zambinella – la verità rivelata e le sue illusioni. Sarrasine non è l’artefice dell’artificio di Zambinella, come saranno poi gli inventori fantastici di Hoffman, Verne e Villiers, ma la sua ostinata illusione e il suo genio artistico partecipano alla creazione del corpo del cantante. Nel racconto il castrato appare sotto forme molteplici, sia per quanto riguarda l’età, il sesso e l’abbigliamento. La sua rappresentazione fisica varia attraverso le scene della narrazione come se si trattasse di un costume di scena: dal vecchio decrepito e misterioso, all’Adone dipinto, copia di una statua a sua volta copia di una persona reale che non esiste se non nell’occhio dello scultore. Questa figura, ambigualmente sessuata, si presenta in tutte le sue possibilità e tutti i suoi costumi, dalla donna affascinante che dal palcoscenico illude con lo sguardo lo (sguardo desiderante dello) scultore, alla creatura angelica e delicata, poi giovane con la spada e l’abito da cerimonia, abbellimento del ragazzo napoletano scoperto dal principe. Ogni rappresentazione o personificazione di Zambinella è parziale e costruita

attorno alla sua meravigliosa voce, centro del suo essere. Solo la voce è vera, inumanamente umana, come il corpo di Zambinella che la incarna. Per questo motivo è possibile dire che *Sarrasine* anticipa le produzioni ottocentesche dell'artificiale femminile legato alla voce che in esso si re-incarna, dopo aver abbandonato il corpo umano della donna. Zambinella mette in scena l'imprescindibile unione che lega ancora il corpo umano alla sua voce, nonostante esso sia contaminato dall'artificiale. Ecco perché la statua non può venire distrutta dall'impeto dello scultore: senza voce, l'opera (d'arte) non è che una creazione sterile che darà vita ad un'altra opera (il quadro) altrettanto sterile. Entrambe le creazioni non sono che copie senza vita perché prive di un referente vocale: la statua appare quando Zambinella confessa di non essere la donna raffigurata, mentre l'Adone non ha nulla a che vedere con il vecchio fantasma che si aggira per le stanze del palazzo ormai privo di voce. "En achevant cette histoire, assez connue en Italie, je suis vous donner une haute idée des progrès fait par la civilisation actuelle. On n'y fait plus de ces malheureuses créatures." (66)

Il declino dell'epoca dei castrati, dovuto anche alla riforma di Gluck e alle invasioni napoleoniche, segna una svolta per la produzione dell'Opera. Soprani e tenori hanno un nuovo successo e le voci si distinguono nel genere assumendo chiare connotazioni sessuali, ma le *dive* sostituiscono i *castrati* e ricreano il potere della voce che raggiunge vette inumane. Le composizioni dell'epoca mutano per adattarsi e far risaltare la grandezza vocale delle *prime donne*, martiri e vittime di uomini crudeli e ingrati. Questi personaggi femminili non hanno nulla dell'eroe byroniano, ma soffrono e muoiono, vittime (anche volontarie) della loro condizione di donne.⁴⁴ Questa rappresentazione trova riscontro anche nella letteratura,⁴⁵ dove le eroine sono martiri delle loro tragedie già scritte – quasi sempre legate al desiderio maschile – mentre le vittime dell'Opera fanno della loro verginità la condizione indispensabile della loro arte. *Consuelo* di George Sand racconta in tre volumi le disavventure e le peripezie di una giovane dotata di una voce meravigliosa che grazie anche ad un travestimento maschile riesce a viaggiare sola e protetta attraverso l'Europa per esibirsi nei maggiori teatri. Consuelo è un angelo che si sacrifica per la purezza e l'armonia della sua voce e pone la verginità

⁴⁴ Catherine Clément, *L'Opéra ou la defeat des femmes*, Grasset, Paris, 1979.

⁴⁵ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1976, Nina Auerbach, *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1982.

come condizione inappellabile della sua arte. La cantante, che spesso si camuffa da ragazzo, è il prototipo dell'artista indipendente che crede nella sua arte e trae conforto dalla bellezza della sua voce, ma la sua posizione, troppo indipendente e in acceso contrasto con il desiderio maschile, è una delle pochissime rappresentazioni che in parte esulano dallo stereotipo ottocentesco del soprano. Consuelo è un angelo, sia per la sua voce assolutamente inumana, sia per la sua sessualità indefinita che oppone alla sua castità i travestimenti di scena (le eroine erano anche donne cadute, disonorate) e i camuffamenti maschili. Il personaggio di Sand è tratteggiato su Pauline Viardot, sorella della mitica Malibran, docile di carattere e dedita allo studio della sua arte. Mai vittima degli eccessi che caratterizzarono la sorella, fino alla fatale caduta da cavallo, e lontana dalle luci della ribalta, Pauline, come Consuelo, dedica la sua vita all'Opera. Non bella, ella affascina con la sua voce che fa di lei una creatura meravigliosa al pari del personaggio Consuelo, che grazie alla sua voce incanta le platee e gli uomini che la conoscono, senza mai concedersi. Consuelo è il *medium* puro e sacrificale di una voce sovraumana che accende i cuori degli spettatori e risveglia i desideri dei melomani. L'arte e la letteratura ammantano le cantanti di un'aurea angelica e virginale, traspongono sulla loro immagine i personaggi delle grandi opere, soprattutto le vittime sacrificate dal desiderio maschile, purificando il *medium* capace di contenere e produrre la voce senza limiti. Nei primi decenni dell'Ottocento la cantante d'Opera è un oggetto eroticamente epurato che ha la sua origine nella voce *hors-sexe* del castrato e del travestimento teatrale. Questo parallelo e topos letterario, riversandosi sull'immagine del soprano, asessuata e angelica, la rende in un certo senso inumana. Secondo Michel Poizat la donna è angelo non per le sue caratteristiche, ma per l'effetto che la posizione in cui viene collocata produce: la donna diventa un oggetto del desiderio assolutamente impossibile e assenza dell'assenza. A questa definizione è possibile affiancare la precisazione che proprio la sua voce "divina" e la sua "femminilità" la proiettano nuovamente nella sfera immaginaria del *medium* oracolare e divino della tradizione, riattivando il potere (artistico) e il fascino della voce sovraumana. Ma una tale voce non può che essere posizionata in un corpo sessualmente indefinito (o inattivo), puro e sacrificale come quello della tradizione della voce divina. Come conciliare in questa nuova triangolazione del potere (del fascino) il carattere capriccioso e libertino delle *prime donne*, il desiderio maschile nei confronti di questi corpi, ma soprattutto la fonte

femminile di questa voce? La letteratura perdura per anni lo stereotipo del soprano angelica e pura, materializzazione della sua voce “divina”, passando sotto silenzio la vera vita di queste donne. Le cantanti, reali o romanzesche, sono donne perfette,⁴⁶ angeli – come lo saranno le mogli, angeli del focolare – che annullano ogni loro possibile rappresentazione del desiderio scivolando verso l’inumano e l’artificiale.

Queste donne infatti sono eternamente giovani e bellissime, ammirate dalla folla e corteggiate da chi è in grado di avvicinarle, senza mai ottenerne pubblicamente i favori. La loro sfera inavvicinabile, sia nella vita che nelle trasposizioni letterarie, specchio della potenza vocale e del fascino inumano che la loro voce provoca sull’ascoltatore, fiaccato dall’impossibilità di ottenere l’oggetto del suo desiderio, sia esso il corpo (*hors-sexe* e impossibile⁴⁷) o la voce, spaventa l’uomo. Il desiderio deve essere colmato e l’uomo deve possedere la fonte della triangolazione della voce del soprano, come aveva anticipato Sarrasine rapendo la Zambinella per farla sua, ma sottrarre la donna-angelo al palcoscenico per soddisfare il proprio desiderio è un oltraggio che pone la donna nella sua posizione di vittima e avvera la sua rappresentazione artistica, gettando discredito sul rapitore. Per poter ottenere l’oggetto del suo desiderio l’uomo (l’artista) – prima che le invenzioni di fine secolo gli permettano di catturare la voce e trattenerla – proietta il soprano verso due definizioni della sua condizione. Le due rappresentazioni, che si fonderanno nella produzione artistica di fine secolo, esasperano la donna verso l’inumano e verso la sua corruzione sessuale.

Con il tempo il topos letterario dell’inumanità della cantante sostituisce alla bellezza angelica e alla posizione *sovraumana* del soprano, il mito della donna-statua, poi creazione dell’artista. Questa raffigurazione, supportata dall’alterigia, dalla freddezza e dalla superiorità delle cantanti soprano caratterizza le loro trascrizioni letterarie e reali, da Marisalada de *La Gaviota* alla scenata di Henriette Méric-Lalande al teatro La Scala di Milano,⁴⁸ fino ai capricci della Malanotte raccontati da Stendhal.⁴⁹ *Le prime donne*

⁴⁶ Nella realtà alle *dive* venivano attribuiti molti “innamorati”, ma difficilmente conciliavano la carriera con il matrimonio, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo, perché essere sposate le trasformava in oggetti raggiungibili, come afferma la Stilla de *Il castello dei Carpazi*, che abbandona le scene per dedicarsi all’amore.

⁴⁷ La libertà economica di queste donne non le costringe al matrimonio, da prede le trasforma in predatrici dell’amore.

⁴⁸ Ingaggiata con un compenso nove volte superiore a quello di Donizetti, compositore dell’opera, la donna litiga furiosamente con l’artista per non aver inserito una cabaletta

sono circondate da un alone di artificio, un riflesso della loro condizione di interpreti, che tende all'inumano come trasposizione delle loro capacità vocali sovraumane. Queste donne, sia nelle testimonianze quotidiane che nell'immaginario letterario sono presentate come uccelli meravigliosi e strumenti musicali in grado di produrre note sconosciute all'ascoltatore. La loro natura umana cede il posto all'angelico, all'eterna fanciulla, poi al canto dell'uccello, al suono della campana, al violino e alla musica stessa per cercare di descrivere e contenere l'inumano, l'Altro della loro voce. Gli aspetti asessuati dell'angelo, che collocano la cantante fuori dalla sfera dell'uomo, la proiettano nell'aria del volo e del canto dell'usignolo fino alle forme femminili del violino e alla purezza inarrivabile delle sue note. Questa proiezione verso l'inumano è un sintomo della modernità, anticipato da Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*), un tentativo di arginare la tremenda meraviglia della voce soprano in un essere che la possa contenere più o meno naturalmente, delineabile attraverso *La Gaviota* di Fernán Caballero, *La Vénus d'Ille* di Mérimée e *Il consigliere Crespel* di E.A.T Hoffman.

*La Gaviota*⁵⁰ narra della storia, sfortunata e tragica di Stein, medico povero e idealista, che dalla sua terra si sposta in Spagna per arruolarsi come chirurgo da campo. Sulla nave incontra il duca di Almansa che, catturato dal suo carattere e dalla sua bontà, lo raccomanda all'esercito. Dopo due anni di duro lavoro, Stein viene cacciato per aver soccorso un nemico. Sulla strada per il ritorno, attaccato da un toro, cade senza forze, quasi morto e viene salvato da una famiglia nel paese di Villamar. Curato e vegliato per giorni, si ristabilisce e decide di rimanere, conquistato dalla tranquillità del luogo e dall'affetto delle persone. Come medico, viene incaricato di salvare Marisalada, la figlia di un pescatore, dalla polmonite. Questa giovane, che possiede una voce stupenda, ha un carattere altero e indomabile, ma Stein la affascina con il suono del suo flauto. Dopo essere stato suo maestro di canto, il medico si innamora della Gaviota e la sposa, ma l'arrivo inaspettato del duca sconvolge la vita del piccolo paese. Il nobile si ferisce a

nella sua entrata in scena e averla costretta, per ragioni sceniche, ad indossare la maschera, impedendo che il pubblico la riconoscesse immediatamente. (1833)

⁴⁹ “A Venezia, Rossini aveva scritto per l'arrivo di Tancredi una grande aria, ma la Malanotte non ha voluto saperne; e siccome questa eccellente cantante era allora nel fiore della bellezza, del talento e dei capricci, essa non manifestò la sua antipatia che alla vigilia della prima rappresentazione.”, in Stendhal, *Vita di Rossini*, Passigli Editore, Firenze, 1990.

⁵⁰ Fernán Caballero, *La Gaviota*, Espasa-Calpe S. A., Madrid, 1967, tutte le citazioni verranno tratte da questa edizione e i riferimenti alle pagine dati fra parentesi.

cavallo, ma grazie alle cure di Stein, si rimette completamente. Riconosciuto l'amico di un tempo e udita la voce della moglie, affascinato dalla giovane, li invita a trasferirsi a Siviglia. Marisalada, priva di qualsiasi capacità di provare emozioni, abbandona il villaggio e il padre vecchio e solo, senza il minimo pensiero, mentre Stein soffre e accetta la partenza solo per compiacere la moglie. A Madrid il medico è da subito apprezzato e benvenuto, mentre Marisalada, grazie all'aiuto del duca, si afferma come cantante d'Opera. Presto il suo successo è così grande che la Gaviota diventa la *prima donna* di Spagna, corteggiata dal duca e innamorata di Pepe Vera, il torero più famoso della penisola. Marisalada, all'apice del suo successo, tradisce il marito e si prende gioco del conte, soggiogata dall'amore tiranno del torero, tanto che, per un'imprudenza e la gelosia di una rivale, viene scoperta da Stein. Il medico, incapace di affrontare la donna a causa del suo amore, si imbarca per l'America, dove muore di febbre gialla. Il duca, impressionato dalla decisione dell'amico e dalla verità sulla cantante, ritorna alla sua famiglia, mentre la Gaviota, nonostante la polmonite, assiste alla corrida di Pepe. Il torero viene ucciso dal toro e la giovane donna, distrutta dal lutto, incapace di rimettersi e senza le cure del marito, perde la sua voce. La storia si chiude con il suo ritorno a Villamar, povera e senza la sua bellissima voce, dove sposa un vecchio spasimante e ha un figlio.

La Gaviota non tratteggia il mito della donna-angelo dotata di una voce bellissima e pura, ma presenta la sua degenerazione sia verso l'inumano che verso la malvagità della donna-cantante. Fin dalle prime scene in cui appare, la giovane è descritta come una creatura non bella, sgraziata nelle forme e nel portamento e incapace di relazionarsi con gli altri. Il suo soprannome, "il gabbiano" la proietta nell'inversione negativa dell'immaginario inumano della donna angelica paragonata alla purezza asessuata e al canto degli uccelli. Il gabbiano non ha grazia e nonostante Stein si riferisca a lei sempre come il suo usignolo, Marisalada non ha la bellezza di questa creatura. La prima volta che il medico sente la voce meravigliosa della ragazza lei sta imitando il canto degli uccelli (73), ma Maria, la donna che lo ha salvato, lo mette in guardia: "...es un canario sin jaula" (73). Marisalada canta poi delle canzoni popolari e cattura il medico con la sua voce e la sua interpretazione, che ben si accorda con i tratti scuri della sua pelle e i suoi occhi neri. Il desiderio di Stein è palese, senza dover attribuire letture psicanalitiche alla sua pronta ripetizione della canzone della giovane con il suo flauto. Il medico è

affascinato dalla bellezza (e dal potere) della voce della Gaviota e la imita.⁵¹ Catturata dalla musica e dalla bravura di Stein, la ragazza diventa sua allieva. I due si completano musicalmente, ma la ragazza è una creatura altera e fredda, priva di emozioni e sentimenti e incapace di comportarsi come una donna, sia nei modi che negli atteggiamenti o nella cura della casa e della sua persona. Marisalada non è una donna, ma un uccello o uno strumento della sua magnifica voce. La voce della giovane è ciò che attrae Stein, come succede per il duca, e gli pone la sfida:

Era una voz incomparable, y no fue difícil a Stein, que era buen músico, dirigirla con acierto, como se hace con las ramas de la vid, que son a un tiempo flexibles y vigorosas, dóciles y fuertes. (82)

Insegnare alla Gaviota a cantare e esprimere al meglio le sue qualità coincide con i tentativi, non sempre di successo, di fare di lei una donna. Come la sua voce anche il suo corpo è paragonato alla vite, ma eccetto l'esteriorità e la cura vanitosa della sua persona, che a Siviglia sembra progredire con il suo successo, non c'è miglioramento né crescita nella Gaviota. La giovane, nonostante gli sforzi di Stein e della comunità, non sembra acquisire un'anima e una gentilezza di carattere che traspare sia da suo padre (la sua figura maschile di riferimento) che dal medico. La ragazza è attratta dalla musica del flauto, ma non prova alcun affetto per Stein. Nonostante questo, decide di sposarlo. La cantante è "[una] boca tan hermosa que canta como un serafín" (91), ma la dolcezza e la bellezza della sua voce non illumina che la sua bocca, il suo cuore è arido e terribile come quello di una creatura ammaliatrice e mortale. Stein se lo figura e la paragona ad una sirena, ma elettrizzato dalla sua stessa proposta di matrimonio, preferisce non vedere la verità e la premonizione nelle sue parole:

Mira la mar: ¿oyes cómo murmuran sus olas con una voz tan llena de encanto y de terror? Parecen murmurar graves secretos, e una lengua desconocida. Las olas son, María, aquellas sirenas seductoras y terribles, en cuya creación fantástica las personificó la florida imaginación de los griegos: seres bellos y sin corazón, tan seductores como terribles, que atraían al hombre con tal dulces voz para pagar su ingratitud; no: tú serás la sirena del la atracción, pero no en la perfidia. (93-94)

⁵¹ "Apenas hubo acabado de cantar, Stein, que tenía un excelente oído, tomó la flauta y repitió nota por nota la canción de Marisalada." (77).

Lo stesso duca, la prima volta che sente la voce di Marisalada, non sa dire se si tratti di una sirena o di un angelo (107). Incanto e terrore caratterizzano la voce del soprano che non è più vittima, ma trasforma gli uomini che la avvicinano in vittime dell'attrazione che la sua voce esercita. Questi uomini, Stein e il duca, catturati dalla sua voce vengono sacrificati dalla mancanza assoluta di cuore della cantante che da eroina tragica diventa carnefice che corrompe e seduce (la sirena). Il duca, messo in guardia dalla marchesa sua amica, dell'attrazione perversa che Marisalada sembra esercitare su di lui, la rassicura definendo la giovane "un ángel" (126), ma la verità del carattere della Gaviota si mostra poche pagine avanti. Dalla cantante, proiettata nell'inumano dalle definizioni che gli altri danno di lei, esce una voce che non ha nulla a che vedere con il corpo che la produce, sia per l'aspetto fisico che per la crudeltà del suo carattere. Il tratto che distingue la Gaviota è la sua freddezza e la sua indifferenza alla vita (è sempre annoiata e altera); prima e dopo che lei canti il suo volto è sempre impassibile e assente, quasi non avesse vita o emozione.⁵² Anche la prima volta che si esibisce per gli amici nobili del conte, criticata per la sua *mise* e la sua totale mancanza di bellezza, la giovane non si scompone, anzi sembra che i commenti non la tocchino nemmeno, ma non appena la sua voce si libra nell'aria, tutti ne sono estasiati e arrivano a definirla bella. Nella musica e nel canto i suoi occhi si accendono e la sua voce proietta un alone di bellezza attorno alla fanciulla, che si adatta ad ogni ascoltatore.

Marisalada non prova alcun sentimento, né per la morte del padre, per la scomparsa di Stein o per la dipartita della sua salvatrice, ma perde la sua voce a causa dell'amore e della tragica fine di Pepe Vera, suo amante. Altera e letale come la statua di Mérimée, la Gaviota viene punita con la morte violenta del suo torero: tutte le figure maschili che la circondavano e la adoravano per la sua voce muoiono o si allontanano dalla sua sfera, disillusi nel desiderio della sua presenza (il padre), del suo amore (Stein) e della sua purezza (il duca) fino alla tragedia violenta di Pepe Vera che le toglie la voce e la riporta definitivamente a ciò che è, una donna brutta e senza dolcezza. Quando la Gaviota tradisce il desiderio maschile esce dalla sfera sovraumana e meravigliosa in cui la sua voce la proietta, inoltre la sua seduzione è foriera di tragedia, come accade allo stesso Pepe Vera che muore (infilzato) sotto lo sguardo (mortifero) della sirena.

⁵² Dopo l'esibizione a casa della marchesa: "María volvió a su asiento, tan fría, tan impasible como de él se había levantado." (164).

Marisalada, come Zambinella, è un personaggio sessualmente ambiguo: donna per natura, grazie o a causa della sua voce meravigliosa, la sua figura viene associata e proiettata verso l'inumano, che bene si accorda con la sua totale mancanza di interesse e di sentimento, ma anche verso il potere (maschile) che il fascino della sua voce le permette di avere sugli uomini che la circondano. Come in *Sarrasine* la donna è un potere castrante supportato dalla meraviglia della sua voce che cattura e femminilizza l'ascoltatore. L'orecchio, a differenza dell'occhio, è un organo che viene penetrato: Stein e il duca vengono colpiti e soggiogati dal canto della Gaviota, attirati dal suo fascino che li rende ciechi di fronte alla bruttezza (anche spirituale) della giovane. Ogni volta che canta lo sguardo di Marisalada si accende e i suoi occhi neri sono come braci che ardono il cuore dell'ascoltatore. Pepe vera invece, la vede per la prima volta alla corrida, senza sapere nulla della sua stupenda voce e la soggioga con lo spettacolo del suo ardore mentre la ragazza risponde senza timore ai suoi sguardi. La loro intesa è da subito sullo stesso piano e passa attraverso gli occhi e il desiderio. Sia il torero che la Gaviota sono gente di spettacolo, che vive negli occhi degli spettatori e nel loro desiderio, ma anche se sembra che la donna sia diretta dalle angherie e da capricci di Pepe, alla fine entrambi vengono castrati a causa dello sguardo della cantante. Il torero è infilzato dalle corna di *Medianoche* mentre la cantante, febbricitante e al limite dello svenimento per una polmonite che le toglierà la voce, lo guarda morire.

La seduzione e la corruzione dell'anima della Gaviota, unite alla sua alterigia e alla sua freddezza ricordano le caratteristiche della Venere di Mérimée. Ne *La Vénus d'Ille*⁵³ il narratore racconta del suo viaggio a Ille, ospite dell'antiquario M. de Peyrehorade, recente scopritore di una statua in rame. Il suo arrivo alla residenza coincide con le nozze del figlio Alphonse, ma il padre pare interessato maggiormente alla Venere, bellissima e terrificante allo stesso tempo. Poco prima delle nozze Alphonse accompagna l'ospite per il giardino dove si trova la statua e senza precauzione lascia l'anello di fidanzamento al dito della Venere. Quando si accorge di ciò che ha fatto cerca di riprendere il gioiello, ma il dito è piegato; avverte il narratore della stranezza, ma questi non lo prende in considerazione. Le nozze si svolgono tra i due villaggi degli sposi e dopo i festeggiamenti i giovani si coricano in una stanza poco lontana da quella

⁵³ Mérimée, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, GF Flammarion, Paris, 1982, tutte le citazioni verranno tratte da questa edizione e le pagine date fra parentesi.

dell'ospite. Di notte si sentono strani rumori, come passi molto pesanti, ma è solo al mattino che le urla disperate della moglie svegliano la casa. La ragazza è terrorizzata su una poltrona di fronte al letto dove giace, freddo e schiacciato il corpo del novello sposo. Il giovane sembra stritolato in una morsa, ma la sposa non sa dire cosa sia successo. Dagli indizi il narratore (e il lettore) ipotizzano che la statua, risvegliata dalla leggenda medievale dell'anello e credendosi la sposa di Alphonse, lo abbia schiacciato nell'atto dell'amore. La morte colpisce anche il padre e la moglie, rimasta sola, decide di fondere la statua in una campana per il villaggio.

Fin dalla prima volta che il narratore sente parlare della statua dalla sua guida, il carattere *in-umano* e corrotto della Venere colpisce la fantasia dell'uomo. Le forme gigantesche, simili a quelle di una campana (32), sono nascoste nella terra, dalla quale appare solo una mano nera, come quella di un morto (32). Gli scopritori, accompagnati dall'antiquario, sono terrorizzati dalla mano che esce dal terreno, ma l'esperto li rassicura che si tratta di una dea pagana. La guida è sicura che la statua non raffiguri una Vergine, sia per la nudità del torso che per lo sguardo terrificante:

Elle vous fixe avec ses grandes yeux blancs... on dirait qu'elle vous dévisage. On baisse les yeux, oui, en la regardant. (33)

Gli occhi della Venere sono la rappresentazione della sua assenza (Poizat), del suo vuoto che assorbe il desiderio maschile dell'occhio che la guarda, ma che la statua soggioga al suo potere (castrante e mortifero): "Elle a l'air méchante... et elle l'est aussi." (33). Infatti mentre gli uomini la riportano alla luce, la Venere cade sulla gamba di uno dei quattro, fracassandogliela. La statua impressiona per la sua bellezza e il terrore che suscita in chi la guarda (tutti uomini), un terrore che passa dal suo sguardo feroce e dalla sua "ironia feroce" (40):

Dédain, ironie, cruauté, se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté cependant. En vérité, plus on regardait cette admirable statue, et plus on éprouvait le sentiment pénible qu'une si merveilleuse beauté pût s'allier à l'absence de tout sensibilité. (40)

Come per la Gaviota nella quale la bellezza e la passione della voce era parallela alla sua assoluta insensibilità, nella Venere la bellezza delle forme e delle proporzioni è

riflessa nel terrore che essa suscita. La statua, come saranno le macchine e le tecnologie di fine secolo, è la rappresentazione del perturbante, dell'artificiale che si avvicina all'umano. Lo sguardo della statua, vivo e terribile, restituisce lo sguardo desiderante dello spettatore, rovesciandolo. La Venere, nell'amplesso dell'amore, uccide ciò che desidera, trasformandolo in un corpo vuoto sotto gli occhi terrorizzati della giovane sposa che la descrive come un "fantasma". Accettando l'anello di Alphonse, la statua si considera la sua legittima sposa e sostituisce nel letto della prima notte di nozze Mlle de Puygarrig. Il narratore, che aveva ravvisato la somiglianza fra le due, è l'unico che crede alla giovane e non la ritiene impazzita a causa dello spavento provocato dalla tragedia:

Mlle de Puygarrig avait dix-huit ans; sa faille souple et délicate contrastait avec les formes osseuses de son robuste fiancé. Elle était non seulement belle, mais séduisante. J'admirais le naturel parfait de toutes ses réponses; et son air de bonté, qui pourtant n'était pas exempt d'une légère teinte de malice, me rappela, malgré moi, la Vénus de mon hôte. Dans cette comparaison que je fis de moi-même, je me demandais si la supériorité de beauté qu'il fallait bien accorder à la statue ne tenait pas, en grande partie, à son expression de tigresse ; car l'énergie, même dans les mauvaises passions, excite toujours en nous un étonnement et une espèce d'admiration involontaire. (46)

Il parallelo che l'ospite ipotizza fra la giovane promessa e la Venere fortifica il possibile scambio della sposa da parte della statua di rame: la giovane donna viene sostituita dalla Venere assassina e la tragedia porta la prima a diventare pazza e la seconda ad essere fusa in una campana mortifera (da quando suona le vigne gelano). Mlle de Puygarrig perde la sua condizione di donna (impazzisce) senza aver consumato il passaggio (carnale) della sua trasformazione; la giovane è sposa e vedova allo stesso tempo senza esaudire il desiderio di Alphonse che la sposa per la sua innegabile bellezza e per la sua dote. Il giovane non può godere di nessuna delle due e il suo sguardo di desiderio diventa lo sguardo terrorizzato della moglie che lo vede morire tra le braccia della statua dallo sguardo "feroce". Il processo di trasformazione giunge a compimento quando la statua, fusa in una campana, si trasforma nella prima definizione che di lei viene data al narratore. Questo oggetto, alto e irraggiungibile, è la voce di Dio, che chiama a raccolta i suoi fedeli e scandisce la loro vita, quasi si volesse sottolineare che nel suo ulteriore processo di disumanizzazione, la statua ha acquisito una voce.

La Vénus d'Ille si colloca nelle fantasie delle prime decadi dell'Ottocento che, sia nella letteratura che nell'Opera, sono caratterizzate dall'introduzione della donna fatale e della sua parabola verso l'androgino e l'artificiale. La donna artificiale, costruita nel canto e nel ballo, e con lei la statua perversa della trasposizione iperbolica del mito di Pigmalione di Mérimée, seduce e uccide lo spettatore che la desidera fino a che questi non la sostituisce dall'automa della modernità. La donna inumana del Romanticismo è il climax delle patologie sessuali e masochiste dell'ansia della mascolinità, l'anticipazione delle teorie dell'arte per l'arte del Simbolismo e le prime realizzazioni del mito dell'essere artificiale e perfetto che possa sostituire le mancanze (e le perversioni) della donna e del suo corpo. Dalla Cleopatra fatale di Gautier fino alla terribile e sanguinaria Maria di Swinburne,⁵⁴ fino al cannibalismo sessuale delle Salomé di Oscar Wilde e Sacher-Masoch. Il vampirismo e il demonismo di queste donne perfide e affascinanti, al limite dell'umano, si traduce anche nella freddezza e nel pallore del loro incarnato (Balzac, *Jane la Pâle*) che testimonia la volontà incosciente del desiderio necrofilico. Dalla statua, creatura e creazione dell'arte del soggetto maschile desiderante si passa all'automa in un processo che racchiude il volto romantico della ballerina con la maschera della morte,⁵⁵ automa vivente e trasposizione semimovente dell'Ofelia pre-raffaellita.

La metafora della macchina e dell'automa cattura anche il Romanticismo tedesco, ribaltando le premesse positive del post-Rinascimento e dell'Illuminismo. Come accade

⁵⁴ Gautier, affascinato dalle donne potenti e fatali, traccia la storia di Cleopatra in *Une nuit de Cleopatra* e di Nyssia de *Le roy Candaule*, mentre Flaubert si concentra sulla cortigiana Marie, demone e serpente di *Novembre*. Swinburne passa dalla figura storica di Mary Stuart (*Chastelard*) al vampiro Faustine.

⁵⁵ I poeti romantici, W.B. Yeats, John Keats, Rossetti e Walter Pater erano ossessionati dalle maschere femminili della morte e il loro gusto influenzò le degenerazioni decadenti di Huysman, Moreau e Wilde. "When Richard Strauss heard Elisabeth Schumann sing, he expressed a great desire to hear her in the role of Salome; and when she protested the apparently obvious unsuitability of her voice, he explained that what the part needed was not some heroic soprano... but precisely the transparent, even girlish quality of her tone. Unhappily nothing came of the proposal, but it seems clear that Strauss was not talking eccentrically, and that he had recognized in Mme. Schumann's voice the possibility of her achieving some vocal equivalent for that unemotional, disengaged quality – Yeats's word might be "uncommitted" – which Wilde gave his Salome, and which, despite the ridicule of the critics, was fundamental to his conception of her. There should be an innocent, totally destructive malice; beauty inhumanly immature and careless cruelty. That is the type.", in Frank Kermode, *Romantic Image*, Routledge and Keegan Paul, London, 1957, p. 74.

nella maggior parte d'Europa⁵⁶ lo scontro tragico e inconciliabile con la rivoluzione industriale, sposta l'attenzione dell'arte e dell'immaginario collettivo verso le metafore e i motivi dell'uomo artificiale, influenzando autori come Clemens Brentano, Achim von Arnim, Jean Paul, ma soprattutto E.A.T. Hoffman. L'eccesso dell'artificio di Olympia, bellissima, ma inumana, sconvolge la mente del suo giovane spasimante e rilegge il mito di Pigmalione – che verrà approfondito da du Maurier nel suo romanzo *Trilby* – ma non risparmia nemmeno il narratore curioso de *Il consigliere Crespel*.⁵⁷ All'automa-cantante Olympia, corpo meraviglioso e capace di incarnare alla perfezione la voce stupenda che il suo creatore le ha saputo donare, si sostituisce la figura di Antonia, sfortunata figlia del consigliere. Il narratore arriva a C., piccolo villaggio tedesco, dove, con l'intento di soddisfare la sua curiosità di sentire cantare Antonia, frequenta la casa di Crespel. Il padre l'ha portata nel villaggio in gran segreto, insieme ad un giovane, che è subito stato costretto a lasciare partire, ma la notte del loro arrivo i cittadini hanno assistito ad un concerto meraviglioso e la voce di Antonia ha affascinato tutti. Nonostante i suoi tentativi il narratore non riesce ad udire la ragazza perché Crespel le proibisce di cantare e la costringe chiusa in casa a smontare violini. Il padre, costruttore e abilissimo suonatore ne ha una collezione, ma tra questi egli è fortemente legato ad un pezzo italiano con la testa leonina. Per seguire la sua carriera il narratore si trasferisce a F., ma dopo due anni torna al villaggio di Crespel per una visita. Al suo arrivo scorge un funerale e il consigliere a lutto. Interrogatolo, scopre della morte di Antonia e dello schianto del violino. Infuriato e sicuro che il padre sia il colpevole della fine della ragazza, lo accusa ingiustamente, ma Crespel, senza scomporsi, gli racconta la storia della vita di Antonia. Venti anni prima il consigliere si era recato in Italia per la sua passione per i violini. Lì aveva conosciuto Angela X., famosa soprano dalla voce meravigliosa. I due si erano innamorati e la cantante, conquistata dalla bravura musicale di Crespel, aveva accettato di sposarlo in segreto. Dopo le nozze Angela era diventata insopportabile e capricciosa oltre ogni misura, fino al giorno in cui aveva rotto il violino del marito che, adirato, l'aveva scaraventata dalla

⁵⁶ In Gran Bretagna *Frankenstein* di Mary Shelley apre le porte alle creazioni di Ambrose Pierce, Edward Bulwer-Lytton e Samuel Butler.

⁵⁷ E.A.T. Hoffman, "Il consigliere Crespel", in *L'uomo della sabbia e altri racconti*, BUR, Milano, 2002, pp. 83-104, tutte le citazioni verranno tratte da questa edizione e le pagine date fra parentesi.

finestra ed era fuggito. Il salto non aveva provocato lesioni alla donna incinta, ma l'aveva resa umile e gentile. Tuttavia Crespel aveva deciso di non rivederla mai più per evitare che ritornasse ad essere la donna odiosa di un tempo. Dalle lettere aveva saputo della figlia Antonia, grande cantante, che trionfava con la madre nei teatri e delle sue nozze con un compositore. La sera prima che i due si sposino, Angela muore e Crespel porta la coppia a C.: è la sera del concerto domestico. Mentre Antonia canta un rossore le segna il volto e il padre capisce che la ragazza è malata. Antonia sceglie di abbandonare l'innamorato e restare con Crespel senza cantare mai più. L'unico suo sollievo e gioia è sentire il padre suonare il violino preferito che pare imitare la sua voce. Dopo due anni, una notte il padre sente di nuovo la voce di Antonia e il piano del suo innamorato, ma non riesce ad impedire che la figlia muoia e con essa il violino.

La figura di Crespel introduce da subito il tema della voce e della musica: i suoi toni non si adattano mai alle situazioni, come nemmeno le sue espressioni facciali. Questo non accade alla figlia Antonia, bellissima e giovanissima (89) e dotata di una voce capace di affascinare l'intero villaggio:

La sera dopo il suo ritorno le finestre di casa Crespel erano insolitamente illuminate e richiamarono l'attenzione dei vicini. Ben presto si udì la voce meravigliosa di una donna accompagnata al pianoforte. Poi si destarono le note di un violino, gareggiando ardenti con quella voce. Si capì subito che chi suonava era il consigliere. (88)

La donna che canta insieme al consigliere è la figlia Antonia. La sua natura di usignolo, inumano e asessuato, l'estensione vocale dall'organo al bisbiglio e la capacità di toccare il cuore incantano gli spettatori che assistono, rapiti, "al meraviglioso concerto" che si chiude con i sospiri (d'amore) di tutti i presenti. La fanciulla, attraverso la sua voce e la potenza della sua proiezione vocalica, fa innamorare tutto il villaggio, che solo il giorno dopo viene a sapere dalla governante della bellezza della ragazza. Se il padre appare fin da subito come un personaggio "particolare" e misterioso, la cui vita ruota attorno alle sue invenzioni strane e alla sua passione per i violini, Antonia è il segreto che il racconto non svela fino alla fine. La sua magnifica voce, che gli abitanti odono una sola volta (e il narratore mai) infesta le pagine della storia e fa di Crespel un carceriere e un despota nei confronti della fanciulla, ma quando il consigliere decide di svelare il mistero, Antonia appare in tutta la sua grandezza. La ragazza è il frutto di un amore

folgorante e segreto fra una grandissima cantante, Angela (l'angelo?) e un suonatore e appassionato di violini. La donna, all'apice della sua carriera, attrae Crespel non solo con la sua voce meravigliosa, ma anche grazie alla sua "bellezza angelica" (97). La donna, dal canto suo, viene conquistata dal "modo ardito e profondamente espressivo di suonare il violino" (97) del consigliere. I due si innamorano e si sposano, in gran segreto, per non ostacolare la carriera di Angela, ma "l'angelo" si trasforma in una donna capricciosa e demoniaca. La cantante è la donna fatale, la *prima donna* che lo soggioga e lo tormenta senza sosta. Con pazienza Crespel sopporta e accetta tutte le sue angherie fino a che Angela, presa da una furia immotivata, non distrugge il violino che l'aveva fatta innamorare. Come se la donna avesse attentato alla vita del consigliere stesso, lui la getta dalla finestra, dimostrandole la sua forza. La donna pare risanata, ma Crespel decide di non tornare da lei e di non vedere nemmeno la figlia,⁵⁸ che con gli anni diventa una cantante meravigliosa. La sua bellezza è tale che il compositore B., giovane di sicuro successo, si innamora della ragazza che lo ricambia appassionatamente. Il matrimonio, che "l'arte stessa avrebbe consacrato" (100), ricorda l'unione fra Angela e Crespel e porta con sé il germe della tragedia. La madre muore alla vigilia delle nozze e Crespel può finalmente vedere la figlia:

Antonia aveva ereditato tutta la grazia, tutta la gentilezza di Angela, ma le mancava del tutto il rovescio della medaglia. Non c'era la coda del diavolo che potesse qualche volta sbucare. (100)

La giovane sposa è perfetta, bellissima e con una voce che rapisce il consigliere e lo riporta agli anni in cui la moglie cantava solo per lui, ma la timbrica della figlia è addirittura superiore a quella della madre:

Il consigliere versò torrenti di lacrime: non aveva mai udito cantare così nemmeno Angela. Il timbro della voce di Antonia era del tutto singolare e assomigliava ora al sospiro dell'arpa eolia ora al gorgheggio dell'usignolo.

⁵⁸ "Crespel aveva una gran voglia di vedere personalmente la figlia che amava con tutto il cuore e spesso gli appariva nei sogni, ma appena pensava alla moglie si sentiva a disagio e preferiva rimanere a casa fra i suoi violini scomposti." (99). Il potere della moglie continua a turbare Crespel che sogna (desiderio?) Antonia che poi si rivelerà la realizzazione perfetta di Angela, bellissima, con una voce meravigliosa, ma senza l'aspetto demoniaco e capriccioso.

Pareva che quelle note non avessero spazio sufficiente nel petto umano.
(100)

Antonia non è la donna fatale, ma la vittima incolpevole della sua condizione. Il suo corpo non è in grado di contenere la sua voce in-umana che ha le sfumature degli strumenti musicali più celesti e degli animali più aerei e aggraziati. La voce di Antonia non è umana e per questo il suo corpo, nonostante la sua bellezza straordinaria⁵⁹ non è sufficiente per contenerla: il canto e la voce stessa (Antonia non parla mai, si limita a sorridere) possono uccidere la ragazza. La notte infatti Antonia canta tutte le sue interpretazioni migliori e le canzoni amate dal padre mentre lo sposo, rapito dalla “voluttà” l’accompagna al piano.⁶⁰ Il padre entra in estasi, rapito dalla bravura della figlia, ma capisce subito che la ragazza è gravemente malata dal rossore sulle sue guance. Il medico conferma la sua diagnosi: la voce di Antonia ha una “potenza meravigliosa e direi quel timbro insolito superiore alle possibilità del canto umano” (101) proprio a causa di un “difetto organico ai polmoni” (101). La malattia (inadeguatezza fisica) è la causa della meravigliosa voce di Antonia che potrebbe condurla alla morte. Il personaggio della ragazza si presenta così bipolarizzato e diviso fra la voce meravigliosa che la avvicina alla sfera dell’inumano (arpa e usignolo) e un corpo e(x)tra-ordinario, bellissimo, ma inadatto, insufficiente e malato, che invece della coda satanica della madre, soffre di un’insufficienza polmonare. Nella creazione di Antonia concorrono l’inumano della sua voce e il troppo umano del suo corpo che il padre, dopo aver saputo della malattia, avvia verso l’artificio:

Il consigliere si sentì straziare il cuore da cento lame. Gli pareva che per la prima volta un bell’albero facesse sbocciare nella sua vita i fiori più meravigliosi, ma dovesse essere segato alla radice per non più fiorire o metter foglie. (101)

⁵⁹ “A prima vista Antonia non faceva molta impressione, ma dopo un poco non era possibile staccare lo sguardo dagli occhi azzurri e dalle dolci labbra rosate di quella figura insolitamente delicata e soave. Era molto pallida...” (91). Il suo colorito marmoreo, quasi fosse una statua, anticipa i tratti inumani della sua voce e il processo di artificio che la trasformerà nel violino.

⁶⁰ I sottointesi sessuali della scena, l’unione dei due sposi nell’interpretazione e il rossore diffuso sulle guance della giovane offrono spunto per una lettura in questa direzione che si accorderebbe con il valore della voce quale oggetto del desiderio.

Antonia è come un albero, inumana, ma viva e il suo corpo (di legno, come Olympia?) diventerà il corpo del violino (di legno), nato da una pianta segata che non darà più fiori né foglie, ma che rivivrà nella musica dello strumento. Tocca al padre prendere la decisione: Antonia non canterà mai più e, di sua volontà, resterà accanto al consigliere per confortarlo, abbandonando lo sposo. Il compositore li raggiunge a C. e Antonia implora il padre di permetterle di cantare ancora una volta, a costo della morte. E' la sera del concerto che affascina il villaggio, estasiato, sotto la finestra della residenza di Crespel, ma alla fine della sua interpretazione la giovane cade svenuta e il padre caccia lo sposo. Antonia si rimette e promette di non cantare mai più: "Non voglio più cantare, voglio vivere per te." (103), conducendo una vita da reclusa che non la metta in contatto con la musica fino al giorno in cui, aiutando il padre a smontare violini, non si imbatte nel violino con la testa leonina. Prega il padre di non ridurlo in pezzi:

Quando aveva acquistato quel meraviglioso violino che seppellì insieme con Antonia e si era accinto a scomporlo, Antonia l'aveva guardato con tristezza dicendo in tono supplice: – Anche questo? – Il consigliere non sapeva neanche lui quale forza ignota l'avesse costretto a lasciare intatto quel violino e a suonare con esso. Già alle prime note Antonia aveva esclamato: – Sono io... Così riprendo a cantare! – Realmente le note argentine dello strumento avevano un suono miracoloso, pareva uscissero da un petto umano. Crespel ne fu commosso fin nel profondo e suonò molto meglio del solito e quando il suo archetto saliva e scendeva con estremo vigore e con espressione profonda, Antonia batteva le mani ed esclamava rapita: – Oh, come ho cantato bene! Come ho cantato bene! (103)

La trasformazione è completa, il violino ha sostituito Antonia, umanizzandosi (un petto umano) e sopperendo alle lacune del corpo della cantante, inadeguato e insufficiente per la voce che ne usciva. La ragazza si immedesima nel violino e si riconosce nella sua "voce" musicale: lo strumento è il corpo che mancava ad Antonia⁶¹ e ora la sua voce

⁶¹ Agli inizi dell'Ottocento anche la musica è in grado di proiettare sonoramente l'immagine e i sentimenti della donna che sta suonando, riducendo la musicista al suo strumento e all'invisibilità del suo corpo, spesso recluso entro le mura della casa e del potere patriarcale o confinata nella clausura delle istituzioni religiose. Nel romanzo di Honoré de Balzac, *La duchesse de Langeais*, *Un début dans la vie*, il generale francese Montriveau, dopo cinque anni di ricerche, riconosce la sua amante, la duchessa di Langeais, dal suono dell'organo di un convento-fortezza. Il tocco della donna e la sua musica gli parlano e, sebbene l'amante sia ormai l'ombra della donna bellissima che

può farsi udire di nuovo grazie alla bravura musicale del padre. Crespel non è certo lo scienziato faustiano della fine del secolo,⁶² ma il suo ruolo è determinante nel processo di creazione di un *mediatore-produttore* che possa sostituire l'inadeguatezza del corpo umano della figlia e riattivi il potere magico e affascinante della voce di Antonia. Nel racconto il fascino e il potere della voce umana si rappresenta sempre nel rapporto complesso e discordante della voce e del corpo: Angela fa innamorare Crespel con la sua voce e la sua bellezza, come succede a tutti coloro che assistono alle sue esibizioni, ma quando il consigliere ottiene l'oggetto del suo desiderio, il carattere della donna non coincide più con la grazia della cantante. E' causa del violino che Crespel getta la donna dalla finestra e mentre lo strumento giace in frantumi e il consigliere scappa, la donna riacquista l'equilibrio fra la sua voce e il suo essere e dà alla luce Antonia. La figlia è l'equilibrio perfetto fino a che non incontra, faccia a faccia, il padre: mentre canta per lui, la malattia si palesa e dà le prime avvisaglie dell'inadeguatezza della ragazza nei confronti della sua voce, ma è solo quando il padre suona con lei che la fanciulla cade a terra. Si potrebbe ipotizzare che è la voce (del violino) di Crespel a provocare le tragedie, anch'essa ambigualmente discordante con la sua mimica e i suoi sentimenti oppure che è il confronto del maschile con il femminile e la soddisfazione del desiderio a scatenare la disgrazia e a giustificare l'ansia del racconto di trasferire il fascino pericoloso della voce di Angela nella perfezione insufficientemente supportata della voce di Antonia fino all'inumanità del violino con la testa leonina (maschile) che solo Crespel può e sa suonare. Crespel realizza il desiderio attivato dalle "teste parlanti" e dall'ossessione maschile per l'artificiale estrapolando la voce soprannaturale della donna (inadeguata, sia per il carattere che per il corpo) e rinchiudendola in un oggetto. Anticipando le tecnologie di fine Ottocento Hoffman cattura la voce di Antonia, oggetto del desiderio, in uno strumento, vagamente antropomorfo – come un petto umano, il violino in generale ha le forme della donna – che dipende esclusivamente dalla volontà

aveva conosciuto a Parigi, le sue esecuzioni non nascondono la sua vera persona. La donna si confonde con lo strumento poiché essa stessa è strumento dell'artista e le sue capacità musicali, soprattutto canore, esulano dall'umano, trasformando la donna (oggetto del desiderio) nello strumento che sta suonando e la sua voce nella musica che esce da esso.

⁶² Il consigliere ammette di non aver mai avuto "il coraggio di aprire quello stupido oggetto senza vita" (90) perché, nonostante sia certo che troverebbe al suo interno il segreto che sta cercando da anni, dalle sue corde esce la voce di Antonia.

del suo creatore e suonatore. La triangolazione di potere della voce “divina” della cantante ritorna saldamente nelle mani dell’uomo, ma questa sfida ha in sé il germe della tragedia e il violino, come la donna, deve morire:

Quando ella morì, – disse il consigliere solennemente, – l’anima di quel violino si spezzò con uno schianto fragoroso e la cassa si spaccò in due. Quella poveretta poteva vivere soltanto con lui, in lui: ora il violino è con lei nella bara, l’abbiamo seppellito insieme con lei. (90)

4.3: LA PASSIONE PER L’ARTIFICIALE

La costruzione delle “teste parlanti” e la passione per la voce angelica del soprano si fondono nell’ossessione della letteratura fantastica di fine secolo di dare vita ad un essere artificiale capace di contenere la voce “divina” della donna e restituire all’uomo il potere della triangolazione della voce. Se la riattivazione della triangolazione, dopo l’umanizzazione ventriloqua del Settecento, è passata attraverso la voce della *diva* angelica e fatale e del suo corpo bellissimo, ma tendente all’artificio, è facile comprendere come, a causa della scomparsa della capacità di prevedere il futuro della tradizione oracolare e divina, l’attenzione si concentri sul corpo. E’ sul corpo della donna, *produttore e medium*, che si proietta il valore sovraumano della voce. Ne deriva che la triangolazione di potere della cantante si attiva e si esaurisce in una triangolazione tutta *femminile* che l’uomo si limita a desiderare attraverso lo sguardo e l’orecchio. Tuttavia ciò non è possibile né auspicabile in una società dominata dall’ideale maschile e, non potendo “mascolinizzare” la voce, fonte del suo desiderio e espressione del soprannaturale in un mondo epurato dal divino, il genio artista e creatore restituisce alla triangolazione il suo valore divino – e quindi la sua valenza maschile – amplificando l’aspetto perturbante della sua manifestazione.⁶³ L’artista traduce la smania dell’uomo di riappropriarsi della triangolazione di potere nella figura del genio, mago e inventore. Pur mantenendo i vertici capaci di ri-attivare il carattere soprannaturale della tradizione (che il ventriloquismo aveva in parte cancellato) lo scienziato è in grado di sostituire artificialmente il corpo della donna con una creazione

⁶³ L’aspetto perturbante della voce ottocentesca ha le sue radici nell’introduzione dei corpi-automi, come l’Olympia di Hoffmann, così perfetti da sembrare umani e vivi. Lo scarto, l’artificio del corpo che ha origine nell’asessuato, nel frammento e nell’ambiguità anatomico-vitale sostiene e argina il potere della voce.

identica al vero, reiterando all'infinito le capacità vocali della donna in un *medium* immortale. Questo corpo artificiale è comandato dall'uomo che si arroga il diritto di scegliere il messaggio "divino". Il genio si proietta sulla figura di Dio, creando e dando vita all'artificiale capace di esprimersi con la voce angelica della donna, *medium* del suo messaggio: quando l'uomo riesce a dare vita all'artificiale, la voce della donna è ventriloquizzata dal desiderio maschile. Ma cosa origina o contribuisce a rafforzare, soprattutto nella letteratura, ma anche nella scienza, nelle arti e nell'immaginario collettivo, questa passione per l'artificiale?

Tra i fattori scatenanti la crisi della mascolinità di fine secolo e la misoginia hanno un ruolo di primo piano, insieme all'ossessione per il sesso della produzione realista e alla meccanizzazione dell'umano, conseguenza della rivoluzione industriale. La disillusione di fine secolo spinge gli artisti ad attuare forme di contenimento e rappresentazioni, soprattutto letterarie, che possano arginare il potere femminile, rappresentato in gran parte dalla voce delle interpreti, delle scrittrici e persino delle suffragette.⁶⁴ L'aspetto culturalmente artificiale della donna, dall'attrice alla ballerina fino al trucco baudelairiano, si trasforma in un elemento naturale e, come era accaduto nel medioevo, la donna diventa il mostro, "il terrore vicino a casa".⁶⁵ A questa disumanizzazione⁶⁶ si aggiunge la riscoperta del mito di Pigmalione e della donna come statua, mostruosa e assassina come la Venere di Mérimée o uccisa nell'arte⁶⁷ come accade ne *L'Oeuvre* di Zola. Nella pittura simbolista la donna è il mostro ipnotizzatore, la Circe e la Salomé che arriverà inalterata negli anni della radio e delle sue capacità fantasmagoriche di mesmerizzare gli ascoltatori e portarli in una terra fantasma.⁶⁸ La donna è la cantante e l'attrice, viva attraverso la sua interpretazione (Sybil Vane di Oscar Wilde) e riflesso del

⁶⁴ Claire Kahane, *Passions of the Voice: Hysteria, Narrative and the Figure of the Speaking Woman*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1995.

⁶⁵ Fred Botting, *Gothic, The New Critical Idiom*, Routledge, London and New York, 1996, pp. 113 e ss.

⁶⁶ Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1993.

⁶⁷ "Killed into art", in Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven, 1979, p. 17.

⁶⁸ "It would be almost like dreamland and ghostland, not the ghostland cultivated by the heated imagination, but a real communication from a distance based on a true physical laws.", in P.T. McGrath, "Authoritative Account of Marconi's Work in Wireless Telegraphy", *Century Magazine*, 63 (March 1902), pp 779-780.

desiderio maschile. Per Ross Chambers⁶⁹ il mito dell'attrice è la fascinazione per l'illusione e la nostalgica *reverie* per un paradiso perduto – ansia che caratterizza anche le paure dell'Ottocento industrializzato – che trasforma l'interprete in una bambola, un angelo, in una donna artificiale e in una messaggera dell'oltretomba, tutte incarnazioni dell'assenza. Questi *embodiments* sono costruzioni maschili che riattivano il mito di Pigmalione e quello di Orfeo (nel quale la moglie morta riacquista la voce) e fanno dell'uomo il costruttore e il creatore di una nuova donna, artificiale e sottomessa, che possa contrastare o sostituire la sirena, la donna fatale e castrante, troppo potente e quindi inadeguata per permettere all'uomo di appropriarsi della sua voce. Non potendo – né volendo – domare e arginare la voce “divina” della cantante, così potente e destabilizzante, l'uomo progetta e dà vita ad un corpo “non umano”, frutto dell'ossessione ottocentesca per l'artificiale, che possa sostituire la donna e incarnarne la sua voce. L'artista è il ventriloquo di una potenza “divina” (la voce del soprano) e fa della donna la sua *dummy* o dell'artificiale la sua eroina. Non essendo in grado di dominare la natura impermanente della voce, almeno fino all'avvento delle tecnologie di trasmissione e registrazione del suono, il genio-artista sogna di plasmare una creatura artificiale che possa contenere la potenza della voce femminile, disincarnata dal suo corpo per riportare il potere della triangolazione nelle mani dell'uomo. Infatti nell'immaginario dell'epoca la donna con una voce rappresenta il miscuglio pericoloso e indomabile del fascino che assoggetta e della paura che uccide perché la voce della donna disturba la struttura patriarcale delle convenzioni e del *gender* (New Woman) come accade ne *I Bostoniani* di Henry James. Nella letteratura e nell'arte la donna è l'oggetto del desiderio e lo specchio delle conquiste maschili, ma se questa attesta il proprio desiderio la sua sorte è di essere incanalata nell'ordine patriarcale del matrimonio o uccisa. Perché allora anche la creatura artificiale, costruita per ovviare al potere del femminile, è essa stessa soggetta alla tragedia, diventa vittima e deve essere distrutta? Per rispondere a questa domanda e mettere in luce come l'ossessione per l'artificiale e l'ansia di fine secolo abbiano influenzato l'immaginario delle ultime decadi dell'Ottocento, preparando la strada all'avvento (anche artistico) delle tecnologie e al processo di *re-enchantment of the world*, è opportuno prendere in considerazione il

⁶⁹ Ross Chambers, *L'Ange et l'automate, variations sur le mythe de l'actrice de Nerval a Proust*, Lettres Modernes, Paris, volume 5, 128, 1971.

romanzo *Trilby* di George du Maurier,⁷⁰ nel quale il genio-artista, scisso fra il Bene e il Male della sua volontà e della sua creazione, è la causa delle metamorfosi della donna fino alla sua trasformazione nell'artificiale e la sua morte.

La storia, pubblicata nel 1894, racconta le vicende di tre giovani artisti britannici nella Parigi di metà secolo, Taffy, il “realista” dello Yorkshire, the Laird, il “fantasista” scozzese e Little Billee, giovanissimo genio pittorico in ascesa. I “tre moschettieri del pennello” dipingono in uno studio di Place St Anatole des Arts, sulla riva sinistra della Senna, conducendo una vita bohème, prolungamento di un'adolescenza non conclusa. Lo studio è attrezzato per praticare boxe, schermo e fare musica ed è frequentato da artisti e musicisti fra i quali Svengali, pianista tedesco, e il suo fido violinista Gecko. In questo spazio prettamente maschile e artistico compare Trilby, giovane modella, figlia di un pastore alcolista. Dopo la morte dei genitori la ragazza si guadagna da vivere nel Quartiere Latino per mantenere il fratello piccolo. Bilingue, spigliata, divertente, ma non volgare, la giovane dalle fattezze maschiline e la voce potente (ma assolutamente stonata) cattura la simpatia di tutti i frequentatori dello studio. Trilby passa volentieri il suo tempo con i tre giovani e accetta persino le cure dell'ipnotizzatore Svengali, nonostante la sua presenza la turbi. Un giorno però, nell'atelier pubblico di Carrell, famoso pittore parigino, Little Billee si trova di fronte all'amica che posa per intero. Scandalizzato, fugge a Barbizon per un mese e Trilby, compreso il degrado del suo lavoro e l'affetto che prova per il giovane, smette di fare la modella e riprende il suo vecchio impiego di lavandaia. Riallacciata l'amicizia, Trilby si occupa dello studio e dei bisogni dei tre uomini. Nel frattempo Trilby e Billee si innamorano, ma lei rifiuta tutte le sue proposte di matrimonio, fino alla bellissima cena di Natale, durante la quale lui le chiede per la ventesima volta di diventare sua moglie e lei accetta. La madre di Billee, la signora Bagot, arriva subito a Parigi con il fratello per impedire le nozze e Trilby, già consapevole dell'impossibilità dell'unione, promette di non vedere mai più il giovane pittore. La ragazza fugge in campagna con il fratellino e Billee si riprende dal trauma solo la primavera seguente, ma la malattia lo lascia incapace di provare sentimenti. Nel frattempo il fratellino muore e le comunicazioni fra la ragazza e gli altri due amici cessano; Billee torna in Inghilterra mentre i due pittori viaggiano per cinque anni.

⁷⁰ George du Maurier, *Trilby*, Oxford University Press, New York, 1995, tutte le citazioni verranno tratte da questa edizione e il numero delle pagine dato tra parentesi.

Quando i tre amici si ritrovano, Billee è un pittore molto famoso, con un elegante studio a Londra. La vita trascorre piacevole e senza complicazioni fino a che una sera i tre si lasciano entusiasmare dalle chiacchiere su La Svengali, nuovo astro nascente della canzone, e partono per Parigi con l'intenzione di assistere al concerto. Lo spettacolo della cantante lascia tutti senza parole, soprattutto i tre amici che riconoscono Trilby nei panni della diva e Svengali in quelli del direttore, accompagnato dal fido Gecko. La voce della donna è così potente che Billee recupera la sua capacità di sentire e provare emozioni, ma incontrandola dopo lo spettacolo, lei si rifiuta di salutarlo. Dopo uno scontro con Svengali, i tre amici tornano a Londra, pronti ad assistere al debutto inglese della giovane riconosciuta dalla grazia del piede. La sera dello spettacolo londinese, Svengali, ancora infermo per la ferita infertagli da Gecko, si posiziona in un palco per vedere e dirigere la sua pupilla, ma ha un attacco di cuore non appena la sua cantante sale sul palcoscenico. La ragazza sembra svegliarsi da un sogno e pur non sapendo dove si trovi, a causa delle pressanti richieste del pubblico e del direttore di scena, canta. La sua voce è bellissima, ma assolutamente stonata e tutti la fischiano. I tre amici accorrono in suo aiuto e la portano a casa di Billee dove viene visitata da un dottore. Convinti che la fanciulla sia pazza o vittima del trauma per la morte di Svengali, accettano che non ricordi nulla dei suoi successi come cantante attraverso l'Europa. (Trilby ricorda solo che, anni prima, sull'orlo del suicidio il tedesco l'ha accolta, curata e mantenuta grazie al successo dei suoi concerti al pianoforte.) Senza memoria e ogni giorno più debole, la ragazza vive gli ultimi giorni della sua vita fra l'affetto degli amici e della madre di Billee, fino al momento in cui riceve la fotografia di Svengali e cade in trance, cantando nuovamente come fosse La Svengali fino alla morte. La perdita della giovane è un trauma per Billee che muore dopo una lunga malattia. Solo dopo anni, Taffy, sposato alla sorella del giovane e in viaggio a Parigi, scopre la verità. Gecko, che nel frattempo ha perso la sua capacità di suonare il violino, confessa alla coppia che Svengali, catturato dalla voce di Trilby, le aveva insegnato a cantare sotto ipnosi e l'aveva costretta a vivere due vite distinte, trasformandola nella grande cantante, ma alla sua morte, l'effetto era cessato, lasciando la giovane stremata dalla fatica di produrre la sua meravigliosa voce.

Il romanzo è fondamentale per comprendere la creazione dell'artificiale femminile, da Trilby a La Svengali, e del suo diretto collegamento con il fenomeno della voce

angelica della cantante, soprattutto perché attraverso l'iterazione fra la ragazza e i personaggi maschili è possibile mettere in rilievo le tematiche che gettano un ponte fra il maschile e l'artificiale. Fin dalle prime battute, nonostante l'apparenza bohème dello studio e dei tre artisti che vi lavorano, l'incongruenza del trio di pittori e la peculiarità di Svengali⁷¹ anticipano l'arrivo sonoro e inaspettato della giovane donna:

Suddenly came a loud knuckle-rapping at the outer door, and a portentous voice of great volume, and that might almost have belonged to any sex (even an angel's), uttered the British milkman's yodel, "Milk below!" and before any one could say "Entrez", a stage figure appeared, framed by the gloom of the little antechamber. (12)

La voce, o meglio il richiamo, tutt'altro che femminile e gentile, risuona fuori dalla porta in un tono che non ha specifiche di genere, ma colpisce per la potenza e il volume del richiamo. Anticipando l'idea del narratore che la perfezione dell'arte non ha sesso, la voce di Trilby è (quasi) perfetta e riflette/è riflessa dell'ambiguità del suo corpo. Nella voce di Trilby c'è la rappresentazione della sua persona, che compare come una silhouette, non definita, puro contorno tracciato dalla luce.⁷² La "stage figure" appare sulla soglia dello studio come fosse un'attrice che esce dalla quinte sulle tavole del palcoscenico: Trilby è una voce proveniente da un luogo oltre la porta dello studio, un luogo Altro; una voce indefinita, quasi non umana che assume i contorni incerti di un ombra-attrice, un vuoto da riempire dal desiderio maschile. Questo desiderio, scatenato dalle qualità della voce crea un'aspettativa nell'immaginazione degli artisti presenti (tra

⁷¹ "First, a tall bony individual of any age between thirty and fort-five, of Jewish aspect, well-featured but sinister. He was very shabby and dirty, and wore a red beret and a large velveteen cloak, with a big metal clasp at the collar. His thick, heavy, languid, lustreless black hair fell down behind his ears to his shoulders, in that musician-like way that is so offensive to the normal English man. He had bold, brilliant black eyes, with long heavy lids, a thin, sallow face, and a beard of burnt-up black, which grew almost from under the eyelids; and over its moustache, a shade lighter, fell in two long spiral twists. He went by the name of Svengali, and spoke fluent French with a German accent and humorous German twists and idioms, and his voice was very thin and mean and harsh, and often broke into a disagreeable falsetto." (11). I suoi occhi sono la parte più viva del suo volto, coperto dalla barba (tratto maschile). Magro e ossuto, il suo corpo è inadeguato e insufficiente come il corpo di Billee, suo doppio e la sua voce tradisce un lato femminile e isterico del suo carattere.

⁷² Ombra o negativo, anticipazione della fotografia de La Svengali che verrà affissa in tutte le vetrine della città facendo della cantante un "prodotto" pubblicizzato, un oggetto del desiderio collettivo.

i quali lo stesso Svengali) e l'apparizione di Trilby coincide con le peculiarità della sua voce. Alta come un poliziotto e vestita con una giacca militare, dalle spalle larghe e il portamento maschile e disinvolto, come lo yodel che la precede, la ragazza ha i capelli sciolti e i tratti non propriamente femminili:

It was the figure of a very tall and fully developed young female, clad in the grey overcoat of a French infantry soldier, continued netherwards by a short stripe petticoat, beneath which were visible her bare white ankles and insteps, and slim, straight, rosy heels, clean, cut and smooth as back of a razor; her toes lost themselves in a huge pair of male slippers, which made her drag her feet as she walked. [...]

This strange medley of garments was surmounted by a small bare head with short, thick, wavy brown hair, and a very healthy young face, which could scarcely be called beautiful at first sight, since the eyes were too wide apart, the mouth too large, the chin too massive, the complexion a mass of freckles. Beside, you can never tell how beautiful (or how ugly) a face may be till you have tried to draw it.

But a small portion of her neck, down by the collar-bone, which is just showed itself between the unbuttoned lapels of her military coat collar, was a delicate privet-like whiteness the is never to be found on any French neck, and very few English ones. Also, she had a very fine brow, broad and low, bony, high bridge to her short nose, and her full, broad cheeks were beautifully modelled. She would have made a singularly handsome boy. (12-13)

La ragazza è un essere scisso, diviso fra i due generi, sia nei tratti del volto che negli abiti e nell'atteggiamento. La sua voce da "tenore robusto" la proietta nel lato maschile, suggerito dalla sua prestanza fisica e dalla sua disinvoltura nei confronti degli uomini presenti. Tuttavia il lato femminile è presente, anche se esula dai canoni di bellezza e di grazia della scena borghese: i suoi capelli castani ondulati, liberi sulle spalle, sono un tratto della sua femminilità che si ripropone in tutte le fasi e le metamorfosi che la protagonista attraversa nelle vicende del romanzo. In questa sua prima apparizione i capelli sono sciolti e "selvaggi" a testimonianza della sua libertà, sia negli atteggiamenti che nei confronti di un codice borghese che la vorrebbe ben vestita e pettinata. Nei suoi capelli c'è l'anticipazione del suo lato di *femme fatale* e sirena de La Svengali che avrà capelli lunghissimi e sciolti fin sotto la vita. Il viso, giovane e sano, non presenta i tratti

canonici della bellezza a causa dalle proporzioni esagerate,⁷³ ma come accade per i capelli, anche il volto dopo la prima metamorfosi assumerà i tratti gentili della giovane donna. Priva di eleganza e mascolina nei modi, Trilby, come la sua voce, è una creatura in potenza che attraverso le sue metamorfosi diventerà prima una donna femminile e materna, poi l'artificio de La Svengali e infine la giovane diafana e morente della pittura simbolista e preraffaellita di fine secolo. I cambiamenti che costellano le vicende della ragazza caratterizzano o sono caratterizzati dalla sua voce e trasformano il "ragazzaccio" Trilby in una fanciulla perfetta, passando attraverso l'artificio della cantante, in cui la sua voce prenderà il sopravvento.

Tuttavia nella descrizione della giovane si scorge, appena accennato, il progetto di creazione dell'artificiale, il processo di sostituzione della creatura con la sua riproduzione artistica. Il suo ingresso come fosse un'attrice, la proietta come un forma indefinita, asessuata, controluce, quasi fosse il negativo di una fotografia. Entrando nello studio Trilby entra in un mondo maschile, fatto di sguardi⁷⁴ che la dipingono e la definiscono con l'intento di ridurre la ragazza, modella per lavoro, ad una forma artistica (del frammento) che possa sostituire l'originale (l'intero). Il frammento di pelle che si vede attraverso gli abiti maschili della giovane anticipa la bellezza nascosta del piede, feticcio per eccellenza,⁷⁵ che Billee non esita a tracciare, in tutta la sua grazia sul muro dello studio. Il piede è la femminilità nascosta di Trilby, la sua parte perfetta e bellissima, dalla quale inizia la ricostruzione del corpo della donna, ma anche la parte nuda, eroticamente pericolosa, che deve essere coperta. Il disegno di Billee,⁷⁶ indelebile e eterno, rimane sul muro e non viene venduto, a differenza di tutte le altre opere dell'artista-genio e permette agli amici di riconoscere Trilby, nonostante la sua impossibile metamorfosi che la porta a diventare la Svengali. Il piede, come i capelli, è l'aspetto fatale che ritorna nelle sue metamorfosi della giovane: oggetto del desiderio

⁷³ I tratti del volto, eccessivi nelle proporzioni, ricordano i tratti del clown, della marionetta o del *dummy*.

⁷⁴ George du Maurier dettò il romanzo alla moglie perché affetto da una temporanea cecità (a seguito del distaccamento di una retina). Ossessionato alla paura di diventare cieco, l'autore ha disseminato il romanzo di riferimenti agli occhi e alla vista: vedere è una peculiarità maschile e di giudizio.

⁷⁵ Trilby, come Cenerentola, diventerà una principessa, ma senza lieto fine.

⁷⁶ "And in five minute or so, with the point of an old compass, he scratched in white on the dark red wall a three-quarter profile outline of Trilby's left foot, which was perhaps the more perfect poem of the two." (20).

per gli artisti che la usano come modella, il piede si copre quando Trilby ritorna ad essere una lavandaia – e raccoglie i capelli in una crocchia – ma diventa il punto focale nelle esibizioni de *La Svengali* che canta con il piede su un piedistallo, in primo piano. Più dei capelli da sirena, il piede rappresenta il frammento catturato dall’(occhio dell’) artista-genio Billee che vede nel piede della ragazza la perfezione della statua greca. Il mito di Pigmalione, già anticipato dal lavoro della stessa Trilby che si presenta nello studio dei tre amici dopo aver posato per lo scultore del piano di sopra, prende forma dal primo incontro. Billee è catturato dalla bellezza del frammento della donna e dalla purezza e perfezione di questa piccola parte del corpo che trasforma in un capolavoro: la sua arte cattura l’essenza di Trilby, la sua ambivalenza fra la perfezione pura, il capolavoro irraggiungibile e la pericolosità della sua sessualità, del suo essere oggetto del desiderio. Il genio pittorico di Billee rende eterna la bellezza di Trilby nel suo capolavoro tracciato sul muro (anche se la casa verrà poi demolita), ma il giovane non è il solo ad essere catturato dalla figura androgina e scissa della modella.

Svengali, presente alla prima entrata in scena, è colpito dalla sua voce potente e le chiede di cantare. Trilby è stonata, ma il potenziale della sua voce è immenso. Il pianista cerca di “catturare” l’attenzione della ragazza con la sua arte, ma la musica non conquista il cuore della modella: solo con l’ipnosi – il potere degli occhi – Svengali può avere potere su Trilby e anticipare la creazione de *La Svengali*. Come Billee, anche il pianista vuole fare di Trilby un oggetto artistico, una sua creatura, ma il confronto fra i due “creatori dell’artificiale” è palese. Identici nella loro genialità artistica,⁷⁷ i due differiscono grandemente in altri aspetti, sia fisici che caratteriali, ma i tratti in comune ne fanno una copia-doppio. Billee, genio pittorico, conserva nei tratti un vago ricordo di semitismo, che lo aiuterà negli affari, mentre il pianista è un ebreo-tedesco (47), che non nasconde i suoi tratti semiti. Entrambi magri e fisicamente inadeguati, hanno caratteri opposti che li portano allo scontro: il pittore è mite, fanciullesco e effeminato mentre Svengali è furbo, soverchiatore e approfittatore. Pianista molto dotato, quasi geniale, egli è “il maestro”⁷⁸ che cattura e rende schiavi i suoi pupilli attraverso la magia del suo

⁷⁷ “His [Billee’s] touch on either canvas or paper was like Svengali’s on the keyboard – unique.” (55)

⁷⁸ “He had but one virtue – his love of his art, or, rather, his love of himself as a master of his art – *the* master; for he despised, or affected to despise, all the other musicians, living or dead – even those whose work he interpreted so divinely, and pitied them for

sguardo ipnotizzatore,⁷⁹ come accade a Gecko, poi alla cantante di strada la Salope e infine a Trilby. La ragazza presenta il punto di contatto fra i due, l'oggetto dei desideri sul quale si accaniscono i loro occhi mortiferi e parcellizzanti: Trilby è orfana, senza una famiglia, una creatura senza radici, che incontra una nuova "famiglia" ad ogni sua metamorfosi. La sua vera famiglia è la prima causa della sua scissione: il padre, sacerdote, letterato, ma alcolista è il suo lato gentile e compito, che parla inglese, mentre la madre, barista e bugiarda, la obbliga fin da bambina a posare per un amico (che la molesta).⁸⁰ Giovane, ma contaminata dalle esperienze di una vita ai margini, Trilby posa nuda per mantenere il fratellino, quasi fosse suo figlio, pur rimanendo "pura". La ragazza, divisa in due dall'abbigliamento, dal bilinguismo e dal suo corpo, mascolino, ma da modella, vive nel Quartiere Latino dove è accettata per quel che è. L'incontro con i tre artisti di St Anatole mette in luce la sua scissione, soprattutto a livello linguistico (una rappresentazione legata alla voce) e il suo essere l'inverso la parte mancante e rovesciata di Billee. William Bagot alias Little Billee è un artista molto dotato, geniale e iper-sensibile, androgino nei tratti e nella struttura fisica. Come Trilby, la sua figura è scissa, scomposta in due parti opposte e speculari,⁸¹ sia a livello fisico che comportamentale. La descrizione fisica di Billee è il punto di partenza del suo contrasto interno: minuto, con grandi occhi azzurri, capelli neri e un vago ricordo di tratti semiti, il genio è l'opposto di Taffy, alto, corpulento e molto forte fisicamente ("the muscles of his brawny arm were strong as iron bands.", 4). Nei due scontri fisici che lo oppongono a Svengali, solo l'intervento dell'amico lo salva dall'astuzia del tedesco che, come il giovane, non è forte né prestante. In netto contrasto con la

not hearing Svengali giving utterance to their music, which of course they could not utter themselves." (41)

⁷⁹ "Svengali was a demon, a magician! I [Gecko] used to think him a god! He found me playing in the streets for copper coins, and took me by the hand, and was my only friend and taught me all I ever knew – and yet he could not play my instrument." (294-295). E' ovvio che Svengali insegna a Gecko a suonare il violino usando le sue doti di ipnotizzatore, ma il povero violinista non comprende a pieno il trucco che vede usare anche su Trilby e attribuisce al pianista poteri magici e demonici.

⁸⁰ A causa di questo trauma rimosso la giovane soffre di lancinanti dolori alla testa e agli occhi che la costringono a letto, rendendola pazza di dolore (isteria?) e che solo l'ipnosi di Svengali riesce a curare. Tuttavia la ragazza turbata dalla presenza e dai modi del pianista che definisce un "grosso ragno affamato" (52) preferisce non ripetere la cura e ringrazia Taffy che la difende con la forza ogni volta che Svengali cerca di catturarla con il suo sguardo ipnotizzatore.

⁸¹ Egli è ambidestro e capace di dipingere con entrambe le mani.

descrizione di Trilby, Billee è molto femminile. Il volto del ragazzo è pulito, senza baffi né basette, a differenza degli amici che sono orgogliosi dei loro tratti distintivi, mentre il suo aspetto è quasi fanciullesco. Dichiaratamente femminile, non solo nei tratti gentili e nel fisico incerto, ma soprattutto nella ricercatezza nel vestire, nella dolcezza della voce e del sorriso e nel suo gusto per la bellezza, egli è puro come una ragazza (9). Billie è l'androgino, l'effeminato, fisicamente insufficiente rispetto alle altre figure maschili e paterne come Taffy o il vicario del villaggio dove vive la madre e viene attratto dalla potenza mascolina di Trilby. I due sembrano completarsi,⁸² anche se l'inversione delle parti, getta le basi per l'artificio e il legame sterile e mortifero⁸³ che caratterizza il romanzo. Questa inadeguatezza, che egli percepisce come un limite nei confronti delle donne e dell'amore (e quindi degli aspetti sessuali della sua esistenza)⁸⁴ ha origine nella sua sensibilità artistica che rispecchia le vicende personali.

Questi due artisti ruotano attorno alla figura della giovane modella e partecipano alla sua trasformazione, quasi fossero due anticipazioni dell'interpretazione del genio inventore dei romanzi di Verne e di Villiers, un artista, faustiano e tragico, che per amore sostituisce la donna con l'artificiale. In *Trilby* Billee e Svengali, innamorati della stessa donna, sostituiscono la ragazza con il prodotto della loro arte attraverso due metamorfosi che stravolgono e annullano la giovane, portandola alla morte. La prima metamorfosi ruota attorno alla figura del pittore: la ragazza entrando in scena (attrice) nello studio di St Anatole si presenta come una modella, una sagoma da plasmare, scissa fra le sue due identità opposte, caratterizzate soprattutto, per quanto riguarda la voce, dal suo bilinguismo ("Trilby speaking English and Trilby speaking French were two different beings", 64). Frequentando i tre artisti, lo slang francese (che Billee non comprende) scompare a favore della sua "anglicizzazione" alla quale fa seguito una femminilizzazione dei tratti e degli atteggiamenti. Trilby diventa materna e "borghese" nonostante lo studio cerchi di mantenere il suo carattere "parigino" e Billee proietta

⁸² Come alla fine del romanzo, il matrimonio decennale e con prole fra Taffy e la sorella di Billee, minuta e graziosa come il genio, chiuderà in lieto fine la storia.

⁸³ La fuga da Parigi dopo la proposta di matrimonio spinge Trilby in un villaggio desolato e molto povero dove il fratellino, più volte definito come il figlio della ragazza o dell'anziana coppia che lo ha in affidamento, muore.

⁸⁴ "For in his love of outward form he could not understand that any woman who had eyes to see should ever quite condone the signs of physical weakness in man, in favor of any mental gifts or graces whatsoever." (176-177)

sulla sua immagine la presenza della madre, distanziando la sessualità della ragazza nel reame materno:

... sometimes Little Billee would look up from his work as she was sitting to Taffy or the Laird, and find her grey eyes fixed on him with an all-enfolding gaze, so piercingly, penetratingly, unutterable sweet and kind and tender, such a brooding, dovelike look of soft and warm solicitude, that he would feel a flatter at his heart, and his hand would shake so that he could not paint; in a waking dream he would remember that his mother had looked at him like that when he was a small boy, and she a beautiful young woman untouched by care and sorrow; and the tear that always lay in readiness so closet on the corner of Little Billee's eye would find it very difficult to keep in its proper place—unshed. (65)

lo sguardo di Trilby è uno sguardo da innamorata, una forma gentile e femminile dello sguardo dell'artista, ma una donna non può guardare senza gettare scompiglio,⁸⁵ castrare e femminilizzare il suo oggetto del desiderio. Infatti, nonostante Billee trasformi lo sguardo della giovane nello sguardo innocente della madre, il pittore diventa la parte femminile dello scambio di sguardi nella lacrima che non riesce a trattenere.

Più Trilby propende per il suo lato inglese, manierato e composto, più la sua femminilità traspare e con essa la sua bellezza, pericolosa e seducente di modella e giovane donna che la mente pura del pittore incanala nella sicurezza del materno. Per l'artista la ragazza è perfetta (e algida) come il piede dipinto sul muro così che la sua stessa sessualità, non ancora definita, non ha nulla da temere: Trilby è la madre parigina, l'amica asessuata, ma anche il desiderio inconscio e pericoloso che esplode quando lui la vede posare da Carrell. Nonostante Billee sapesse del lavoro della giovane vedere la sua "figura intera" (non solo il frammento) esposta agli occhi degli altri pittori lo turba immensamente e lo costringe a fuggire nella campagna francese, reminiscenza della sua campagna inglese (e materna) e rifugio dalle tentazioni (del corpo) della donna. Trilby, innamorata del ragazzo, vede nel suo sguardo la bassezza della sua

⁸⁵ Quando Billee, guarito dal trauma della scomparsa di Trilby cerca di ricostruire la sua vita nella campagna inglese, conosce Alice, figlia del vicario. Nel suo sguardo innamorato lui, per un attimo rivedere lo sguardo di Trilby, lo sguardo uguale in tutte le donne innamorate e pensa di poterla sposare e guarire dalla sua apatia solo grazie al suo sguardo. Alla fine decide di non farlo e a guarirlo è la voce meravigliosa e celestiale di Trilby, una voce unica al mondo.

posizione e si purifica, per soddisfare le aspettative di Billee. Dopo una settimana che il pittore si è ritirato a Barbizon Trilby riflette sulla sua situazione, prima in francese, ammettendo a se stessa il desiderio (fatale) che il giovane la ritraesse, poi, improvvisamente la lingua inglese entra nei suoi pensieri. La lingua paterna e “patriarcale” la giudica e la scuote dal profondo, mettendo a nudo la sua colpa e il suo tormento (82). La ragazza intraprende volontariamente la sua prima metamorfosi, già anticipata dal suo progressivo rifiuto del suo lato francese e si rende pura attraverso il suo nuovo lavoro: Trilby è una lavandaia. Questa riverginazione porta con sé altri cambiamenti che eliminano definitivamente i suoi lati maschili: smette di fumare, si veste propriamente e si pettina i capelli in una crocchia, oltre a dimagrire. Il suo fisico cambia, si assottiglia e le ossa del viso si accentuano, quasi il suo teschio uscisse ad anticipare la tragedia finale, ma la sua bellezza è abbagliante. L’essere scisso, androgino e socialmente inaccettabile, lascia il posto ad una fanciulla bellissima e aggraziata alla quale Billee (ma anche gli altri amici) non può resistere: Trilby è la statua perfetta, la figura intera nata dal suo piede e dallo sguardo (morti-ficante) del giudizio di Billee e il loro amore deve consumarsi nel matrimonio. Tuttavia Trilby è l’oggetto del desiderio dell’artista che non deve e non può essere raggiunto e quando la ragazza accetta la proposta di matrimonio la tragedia non può essere scampata. L’euforia porta Billee all’ebbrezza alcolica e lo fa uscire dagli schemi (borghesi) che non ha mai accantonato; al risveglio non può fare a meno di constatare che la sua capacità di sentire è svanita: l’artista non può unirsi all’oggetto del suo desiderio, soprattutto se questo è un corpo femminile e vivente, ma può solo limitarsi a sublimarlo nell’artificio dell’arte (piede). Lo shock della perdita dell’amata e la malattia aggravano la situazione, ma il trauma ha origine nella sua scelta di “unirsi” all’Altro femminile e di uscire dall’arte per entrare nella vita. In Billee e nella sua arte si snoda la vita del giovane che dal realismo dello studio di Parigi arriva alla produzione surreale dello studio londinese, passando dalla “girlish innocence” alla disperazione della perdita di Trilby e della sua incapacità di sentire. Il giovane è la personificazione del male del secolo, temporalmente regredita nella vita bohème della Parigi anni cinquanta, ma la sua disillusione che cancella ogni forma di magia e visione meravigliosa è una rappresentazione dell’ansia di fine Ottocento (181). Billee è il genio artistico, l’eroe (quasi) byroniano, romantico e tragico,

che a causa di un collasso nervoso diventa incapace di provare sentimenti e sensazioni (“numbness of his affections”, 145):

It was as though some parts of his brain where his affections were seated has been paralyzed, while the rest of it was as keen and active as ever. He felt like some poor live bird or beast or reptile, a part of whose cerebrum (or cerebellum or whatever it is) had been dug out by the vivisector for experimental purposes; and the strongest emotional feeling he seemed capable of was his anxiety and alarm about this curious symptom, and his concern as to whether he ought to mention it or not. (146)

Come una cavia da laboratorio, l'artista si sente vivisezionato dalla sua malattia, ma non prova alcun dolore o apprensione, come era accaduto a Lackobreath vittima di un'autopsia e di esperimenti galvanici. La sua è solo curiosità. La sua posizione di creatura frammentata (cavia) e posta sotto vetro richiama alla memoria l'immagine di Trilby, prospettata da Svengali, del suo corpo morto, steso sul tavolo della Morgue o dentro una cassa di vetro dove tutti lo possono osservare, come una macabra opera d'arte. Dopo la malattia Billee è come la Trilby che tutti gli artisti riproducono: una statua o un dipinto, senza vita e da guardare. La sua pittura si fa surreale, testimonianza della sua disperazione, ma anche completa accettazione della sua disillusione e del vuoto che lo caratterizza (“... where all *that* had once been was a void, a gap, a blankness...”, 137). Dalla sua paralisi emotiva nasce un corpo integro (si fa crescere i baffi), maschile (vorrebbe sposarsi con Alice), ma scisso al suo interno e completamente insensibile (“his everlasting chronic plaghe of heart-insensibility”, 160) come quello di una statua. Billee diventa la sua opera d'arte, perfetta, ma senza vita, fuori il migliore dei figli e dei fratelli, attento a tutti coloro che lo circondano come fosse il riflesso dei desideri degli altri, ma dentro vuoto e sterile. Il suo lavoro, opere d'arte dipinte da un'opera d'arte, ha un successo inimmaginabile e la fama lo pone al centro del mondo, come fosse una diva o un'attrice di teatro e come queste diventa capriccioso e irraggiungibile.

La povera Trilby invece, rinuncia volontariamente al matrimonio perché non esiste la possibilità che lei, figura destabilizzante, possa essere inquadrata da un discorso borghese: la madre di Billee si oppone perché vede in lei una minaccia all'ordine (borghese) e il pericolo della sua femminilità e bellezza che la madre stessa non può negare. La sua fuga nella campagna porta alla morte del fratello, amato come un figlio,

quasi a sottolineare che non esiste alcuna possibilità che un essere come Trilby possa rientrare negli schemi della società, ma sia invariabilmente destinato alla tragedia, nonostante (o causa del)le sue metamorfosi. Il suo ritorno a Parigi nei panni di un ragazzo (256) la riporta alla situazione iniziale, scissa fra due generi e due mondi, Trilby medita il suicidio, ma l'immagine del suo corpo morto e disteso in un feretro le risveglia i ricordi delle premonizioni terrificanti di Svengali e si rivolge alle sue cure. La ragazza giunge stremata dall'ipnotizzatore e lui ne fa un corpo vuoto, un guscio, una forma che possa contenere il suo progetto di una voce meravigliosa, come la prima volta che Trilby è apparsa sulla porta dello studio di St Anatole. Grazie al suo sguardo e alla sua voce melliflua e narcotizzante, il pianista addormenta la giovane, la porta alle soglie della morte e fa del suo corpo una specie di manichino da utilizzare per i suoi scopi. La creazione dell'artificiale ha inizio, ma il maestro non si limita a riprodurre la perfezione del frammento anatomico di Trilby, lui si impossessa del corpo della donna e lo trasforma in una bambola, bellissima e perfetta, che possa cantare a comando. Lo sguardo ipnotico di Svengali⁸⁶ agisce sulla modella come fosse una costruzione architettonica vuota, un cadavere della Morgue, immagine che il pianista aveva già tratteggiato durante uno sfogo a causa dell'indifferenza di Trilby alle sue profferte d'amore. Per il maestro la ragazza è come un pianoforte, uno strumento che lui può suonare a suo piacimento dando vita al suo grande sogno mai realizzato di cantare.⁸⁷ Trilby è un oggetto, una cassa di risonanza, una gola perfetta – come per Billee era un piede – da cui proviene una voce dotata di un potenziale immenso che aspetta solo di essere liberata dal corpo deficitario e stonato della modella. Infatti dopo tre anni di duro lavoro, Svengali fa della ragazza una cantante divina e inarrivabile, sua moglie in apparenza, il suo alter ego femminile in verità (*la Svengali*), la sua creazione artificiale

⁸⁶ Tra il 1880 e il 1890 Charcot ipnotizzava le “dive” isteriche del palcoscenico, mentre nel 1894 Freud studia il caso della personalità scissa di Emma von V. attraverso l'ipnosi.

⁸⁷ “He had ardently wished to sing and studied hard to that end in Germany, in Italy, in France, with the forlorn hope of evolving from some inner recess a voice to sing with. But nature had been singularly harsh to him in this respect—inexorable. He was absolutely without voice, beyond the harsh, hoarse, weak raven's croak he used to speak with, and no method availed to make one for him. But he grew to understand the human voice a perhaps no one understood it—before or since.” (42).

che sopperisca all'organo vocale che lui non ha.⁸⁸ Moglie, schiava e pupilla (245), la Svengali ricorda l'artificio della bambola Olympia, quasi demente nella sua incapacità di parlare, si muove come un automa, piegando il capo a lato e fissando gli occhi nel volto del suo maestro. Lei è come un pianoforte⁸⁹ o un violino dal quale l'artista ricava una voce celestiale che ammalia il pubblico, incantandolo:

“Every voice a mortal woman can have—three octaves—four! And of such a quality that people can't tell one tune from another cry with pleasure at the mere sound of it directly they hear her; just like anybody else. Everything that Paganini could do with his violin, she does with her voice—only better—and what a voice! Un vrai baume! (170)

La voce irreale della ragazza non canta grandi opere o pezzi creati da artisti della musica, ma grazie alla sua voce immensa riesce a proiettare le immagini e i sentimenti delle canzoni popolari, siano esse tragedie o opere buffe, soggiogando il pubblico al suo incanto. La ragazza, sotto l'effetto ipnotico e mesmerico di Svengali canta come fosse un'orchestra e riproduce alla perfezione l'Impromptu di Chopin, il pezzo migliore che il pianista sapeva suonare. Trilby ha sostituito il pianoforte del maestro che ad ogni spettacolo si para davanti alla cantante e la dirige con lo sguardo. La sua voce è crudele e ammaliatrice come quella di una sirena (della quale ha i capelli) essere inumano e pericoloso, la cui voce porta alla morte, ma la voce de La Svengali riporta Billee alla vita (231) e riaccende nel giovane il desiderio di possedere la ragazza. Tuttavia Trilby è diventata una creatura dell'immaginario, una vera opera d'arte che appartiene a tutti gli sguardi (e le orecchie) che partecipano alle sue esibizioni: la sua apparizione nel teatro di Parigi ricorda l'artificio della pubblicità e gli amici, incerti allo spettacolo, la riconoscono dalla fotografia appesa nelle vetrine (243-244). La Svengali è un corpo bellissimo, ma artificiale che contiene una voce altrimenti incontenibile, nata dal corpo di Trilby – con tutto ciò che questo corpo significa – istruita dai poteri magici e

⁸⁸ Come per il *golem* o per il mito di Pigmalione, l'uomo – genio e inventore nell'Ottocento – trasmette nell'artificiale la sua ansia di creazione, di dare vita quindi parlare di un organo “mancante” potrebbe alludere all'utero, cavità protetta che ricorda la gola.

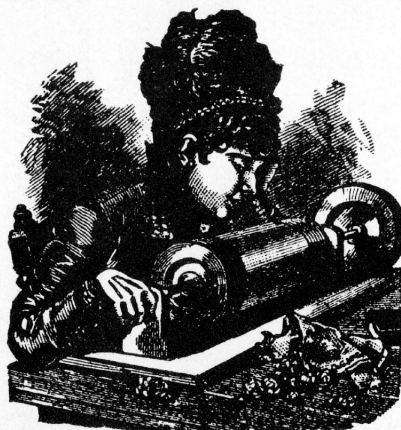
⁸⁹ “...La Svengali! Et même qu'elle a chanté l'Impromptu de Chopin absolument comme si c'était un piano qu'on jouait! Voyons!...” (162).

mesmerici di Svengali e emessa da una diva perturbante e inumana, così artificiale che, anche senza voce, non può sfuggire alla sua tragedia e muore cantando.

The Miracle of the 19th Century.

The Talking

WONDER.



WONDER.

The Talking

Edison's Phonograph.

THE DREAM OF THE INVENTOR REALIZED.

It will Talk, Sing, Laugh, Crow, Whistle, Repeat Cornet Solos, imitating the Human Voice, enunciating and pronouncing every word perfectly,
IN EVERY KNOWN LANGUAGE.

This wonderful machine, which has attracted the attention of thinking men all over the civilized world, and who have pronounced it without a dissenting voice, the most Marvelous Acoustical Phenomenon of the Century. Will be exhibited in Grand Rapids, at

FRIEDRICH'S MUSIC HALL,
No. 80 CANAL STREET,
Commencing WEDNESDAY, JULY 3d,
Exhibited Daily July 3d, 4th, 5th and 6th.

To accommodate those who desire not only to hear the Phonograph speak, but to inspect and examine it closely, it will be exhibited every day from 10 to 12 a. m., from 2 to 5 p. m., and from 8 to 10 evenings. The operator will fully explain the machine and test its powers at every entertainment.

Special attention paid to Ladies and Children.

ADMISSION, only 25 Cents, Children, 10 Cents.

Eagle Steam Job Rooms—W. C. Dennis & Co.

LA VOCE DELLA MACCHINA

L'ossessione ottocentesca per la voce angelica della cantante rimette in scena il valore soprannaturale della voce che supera il fardello della significazione del linguaggio per trasformarsi in un grido, sonorità pura e manifestazione divina¹ del corpo della voce. Il grido dell'eroina tragica dell'Opera è la riacquisizione della dimensione vocale nei confronti della parola, il ritrovamento dell'oggetto perduto, del primo grido (mitico) del neonato. La voce è pura enunciazione, non si cela dietro al senso, ma si manifesta nella potenza della sua dimensione acustica che sale verso l'alto e esula dal linguaggio. Questa voce è l'interpretazione del canto che uccide (sirena, angelo sterminatore) e del canto di morte (cigno, angelo caduto), che fa della donna un organo produttore e contenitore di un potere soprannaturale, ma lontano dall'onniscienza e onnipresenza del dio, oracolare o monoteista. Dopo il disincanto settecentesco della voce solo il potere perturbante del ventriloquo ha saputo "imitare" il potere onnisciente e onnipresente della voce della Legge e della divinità, la voce del Padre. Con l'Ottocento il potere della voce torna ad essere femminile: esso risiede nel grido angelico e in-umano di un corpo che è riflesso dell'Assoluta Bellezza. Questo corpo, anche quando nella realtà è "lontano" da tale bellezza,² coincide comunque con il

¹ Sia in termini strettamente religiosi, quindi come ennesima manifestazione della triangolazione di potere, dalla tradizione oracolare a quella cristiana, sia della "diva", la cantante d'Opera.

² Nei racconti e nei diari dell'epoca emerge chiaramente che non tutte le cantanti d'Opera potevano essere considerate dotate di una bellezza straordinaria, ma il fascino della loro voce sopprimeva alle mancanze fisiche creando corpi vocalici illusori. La Bastardella, famosa nella seconda metà del XVIII secolo, doveva il suo soprannome alle sue fattezze poco eleganti. Quando nel 1770, a Parma, l'artista cantò al cospetto dei Mozart, padre e figlio, in viaggio attraverso l'Italia, il padre di Wolfgang ne rimase molto impressionato. In una lettera alla sorella datata 24 marzo 1770 egli commenta: "Il soprano ha cantato tre arie per noi. Solo sentendola cantare ho potuto credere che

desiderio maschile e la sua soddisfazione conduce o alla morte del desiderio o alla morte dell'uomo stesso. Questo potere accresce l'alone "divino e soprannaturale", mortifero (e mortale) della rappresentazione della voce, sia materiale che acustica, perché essa muore nel momento preciso in cui viene emessa, sorte che condiziona anche la cantante. E' l'elusività della voce (e della donna-cantante) che intensifica il desiderio all'infinito e costringe l'uomo in una posizione di inferiorità, privo di qualsiasi possibilità di controllo. Questa soddisfazione mai raggiunta si fonda anche sulla caducità³ della voce e del corpo umano che, prima dell'avvento delle tecnologie di registrazione del suono, può essere arginata soltanto eternizzando il corpo della donna nell'artificiale e quindi sottoponendo la cantante al controllo del suo creatore.

Tuttavia l'artificiale risulta essere una soluzione parziale e insoddisfacente ai tentativi dell'uomo di catturare e detenere il potere della voce ottocentesca, umana e femminile, che solo il castrato era riuscito a ottenere a scapito della sua mascolinità e della mascolinità del(l'occhio) desiderante. Il castrato è una delle modalità prese in considerazione nel capitolo precedente, una delle strategie che l'uomo, sia nell'immaginario collettivo che nelle creazioni artistiche, ha cercato di attuare per impossessarsi della voce. Dal grido asessuato dei castrati, chirurgicamente artificiali, alle teste parlanti, meccanicamente artificiali, fino al mito dell'attrice e del suo artificio artistico, questi tentativi passano attraverso la riformulazione del corpo "femminile" dell'/nell'artificiale. L'apice ottocentesco dell'intento di disancorare la voce dal corpo ha come sogno la disincarnazione della voce soprano dal corpo femminile, ormai unica rappresentazione accettata della voce soprannaturale e incantata dopo la razionalizzazione settecentesca. Per rimuovere (e impossessarsi del)la voce della diva, l'uomo e l'artista si vedono costretti a rimuovere il corpo, ingombrante e (sessualmente)

riuscisse a cantare sopra il Do acuto. Nei passaggi trascritti da Wolfgang, che erano nella sua aria, ella cantò in realtà alquanto più piano che nelle note più gravi; ma così bene che pareva l'ottavino dell'organo. Insomma fece i trilli e tutto il resto così come li ha annotati Wolfgang, nota per nota. Inoltre ha una buona voce di contralto che scende fino al Sol. Non è bella, ma neanche brutta; negli occhi ha talvolta un lampo selvaggio, come gli epilettici, ed è zoppa da un piede. Per il resto è affascinante, di buon carattere e gode di ottima reputazione."

³ Attraverso la castrazione si impediva la perdita della voce da fanciullo, eliminando il cambio di voce (naturale) nell'adolescente. La castrazione (femminilizzazione) faceva del ragazzo un luogo dell'assenza sostituendo alle emissioni dell'organo genitale le emissioni dell'organo vocale. Come nella donna, nel castrato gli organi sono giustapposti, ma in maniera negativa.

pericoloso della donna, proiettando la donna nello spazio etereo degli angeli,⁴ dei volatili (asessuati) o trasformandola in uno strumento musicale, un oggetto che solo l'uomo può azionare. La voce “divina” della cantante non appartiene al corpo brutto, deforme e nascosto dalle grate della chiesa, ma proviene dalla bellezza fatale, alle volte demoniaca, che deve morire o lasciare il posto al frammento, prodotto della parcellizzazione visiva del desiderio maschile.

Infatti verso la fine del secolo l'ossessione sessuale della letteratura realista, collegata alla nascente psichiatria e all'intricato rapporto con la vista – al dominio oculocentrico si sovrappone il dominio fallocentrico – si fonda sulla scopofilia,⁵ ansia maschile che passa attraverso la parcellizzazione del corpo femminile.⁶ Un esempio eclatante è la fotografia della Salpêtrière,⁷ creata a scopo scientifico, ma catalogo degli orrori e delle manifestazioni, esclusivamente corporali, delle malattie delle donne rinchiusi e stipate in un carcere-panoptico che le sorveglia e le mette in mostra.



Venus di Meici, modello in cera, 1785, Institut fur die Geschichte der Medezin, Vienna, Austria

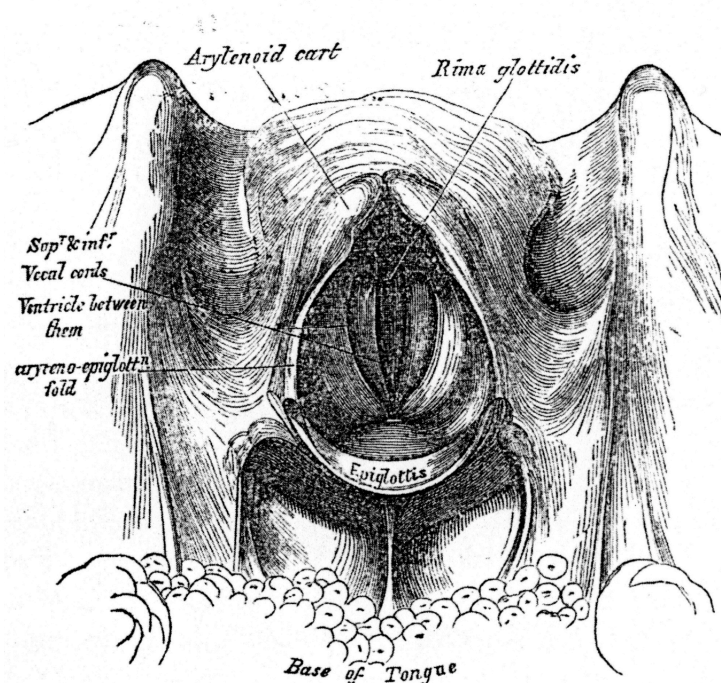
⁴ Rinchiudendole negli spazi controllati e segregati delle realtà domestiche dove le donne sono angeli del focolare.

⁵ E' interessante notare che un caso di scopofilia rovesciata si fissi nella bocca, Adolphe Belot, *La bouche de Mme X*.

⁶ Adam Polizer, ottologo, si costruisce una collezione di fotografie di orecchie.

⁷ George Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982.

La fotografia è la riproduzione artificiale di un corpo disumanizzato, classificato e scritto, dalle cartelle cliniche alla demografia,⁸ zittito e privato della propria voce, come era accaduto alle possedute e alle streghe del XVI secolo. Con gli studi medici e psichiatrici e l'applicazione della fotografia, il corpo della donna torna ad essere il *medium* visivo della voce (e della volontà) patriarcale che incide la colpa della donna sulla sua pelle. L'assenza totale della voce femminile nelle fotografie e nelle cartelle cliniche della Salpêtrière è, in maniera metaforica, un'appropriazione negativa (perché operata attraverso l'annullamento) della voce della donna che verrà attuata completamente solo con le tecnologie di fine secolo. Il potere del medico, dell'occhio che guarda, frammenta, controlla e amministra la paziente sottoposta al suo sguardo. Nella parcellizzazione del suo corpo e nella costruzione visiva della malattia il medico – come fosse un artista – è ossessionato dalla creazione dell'Ideale in negativo.



Max Müller, *Lectures on the Science of Language* 2, 1865

⁸ Secondo le credenze dell'epoca il dermatografismo era tipico del corpo isterico che poteva essere iscritto. La pelle della donna diventava come un foglio di carta su cui scrivere, una sorta di "living writing paper", in Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies, Narrative of Hysteria in the Nineteenth-Century France*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1994.

A la Salpêtrière l'ansia di vedere⁹ e naturalizzare, attraverso la fotografia, le rappresentazioni culturali dell'isteria (ritenuta una malattia solo femminile, legata all'utero e tradizionalmente alle voci pitoniche) si inserisce nell'ampio discorso dell'inadeguatezza del corpo della donna, frammentato e esasperato dallo sguardo medico e scientifico e dall'occhio della macchina. A questa frammentazione coincide una dislocazione del corpo della donna che arriva addirittura a sovrapporre le immagini della laringe a quelle dell'utero, frammenti fisici che parteciperanno alla costruzione delle tecnologie di fine secolo. I cataloghi e gli schedari della Salpêtrière, come di altre strutture medico-contenitive in cui vengono rinchiusi le donne, sono solo una delle possibili catalogazioni che ossessionano la cultura ottocentesca, sia scientifica che popolare: l'otologo Adam Polizer possedeva una collezione fotografica di tutti i tipi e le forme possibili dell'orecchio umano, esempio medico di un feticismo museomaniaco tipico del periodo. La parcellizzazione del corpo femminile, l'ossessione per il particolare, infinitamente ripetuto come le bozze di Sarrasine, è una concretizzazione del feticismo del secolo,¹⁰ che trova la sua valvola di sfogo nella museomania della cultura popolare¹¹ e la sua espressione artistica nella letteratura del dettaglio che perde di vista l'insieme.

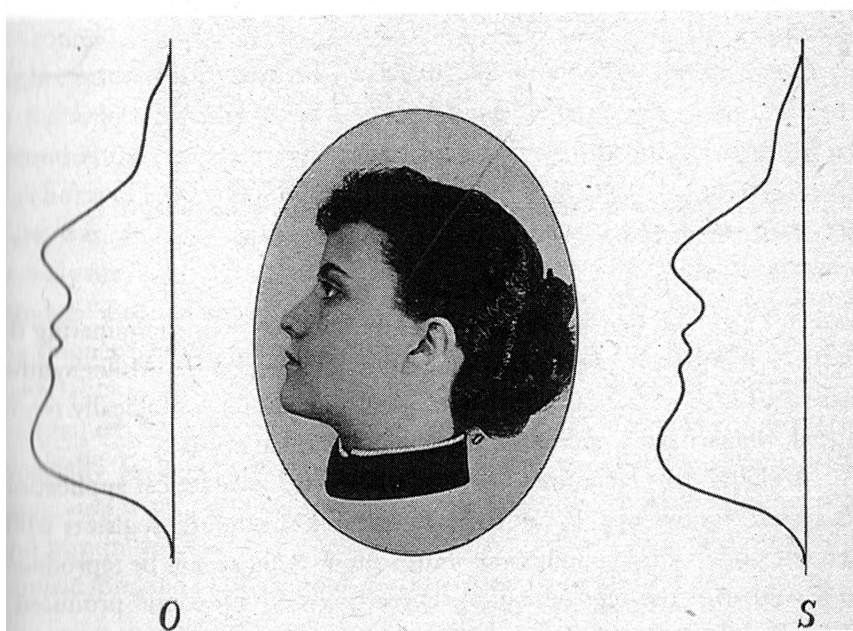
Il termine feticcio porta in sé le caratteristiche che lo adatteranno alla perfezione alla voce del soprano. Etimologicamente derivato da *facere*, simulacro e riproduzione falsa delle cose belle e sacre e da *fatum* (*carmen*), potere incantatore della musica, per Freud il feticcio è da considerare un sostitutivo del pene materno (l'assenza) mentre per Binet sarà l'oggetto incantato che dal sacro delle tribù primitive scivola nel sessuale della modernità. Il valore metonimico del feticcio lo lega alla produzione artistica e letteraria di fine secolo, avvalorato dalla sineddoche medico-anatomica e dal voyeurismo dell'immaginario sociale e artistico. La donna quindi è il feticcio perché, secondo Emily Apter, i trucchi ("charms") che la donna utilizza per mascherare la sua mancanza fallica (il potere) diventano oggetti feticcio. Ne consegue che la voce "divina" della cantante è

⁹ Freud, allievo di Charcot, assistette alle sue lezioni dimostrative alla Salpêtrière e alla spettacolarizzazione della malattia oppose la cura della parola, sondando le sue pazienti attraverso il linguaggio che Anaïs Nin, anni dopo, descriverà ancora come un retaggio del potere patriarcale (*La voce*).

¹⁰ Emily Apter, *Feminizing the Fetish*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.

¹¹ *Utz* di Bruce Chatwin e *Observatory Mansion* di Edward Carey possono essere considerati esempi recenti del collezionismo sterile e malato di fine Ottocento.

la realizzazione del potere della donna, una sorta di “fallo” che penetra nell’orecchio dell’uomo e che lo soggioga al suo volere, un oggetto che cattura il desiderio dell’uomo e che l’artista estrapola dal corpo della donna (mancante) per riposizionarlo in un corpo feticcio. La voce “divina” è il potere soprannaturale della donna e il suo legame con la divinità (il suo essere angelica) che l’uomo non possiede se non attraverso la castrazione, la rinuncia volontaria alla sua mascolinità. Ecco perché la voce, intrattenibile per natura, diventa il feticcio per eccellenza, il sacro che incontra il sessuale, il pene materno, il potere incantatore e la mancanza dell’uomo che egli riversa sull’inadeguatezza del corpo della donna. All’ossessione per l’artificiale e per il feticcio corrispondono quindi l’ossessione per l’Ideale e per l’annullamento della morte che a livello artistico anticipano e sostengono le creazioni e gli sviluppi delle tecnologie di fine secolo legate alla trasmissione e alla riproduzione della voce. La letteratura partecipa alla deificazione popolare di queste tecnologie¹² che riattivano il potere incantatore della voce senza fonte sia nell’immaginario collettivo che in quello artistico, attribuendo un valore e una sfumatura fantasmale a tale voce.



Le oscillazioni del suono ricordano le linee del volto di una giovane donna

¹² “Sound-reproduction technologies represented the promise of science, rationality, and industry and the power of the white man to co-opt and supersede domains of life that were previously considered to be magical.”, in Jonathan Sterne, *The Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham and London, 2003, p. 9.

La voce che esce dalle tecnologie di fine secolo si fonda sul paradosso delle sue premesse, dall'ossessione per l'Ideale all'annullamento della morte. Le tecnologie e le macchine riproduttrici sono capaci di fissare e riprodurre l'Ideale ad oltranza, ma non di creare un linguaggio vivo, perdendo l'*aura* dell'opera che dovrebbero riattivare. Inoltre gli automi, creati per sostituire i corpi mortali e inadeguati delle donne e attenuare l'effetto perturbante dell'artificio delle tecnologie, sono forme morte e macchine sorde che hanno solo un'inquietante parvenza umana.¹³ La tecnologia di fine secolo, conseguenza della costruzione del suono come esteriorità,¹⁴ galvanizzata dai risultati ottenuti dalle macchine di Bell e dall'introduzione dell'energia elettrica nella riproduzione del suono, realizza il sogno di disincarnare la voce dal corpo umano e racchiuderla in un oggetto che sostituisca l'artificiale e l'Ideale (della donna) con delle macchine – il fonografo e il grammofofono fra tutte – che, fino alla Seconda Guerra Mondiale, conservano i tratti umani e femminili della donna, sia nell'estetica che nel funzionamento, come dimostra il design delle tecnologie legate al suono, ambigualmente divise fra la riproduzione del volto umano e i tratti accattivanti della donna. Il modello di telefono riprodotto è solo uno dei tantissimi esempi di tecnologia "ambigua": il campanello potrebbe essere una coppia di occhi, ma anche un seno! Se si accetta la seconda ipotesi, il ricevitore potrebbe essere una "vagina" nella quale parlare come Apollo nell'oracolo di Delfi...

¹³ "Recording was the product of a culture that had learned to can and embalm, to preserve the body of the dead so that they could continue to perform a social function after life. The nineteenth century's momentous battle against decay offered a way to explain sound recording. The ethos of preservation describes *and prescribed* the cultural and technical possibilities of sound recording.", *ibid.*, p. 292. Cfr. anche Douglas Kahn and Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1992, p. 97 e ss.

¹⁴ "From Auenbrugger's drumming of the body, to Chladni's sand figures and Laennec's diagnostic signs, through Helmholtz's theory of sound as an effect in the ear, then on to emergent practices of sound telegraphy and, later, telephony, we can find a whole panoply of the resolutely exterior constructs of sound.", Jonathan Sterne, *The Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, *op. cit.*, p. 290, come si può notare anche dalla somiglianza fra la traccia sonora e il profilo della donna riprodotto sopra.



Modello di telefono del 1913



Margery (1888-1941) con un ectoplasma che esce dal suo orecchio, foto primi anni del '900



Minnie Harrison, ectoplasma che esce dalla bocca, 1948

Per quanto riguarda l'aspetto *fantasmale* della voce che si ode dalle registrazioni e dalle trasmissioni delle prime tecnologie, l'impressione è sostenuta sia dagli aspetti meramente acustici delle registrazioni (e delle trasmissioni) sia dalle possibilità reali e fantastiche legate alle tecnologie stesse. La presenza di spiriti nelle tecnologie ottocentesche era già stata enfatizzata dai "brusii" delle linee telegrafiche e dai misteri dell'elettricità, ma con l'avvento della riproduzione e trasmissione del suono il "rumore" delle prime

invenzioni viene interpretato come “fantasmale”. Inoltre la possibilità di perpetuare “ricordi acustici” delle persone scomparse, unita alla capacità di ripetere tale voce all’infinito sconfiggendo la morte, crea un parallelo fra le medium spirituali di fine secolo e le macchine. Queste tecnologie, nel loro retaggio magico e fantasmale, sono concepite anche per catturare il mondo dell’immateriale (il telegrafo) e eternizzare la voce dei defunti, ne deriva che nell’immaginario comune esse possono comunicare con il mondo dei morti che “simply vibrate at a slower rate” rispetto a quello dei vivi.¹⁵ Il passaggio da una produzione vocale supportata dall’aria o dal respiro, come accadeva nelle “teste parlanti”, all’utilizzo dell’energia elettrica acuisce gli aspetti artificiali, medianici e mesmerici della voce delle tecnologie di fine secolo e proietta queste invenzioni nel nascente mondo dei media spettrali, dalla fotografia ai raggi x fino ai primi tentativi di cinema.¹⁶

La parcellizzazione scopofiliaca della fine del secolo, unita e supportata dalla frammentazione sensoriale operata dalle macchine, partecipa alla rimozione del corpo sano femminile a favore di un’ossessione tutta maschile per la creazione (in negativo) dell’Ideale artificiale. Lo sviluppo della cultura di massa, il taylorismo e la produzione in serie che anticipa le catene di montaggio sono solo alcuni dei fattori che acuiscono la definizione artificiale del corpo come oggetto di valore, merce di scambio e macchina, facendo della donna un indicatore della cultura di consumo e l’oggetto per eccellenza.¹⁷ Questa trasformazione è attivata da due processi opposti, ma simbiotici: da una parte la materializzazione del corpo nella sua fisicità e nelle sue azioni (meccaniche) legate al fenomeno in espansione dell’industrializzazione e dall’altra l’astrazione medico-statistica che proietta l’essere umano nella mappatura delle generalizzazioni percentuali e numeriche, nelle misurazioni e nelle catalogazioni, dall’eugenetica alle foto segnaletiche. Ne consegue che l’artificiale è anche il risultato della cultura del consumo

¹⁵ Questa allusione fu rivolta dall’intervistatore del *Washington Post* a Emile Berliner, inventore del grammofo e del microfono, nei confronti della radio, in “Microphone Inventor Is Resident of the Capital”, *Washington Post*, Sunday, 21 June 1925, EB, Berliner scrapbook I.

¹⁶ Ian Christie, “Villiers, Verne, Lumière, Film and the Business of Immortality”, in Patrick McGuinness (ed.), *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle*, University of Exeter Press, Exeter, 2000, pp. 105-121.

¹⁷ Thorstein Veblen, “The Economic Theory of Woman’s Dress”, in *Popular Science Monthly*, December 1894, 46, pp. 198-205.

e della caduta del corpo naturale,¹⁸ sostituito da rappresentazioni culturali e meccaniche¹⁹ che con il realismo si focalizza sulla visibilità obbligata e obbligatoria del corpo. E quale corpo, se non quello della donna, è il fulcro del visibile, della scopofilia maschile e della parcellizzazione²⁰ ottocentesca?

Le due strategie attuate dall'arte e dall'immaginario collettivo per impossessarsi della voce "divina" della cantante, riformulando e addirittura rimuovendo il corpo della donna, conducono alla creazione dell'artificiale capace di soddisfare il desiderio maschile. L'uomo si riappropria del potere della triangolazione della voce attraverso la creazione/proiezione di un corpo "artificiale" che non esaurisce il suo desiderio, ma lo rilancia *ad infinitum*, non essendo limitato dalla finitezza del corpo umano della donna. L'intensificazione del desiderio all'infinito è una caratteristica peculiare della voce, nell'Ottocento quasi esclusivamente quella "divina" dell'Opera, grazie alla sua impermanenza che ne fa l'oggetto feticcio per eccellenza. L'uomo si riappropria del potere di questa voce – femminile, ma divino, in parte – proiettando l'elusività sul corpo della sua creazione (artificiale): lui è il creatore del corpo che emette e contiene la voce e di conseguenza controlla la triangolazione di tale voce. Ma lo scarto tra il carattere immateriale della voce (il suo aspetto divino) e la materialità artificiale del corpo – il superamento del limite del corpo umano che diventa la perfezione dell'umano – è ciò che perpetua l'effetto magico, perturbante e irraggiungibile della voce. Questo scarto, questo divario, continua a fare dell'uomo la vittima del potere della voce e della donna la vittima dell'uomo che la sacrifica per impossessarsi della sua voce, costretto poi a uccidere la sua creazione per liberarsi della voce. Immolando il corpo naturale al limite in-umano dell'artificiale, l'artista prima e il genio-inventore poi cercano di impossessarsi e trattenere la voce della donna, ma tale voce è così potente che

¹⁸ Nel 1855 Melville, *The Tartarus of the Maid*, sostituisce la riproduzione biologica e naturale del corpo della donna con la sua versione meccanica sul corpo della carta in una cartiera in cui lavorano, ai limiti della segregazione, delle giovani donne senza futuro. Jack London traccia una relazione intima fra un uomo e una macchina (*The Apostate*) mentre Henry James, *The American*, è soggiogato dal fascino della copia (e della produzione seriale).

¹⁹ "The making of the body [...] is the ultimate aim of the artifice.", Elaine Scarry, *The Body in Pain, The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1987, p. 253.

²⁰ Nella costruzione dell'artificiale il corpo si spezza, cfr. Mark Seltzer, *Bodies and Machines*, Routledge, New York and London, 1992.

l'immaginario riattiva la tragedia delle eroine dell'Opera e l'eternizzazione artificiale dell'Ideale femminile è costretta a morire (!) per far cessare la voce che è racchiusa nella sua cavità protetta.

5.1: DALL'ARTIFICIALE UMANO ALL'UMANITA' DELLA MACCHINA

La fine del secolo segna una svolta nell'intricato rapporto della triangolazione fra la voce "divina", (l'artificio del)la donna e il desiderio maschile perché l'elusività della voce viene annullata dall'avvento delle tecnologie di trasmissione e riproduzione del suono. A partire dal 1877 grazie al fonografo l'ascoltatore può trattenere e possedere la voce che diventa ripetibile; il desiderio *ad infinitum* può essere ripetuto infinitamente. Da entità immateriale e impermanente, la voce diventa corpo-scrittura, ma solo le macchine create dalla nuova tecnologia sono in grado di comprendere la grafia del suono e leggere il corpo della voce, diventando le nuove *medium*: il desiderio si sposta in direzione della macchina che, anticipata e supportata dalla creazione dell'artificiale femminile, assume i caratteri della donna.

Le tecnologie legate al suono completano il processo di disincarnazione della voce dal corpo umano, soprattutto femminile, vista la fascinazione per la voce "divina", attraverso due processi opposti, ma paralleli: la meccanicizzazione e la ri-antropomorfizzazione del *medium*. Le macchine capaci di trasmettere e riprodurre il suono attuano un processo di *re-enchantment of the world* che paradossalmente contraddice le aspettative e le premesse razionali e scientifiche di queste invenzioni.²¹ La voce disincarnata che proviene da queste macchine è umana e riconoscibile, non un prodotto meccanico della tradizione delle *talking heads*, ma la riproduzione fedele di una voce catturata dal "potere" della tecnologia. La deificazione popolare di questi apparecchi è sostenuta dal fascino e dal timore, quasi reverenziale, che circonda le prime performance di queste voci disincarnate,²² rinchiusi in scatole o tracciate su fogli

²¹ "Sound-reproduction technologies represented the promise of science, rationality, and industry and the power of the with man co-opt and supersede domains of the life that were previously considered to be magical.", in Jonathan Sterne, *The Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, op. cit., p. 9.

²² Le tecnologie di fine secolo riproducono e trasmettono il suono, non solo la voce, ma l'interesse di questa ricerca si focalizza sulla voce umana e volutamente ignora tutte le altre espressioni acustiche, dalla musica ai suoni del mondo e della realtà sonora catturabile.

di cera, e non cessa mai completamente, nemmeno con la massificazione di queste tecnologie. La voce disincarnata che esce dal fonografo, piuttosto che dal telefono o dalla radio, riattiva la triangolazione di potere della voce oracolare e religiosa della tradizione, ma il carattere propriamente divino di quella manifestazione sonora assume un tratto fantasmale che si fonda sul paradosso delle premesse delle nuove tecnologie.²³ L'ossessione per l'Ideale, insita nell'artificiale femminile ottocentesco, sostiene e anticipa il progetto di macchine riproduttrici capaci di fissare e reiterare l'Ideale ad oltranza – sia nel corpo²⁴ che nella voce – ma queste tecnologie non sono in grado di creare un linguaggio vivo. Con l'avvento di queste nuove tecnologie sia gli scienziati che gli artisti proiettano sull'immaginario collettivo il tentativo di cancellare l'ansia della morte e l'anelante progetto dell'eternità²⁵ attraverso la deificazione di forme sorde e morte, ma la voce rinchiusa nella macchina è una presenza ingombrante, che supera i limiti fisici e materiali dell'apparecchio e della voce umana. La voce nella(della) macchina annulla lo spazio e il tempo, elimina l'*hic et nunc* della voce stessa, superando le distanze sia geografiche che temporali fino a valicare il limite della vita.²⁶ La voce

²³ Il paradosso della sordità è all'origine delle invenzioni delle tecnologie legate al suono: mentre il padre di Graham Bell contribuisce alla stesura di alfabeti visivi per non udenti, l'inventore del telefono con la sua macchina cerca di ovviare alla sordità della moglie. Charles Cros lavora in una scuola per sordomuti, mentre Edison, il padre del fonografo, è sordo. Tutte le invenzioni che costellano gli ultimi decenni del XIX secolo sono nate da e create per corpi imperfetti e cercano di raggiungere l'Ideale partendo da rappresentazioni e realtà al limite, nel tentativo di sostituire il corpo (inadeguato) con l'artificiale di una macchina nata dall'insufficienza umana.

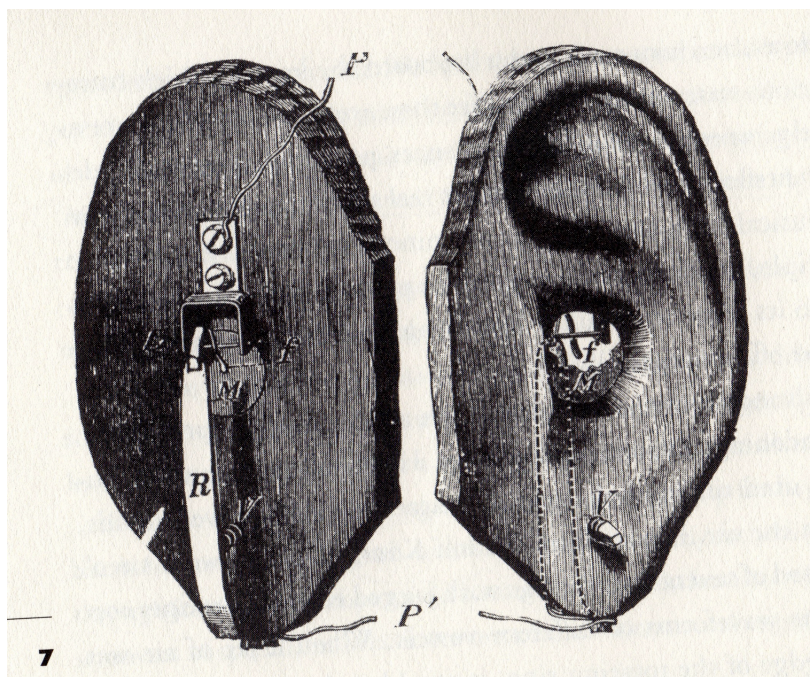
²⁴ Nadar, grande fotografo sperimentatore, a metà del secolo (1856) si augura che possa venir realizzato un apparecchio, un "dagherrotipo acustico", in grado di catturare e produrre una trasposizione "fedele e oggettiva" del suono. Decenni dopo, sia Jules Verne che Villiers de l'Isle-Adam, anticipando i tempi, uniranno la fotografia e le scoperte dei fratelli Lumière alle registrazioni fonografiche, suggerendo gli sviluppi del cinema. Corpo e voce si uniscono.

²⁵ "Recording was the product of a culture that had learned to can and embalm, to preserve the bodies of the dead so that they could continue to perform a social function after life. The nineteenth century's momentous battle against decay offered a way to explain sound recording. The ethos of preservation described *and prescribed* the cultural and technical possibilities of sound recording.", in Jonathan Sterne, *The Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, op. cit., p. 292.

²⁶ Louis Figuier, principale volgarizzatore scientifico dell'epoca, scrive dell'invenzione del fonografo sul giornale dell'esposizione del 1889: "L'Istituto si incaricherà senza indugio di pianificare una sorta di biblioteca nella quale saranno depositati dei manicotti destinati a registrare la voce dei suoi membri: sarà uno dei grandi prodigi dell'avvenire

contenuta e trasmessa dalle tecnologie di fine secolo crea una realtà di corpi vocalici, di proiezioni sonore che infestano la quotidianità come gli spettri infestano l'etere²⁷ e le registrazioni, arrivando addirittura a trasformare le medium spiritiche in apparecchiature capaci di catturare le loro onde.²⁸

Le invenzioni legate alla riproduzione del suono catturano e rappresentano il travaglio artistico e filosofico del secolo, dal “Je suis un autre” di Rimbaud al silenzio nietzschiano di Dio (“Dio è morto”), enfatizzando il sé dell'uomo nella sua assenza. E' il paradosso di queste tecnologie che identificano una voce, fissano ciò che è



Primo telefono di Reis

impermanente e mortale e perpetuando l'eternità di un soggetto morto *in absentia*. La disincarnazione della voce dissolve (come aria!) il corpo e il soggetto come era inteso, eliminando le coordinate del tempo e dello spazio e della morte.

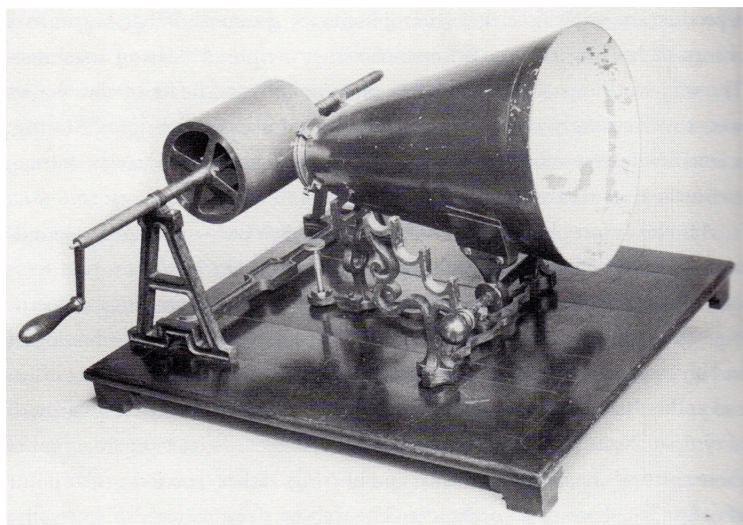
La voce registrata (e quindi anche quella trasmessa) si proietta nella possibilità di eternità di Dio dando vita ad una triangolazione di potere che trasforma la macchina nel *medium* e sostituisce l'onniscienza e l'onnipotenza divina con l'annullamento dello spazio e del tempo (e dei

quello di far parlare i morti.”, citato in Patrice Flichy, *Storia della comunicazione moderna, sfera pubblica e dimensione privata*, Baskerville, Bologna, 1994, p. 109.

²⁷ Si credeva che il telegrafo catturasse il sonoro del mondo immateriale.

²⁸ Il passaggio da una riproduzione sonora e vocale attraverso il fiato (*talking heads*) ad una elettrica mette in scena l'alone di mistero e magia che circonda l'elettricità, energia artificiale, fantasmale e mesmerica. Cfr. Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1988, p. 57.

vincoli fisici del corpo); quindi l'eternità,²⁹ la reiterazione *ad infinitum* del desiderio e il controllo sono nelle mani del creatore (uomo!) della macchina. Ma questa disincarnazione completa della voce umana, come insegna la tradizione oracolare e monoteista, non è tollerabile: l'uomo ha necessariamente bisogno di un referente visivo, un *medium* che possa arginare il potere illimitato, incontenibile e inconcepibile della voce senza fonte e gli inventori lo trovano nella macchina e nella sua antropomorfizzazione, femminile per eccellenza. Le macchine legate alle tecnologie di riproduzione del suono sono dei corpi meccanici costruiti sul/seguendo il corpo umano³⁰ o addirittura utilizzando delle parti di esso,³¹ come il fonautografo antesignano del fonografo, macchina maschile e femminile che con un ago (fallo) traccia il suono su dei cilindri mentre il cono (orecchio-vagina) cattura le vibrazioni.³²



Fonotografo di Leon Scott, National Museum of American History.

²⁹ "Primordial eternity", Charles Grivel, "The Phonograph's Horned Mouth" in Douglas Kahn and Gregory Whitehead (eds.), *op. cit.*, pp. 31-50, p. 40.

³⁰ "Yet media do more than extend; they also incorporate bodies and are incorporated by them.", in Lisa Gitelman and Geoffrey B. Pingree (eds.), *New Media 1740-1915*, The MIT Press, Cambridge Mass. and London, 2003, p. xx.

³¹ Nel 1857 Leon Scott costruisce un precursore del fonotografo usando un vero orecchio umano, mentre lo stesso Bell si serve di membrane e timpani per realizzare e perfezionare il suo telefono. Charles Cros descrive il paleografo come "fallico", dotato di un indice e capace di "abbracciare" in "Procédé de enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe", in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1970, pp. 579-582.

³² In letteratura il personaggio del professor Higgins (*Pigmalione* di Bernard Shaw) corregge la dizione di Eliza Doolittle con un fonografo e un laringoscopia: la ragazza è un fonografo inciso dal professore che le guarda dentro (scopofilia).

La macchina è *medium* e contenitore della voce senza referente che proietta due corpi distinti, quello conosciuto e quello vocalico, ma allo stesso tempo è anche un mostro, un sistema di aggressione che vittimizza l'io e lo riduce ad una voce.



La macchina soddisfa il desiderio dell'uomo di raggiungere l'eternità, ma ciò che



eternizza è una voce senza corpo, perturbante, racchiusa in una macchina imprescindibile, un binomio condannato alla tragedia. L'immagine a destra raffigura Francis Barraud, pittore e fratello del padrone di Nipper, il cane raffigurato nel quadro alle sue spalle. L'animale, divenuto il famoso simbolo della casa produttrice del grammofono *His Master's Voice*, annusa con interesse e affetto il cono da cui esce la voce del padrone deceduto. Sia la macchina che il cane sono posizionati sulla bara del

fratello di Francis, come si può notare nell'immagine dello studio del pittore, particolare che non viene messo in risalto nel marchio del grammofono, ma che rappresenta un

punto estremamente interessante per comprendere l'ossessione (macabra?) che circondava l'introduzione delle nuove tecnologie legate al suono.

Il perpetuare della tecnologia è la ripetizione: secondo Charles Grivel, la macchina ripete ciò per cui esiste il desiderio, cioè l'identità dell'ego, ma questa identità è irraggiungibile perché è incarnata nell'Ideale che si proietta dal singolo. Queste macchine sono condannate perché utopiche e paradossali,³³ come accade alla macchina del racconto di Marcel Schwob, *Machine à parler*.³⁴ Un filosofo, pazzo e geniale allo stesso tempo, costruisce uno strumento capace di parlare senza la minima inflessione, quindi senza anima, affinché possa pronunciare la frase blasfema "Io ho creato la parola", negando Dio anche nel linguaggio. Il mostro, una struttura enorme fatta di ferro e ingranaggi, si presenta come una gola gigantesca, con due labbra smisurate, montata su una sorta di tastiera. Una donna, alle direttive dell'inventore (o sua schiava?) manovra la macchina come fosse un pianoforte, rispettando la tradizione borghese che faceva della donna l'intrattenitrice musicale della famiglia, ma la "creatura", più che uno strumento, sembra un sesso oltremisura, un misto fra il fallico e il femminile. L'epilogo del racconto è catastrofico: la macchina esplode pronunciando la blasfemia e rendendo sordo il suo costruttore. La donna (reale e umana) è la manovratrice e lo strumento indiretto della vendetta divina.

La mostruosità delle macchine delle nuove tecnologie è data anche dalla loro capacità di superare il tabù della riproduzione della voce, poiché non esiste riproduzione senza orrore. Come è stato rappresentato dalla tradizione ventriloqua, da Carwin alle imitazioni disturbanti prive di un referente visivo, impossessarsi della voce dell'Altro significa asportare e riposizionare la sua identità, sia nello spazio che nel tempo arrivando all'assurdo di fronteggiare il soggetto con (l'imitazione del)la sua voce. Le tecnologie capaci di riprodurre la voce disincarnata la proiettano di fronte all'ascoltatore-soggetto che, oltre a sentirsi separato dal suo io, percepisce (con il suo corpo) la propria voce defraudata del suo *medium*. In una cultura ormai oculocentrica, le nuove tecnologie di riproduzione del suono permettono al soggetto di specchiarsi nella

³³ Come i loro inventori, sia reali che artisticamente creati: Edison era sordo, Orfanik, genio de *Il castello dei Carpazi* di Verne, viene ucciso nella tragedia che coinvolge la macchina, mentre il musicista di Maurice Renard, *La morte et le coquillage*, muore al pianoforte mandando in frantumi la conchiglia di cui voleva imitare il canto di morte.

³⁴ Marchel Schwob, "Machine à parler" (1892), in *Le Roi au masque d'or*, Union général d'éditions, Paris, 1979, p. 10-18.

propria *deboned voice*,³⁵ estranea e imbarazzante. Inoltre la voce riprodotta entra nella sfera del sociale e della scrittura: da impermanente viene trasformata dalla/nella macchina in un'entità reiterabile all'infinito, in una voce che non scompare e sulla quale il soggetto perde ogni forma di controllo. La voce disincarnata del parlante proietta un suo corpo vocalico soggetto all'immaginazione e alla macchinazione della cultura e del potere. Risulta quindi logico supporre che l'immaginario ottocentesco, dominato dall'ossessione prettamente maschile per l'artificiale, la voce della donna e la macchina, veda nelle primissime tecnologie legate al suono la possibilità di riappropriarsi del potere della triangolazione della voce senza fonte trasformando il *medium* femminile della tradizione nell'Ideale artificiale capace di contenere la macchina riproduttrice. Nella letteratura e nell'immaginario artistico della fine del secolo questo processo è portato al limite, eliminando il corpo umano produttore della voce e sostituendolo con una macchina (la tecnologia) impiantata in una macchina (l'artificiale femminile). Fra gli autori che traducono questa ossessione per l'artificiale, la donna e la voce l'analisi de *L'Eve future* di Villiers de l'Isle-Adam, *Le Château des Carpathes* di Jules Verne e *Dracula* di Bram Stoker metterà in luce le strategie artistiche che, anticipando e lasciandosi influenzare dall'immaginario e dalle scoperte dell'epoca, mettono in scena l'avvento delle tecnologie legate al suono e la loro indissolubile connessione con il corpo e la voce della donna, nell'affermazione di una triangolazione di potere umana e maschile.

5.2: LE CHÂTEAU DES CARPATHES OVVERO IL FANTASMA NELLA MACCHINA

Le château des Carpathes è un romanzo fantastico avventuroso, a tratti una fiaba e a tratti una rivisitazione del gotico romantico di fin de siècle. Verne crea un connubio fra detective story, fantascienza e terrore in cui non nasconde le sue influenze letterarie da Virgilio a Hoffman fino ai poeti francesi dell'Ottocento dando vita ad una storia che ruota attorno alle suggestioni create dalle nuove tecnologie di fine secolo, proiettate nell'arretratezza di una terra "fuori dal tempo". La vicenda si svolge in Transilvania, nel villaggio di Werst, dominato dalle imponenti rovine nel castello dei Gortz. Nel burg,

³⁵ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2001.

disabitato da anni, si nasconde il barone Rodolphe, ultimo discendente della famiglia, insieme allo scienziato Orfanik. I due, forti delle superstizioni che attanagliano il villaggio, spaventano gli abitanti con voci e luci misteriose per evitare che si avvicinino al maniero. L'arrivo del conte Franz de Télek sconvolge però i piani di Rodolphe, che odia, ricambiato, il giovane nobile. I due infatti sono stati entrambi innamorati della Stilla, cantante di grandissimo talento, ma hanno dovuto rinunciare alla splendida voce della donna dopo la sua morte improvvisa sul palcoscenico. Dal giorno della tragedia il barone si è ritirato nel suo castello dove, grazie al genio di Orfanik, rivive tutte le performance della cantante registrare durante i suoi concerti. La voce e le dolci note della Stilla fanno rivivere la sua immagine dipinta che con un gioco di specchi si proietta in ogni angolo del maniero. Tuttavia il barone non ha dimenticato la rivalità con il conte e non appena viene a sapere dell'arrivo fortuito di Franz, lo attira al burg facendogli credere che la Stilla sia ancora viva. Il suo intento è di ucciderlo in un'esplosione per vendicarsi della morte della cantante, ma il piano fallisce e il barone è l'unica vittima della dinamite, mentre Franz, convinto della "seconda" morte della donna, impazzisce. Salvato dalle guardie, riacquista la ragione ascoltando la voce della sua innamorata incisa sui nastri registrati da Orfanik.

Il romanzo ruota attorno all'immortalità tecnologica, al tentativo dello scienziato di donare ad un eletto la riproduzione perfetta della voce della donna amata, racchiusa in un corpo che la incarni al meglio, come accadrà ne *L'Eve future*. Il tema è in parte romantico: Orfanik, come Chamisso, vuole rubare l'anima, catturare "l'ombra" della Stilla in un fonografo; lo stesso compito che si pone Verne cercando di imprigionare la voce della cantante nel suo romanzo. Lo scrittore trasforma i suoi trucchi da quattro soldi³⁶ in una "machine à écrire" e cerca di sopperire alla mancanza del corpo della donna con il corpo del romanzo. Similmente a *The Oval Portrait* di E. A. Poe l'io della donna non si scinde, ma viene assorbito nell'arte provocando la morte del soggetto. La Stilla, cantante d'opera, mette in scena i suoi personaggi con una voce meravigliosa che incanta il pubblico come se si trovasse di fronte al più bel capolavoro mai realizzato. La sua voce è un'opera d'arte e il barone la imprigiona sui cilindri di un fonografo inventato da Orfanik. Rodolphe, grazie alle macchine dello scienziato, è come il pittore

³⁶ George Jaquemin, "Le château des Carpathes ou le fantastique à la manière de Jules Verne", *Marche Romane*, tome XVIII, 2eme trimestre 1968, pp. 67-70, p. 69.

del racconto di Poe: cattura la bellezza caduca e impermanente del canto della Stilla in uno strumento capace di conservarla per sempre. La voce, da impalpabile canto che si perde nell'istantaneità del momento, diventa una trascrizione elettrica e permanente, un'immagine duratura del suono. L'atto del barone è un furto: incapace di vivere senza la voce dell'artista³⁷ Rodolphe gliela sottrae, derubando la Stilla della vita. La Stilla infatti muore terrorizzata dagli occhi del suo ammiratore più devoto che, per godere eternamente del suo canto, glielo toglie in modo quasi vampiresco:

En ce moment, la grille de la loge du baron de Gortz s'abaissa. Une tête étrange, aux longs cheveux grisonnants, aux yeux de flamme, se montra, sa figure extatique était effrayante de pâleur, et, du fond de la coulisse, Franz l'aperçut en pleine lumière, ce qui ne lui était pas encore arrivé. (149)³⁸

E' lo stesso Verne che intreccia i canoni della fiaba con le moderne invenzioni tecnologiche: la Stilla, rinchiusa in un fonografo, è la bellissima principessa intrappolata dall'incantesimo dell'inventore-mago Orfanik. Prigioniera del castello e del barone Rodolphe, vecchio e inquietante, il suo destino è segnato dall'eterna ripetizione del suo canto fino a che il principe, innamorato di lei, non sfidi labirinti, fame e sete per liberarla, sconfiggendo il cattivo. *Le château des Carpathes* potrebbe essere una fiaba recuperata dai fratelli Grimm, ma Verne, rinchiudendo la voce della Stilla in un fonografo, le dà una svolta non solo magica, ma scientifica. La macchina che intrappola il canto della Stilla è la chiave di volta della storia, l'essenza del romanzo che si trasforma in una fiaba tecnologica. La macchina, come le terrificanti figure del vampiro, del ventriloquo e dell'afono, ricordano all'uomo la sua finitezza e i suoi limiti spazio-temporali. Con l'invenzione del treno, della fotografia, del telegrafo, del fonografo e del cinema l'uomo cerca di valicare le Colonne d'Ercole del tempo e dello spazio entrando nel mito dove queste coordinate assumono valore assoluto. I romanzi mitico-fiabeschi di Verne sono il tentativo di trasporre nella scrittura l'angoscia dell'essere umano che

³⁷ “Si Franz de Télék ne vivait plus que pour la Stilla depuis le jour où il l'avait vue sur le théâtre de Naples, il y avait six ans déjà que cet excentrique dilettante ne vivait plus que pour l'entendre, et il semblait que la voix de la cantatrice fût devenue nécessaire à sa vie comme l'air qu'il respirait.” (142).

³⁸ Tutte le citazioni sono tratte da Jules Verne, *Le château des Carpathes*, J. Hetzel et C., Paris, 1982, pagine date fra parentesi.

cerca, attraverso le invenzioni tecnologiche di fine secolo, di superare i limiti del corpo, dello spazio e del tempo nel folle tentativo di assomigliare a Dio. La macchina, perfetta e erotica, viene umanizzata per diventare la creatura dell'uomo: accade soprattutto alle tecnologie in grado di catturare e isolare l'illusione della presenza umana quali la macchina fotografica, la cinepresa o il fonografo.

Avendo intuito il potere della voce scissa dal corpo, artisti e inventori provano senza sosta a catturarla, nel tentativo di renderla indipendente dal corpo, permanente e mobile, stravolgendone le sue caratteristiche ontologiche. Tuttavia, come è stato più volte sottolineato, una voce privata del corpo a cui fare riferimento suscita terrore e pone l'uomo di fronte all'incongruenza dei dati esperiti dall'occhio e dall'orecchio. La percezione sensoriale, stravolta dalla mancanza di un referente visivo a cui associare la voce udita, porta l'uomo ad attribuire caratteri divini o demoniaci a tale voce, che esula dalla concezione della voce umana. Con l'invenzione del fonografo, questa voce, così potente da non aver bisogno di un corpo al quale aggrapparsi, diventa la trasposizione tecnologica del sublime di Burke. Nel tentativo di attenuare gli aspetti terrificanti di questa voce e attribuire le sue valenze divino-soprannaturali alla figura del genio creatore, romanzieri come Verne e Villiers cercano di costruire un corpo artificiale e meccanico, che possa contenere, riflettere e limitare l'incredibile potere della voce femminile. I romanzi di fine secolo mettono in campo il passaggio dal "corpo come macchina" alla "macchina come corpo", nel titanico, ma spesso infruttuoso tentativo di ancorare la voce ad un corpo Ideale che, servendosi del fonografo, sostituisca la creazione divina.

Il fonografo, l'unica macchina capace di registrare la voce umana alla perfezione, è esso stesso uno strumento inquietante. Costruito secondo l'anatomia umana, si trasforma in un oggetto mostruoso.

Mezzo macchina, mezzo uomo, il fonografo è un cannibale che divora le sue vittime assorbendone la linfa vitale (la voce) che poi imprigiona lontano dai loro corpi. Grazie alle meraviglie del fonografo Verne elimina la categoria dell'esistenza (femminile) – che Villiers sostituirà definitivamente con l'artificiale – dell'originale e della certezza ontologica della presenza umana, come accade alla Stilla che, catturata dal nuovo



La somiglianza fra la cantante d'Opera e il gramofono è sconcertante. Il vuoto dell'attrice è richiamato dal foro nero della "bocca" dell'apparecchio. La sedia vuota sottolinea l'assenza dell'uomo-marito, rappresentato dallo sguardo fotografico desiderante.

strumento tecnologico, diventa una magnifica voce senza corpo.³⁹

Questa voce però è potente: dà piacere al barone tenendolo in vita e illude Franz che la sua amata (il corpo) non sia morta, riportandolo poi alla ragione. Tuttavia, sebbene una voce senza sorgente umana possa diventare soggetto, la sua manifestazione rimane perturbante, soprattutto per chi conosce e ricorda il corpo a cui apparteneva. Ecco perché Orfanik e Rodolphe si affannano a costruire un “corpo” per il canto della Stilla, che si materializza nel ritratto dell’artista e nel cofanetto tempestato di gemme che racchiude il fonografo.

Il tema dell’anima e dell’ombra caro alla letteratura romantica, viene visto con sguardo scientifico. Il sogno di ricreare la vita catturando la parte peculiare di essa diventa realtà grazie alla tecnologia e all’elettricità.⁴⁰ Tuttavia ne *Le château des Carpathes* l’elettricità è ancora un sapere misterioso, riservato a pochi eletti e in mano a scienziati pazzi che compiono sfide sataniche. Orfanik, a differenza dell’Edison di Villiers, è un inventore mediocre che anticipa di un soffio il cinema dei fratelli Lumière.⁴¹ Le sue creazioni sono paccottiglia, giochi di luci e specchi che impressionano solo i creduloni di Werst; eppure il suo fonografo è un contenitore e un fabbricatore dell’Ideale. Se la

³⁹ Cfr. Jonathan Sterne, “A Machine to Hear for Them: On the Very Possibility of Sound’s Reproduction”, *Cultural Studies*, 15 (2) 2001, pp. 259-294, p. 270: “In his early experiments with his phonograph, Bell was struck by its structural similarity to the human ear, and sought to better imitate the ear function. When he conveyed this idea to his friend Clarence Blake, a Boston otologist, Blake suggested using an actual human ear for the machine. Blake had studied hearing and perception, and taught Bell the working of the human ear. Taking advantage of his connections with the Harvard medical school, Blake procured two ears, which were then each affixed to a machine – one for Bell and one for himself – and the ear phonograph was born.”

⁴⁰ La nuova forza, “anima dell’universo”, è vista come un’energia straordinaria, magica e come tale viene rappresentata, tanto che il paragone con la voce è quasi inevitabile. L’elettricità è una forza vitale perché sembra possedere una vita propria e, al tempo stesso, è in grado di donarla alle macchine in cui scorre.

⁴¹ Secondo André Bazin [*Qu’est-ce que le cinéma?*, Edition du Cerf, Paris, 1987] il cinema, nato nel 1895, fu grandemente ispirato nella sua realizzazione tecnica dagli scrittori degli anni settanta che, esaltati dal clima di sperimentazione e speculazione attorno alle nuove macchine riproduttrici, sognavano il “myth of total cinema”. Tuttavia Ian Christie nel suo articolo “Villiers, Verne, Lumière, Film and the Business of Immortality”, *op. cit.*, mostra chiaramente che i tentativi per la realizzazione del cinema precedettero di quasi vent’anni il “cinématographe” dei fratelli Lumière del febbraio 1895. Verne stava quindi elaborando un’idea già sviluppata che, all’epoca della stesura de *Il castello dei Carpazi*, era ben oltre la semplice proiezione e il gioco di specchi, ma, grazie alla fotografia in sequenza di Muybridge, era già riuscita a ricreare il movimento.

voce è l'anima della cantante, Orfanik e Rodolphe si tramutano in due personaggi diabolici perché, rubandogliela, non le permettono di riposare in pace dopo la morte. Infatti Orfanik è Orfeo, colui che incanta con la musica e cerca di riportare in vita dagli Inferi la donna amata, mentre Rodolphe, come Dracula, beve e si nutre dell'anima della cantante fino al suicidio finale, quando un proiettile distrugge il fonografo, come la pallottola d'argento che ammazza il vampiro solo se lo colpisce al cuore.

Nell'isolamento del castello de Gortz, l'inventore pazzo fa rivivere la Stilla morta sul palcoscenico napoletano della sua ultima esibizione. Orfanik, come tutti gli scienziati folli di Verne, rincorre il sogno di passare dal "corpo della macchina" alla "macchina come corpo"⁴² che racchiuda la voce meravigliosa della Stilla. Con un sistema di specchi egli proietta il ritratto della cantante a grandezza naturale e, grazie all'oscurità della stanza, il barone può immaginare di trovarsi di fronte all'artista. Comodamente seduto nella sua poltrona, Rodolphe assiste all'interpretazione della Stilla che canta un brano scelto da lui. E' l'apoteosi dello spettatore che, sconfiggendo il tempo, fa rivivere l'Arte in un'interpretazione mortale. In verità si tratta di un'anticipazione statica del cinema in cui voce e immagine offrono l'illusione della presenza e la riproduzione "zoppicante" della realtà. La Stilla del castello di de Gortz nasce morta, come accadrà a Hadaly, perché, a differenza della "Danse Macabre" di Evelyn nel romanzo di Villiers,

⁴² Come l'Edison creato da Villiers, Orfanik considera l'oggetto meccanico come un essere autonomo, come una donna che viene riprodotta nella e dalla macchina. La Stilla – e Hadaly – sono il culmine di un secolo ossessionato dalla donna fatale, dalla donna vampiro e dalla donna robot che hanno sostituito, con un corpo frammentato, maledetto e meccanico, il corpo della madre e della moglie. L'atteggiamento di Verne verso la donna è rappresentativo: secondo Soriano (Marc Soriano, *Jules Verne (Le cas Verne)*, Julliard, Paris, 1978) si tratta di un'eclissi, una carrellata di donne folli, mute e invisibili o, come accade nell'ultimo Verne, di donne morte e resuscitate meccanicamente dalla voce. Nonostante la donna faccia parte dei suoi romanzi di avventura, l'autore preferisce nasconderla, celarla dietro personaggi femminili privi di spessore o, peggio ancora, sostituirla con la macchina o la natura. Tuttavia l'ultimo Verne, scoraggiato dalla scienza, si trova in difficoltà a rappresentare il corpo della donna e la riduce in pezzi, come il braccio nel laboratorio di Edison: il corpo è "morcelé". Nell'epoca della riproduzione e trasmissione del suono, lo spazio si sfalda mentre il corpo si frammenta e la donna, per Verne, diventa una voce da intrappolare in un fonografo. La Stilla, anche prima di morire, è solo voce e bellezza riflessa, uniche caratteristiche che, anche dopo la sua morte, vengono perpetuate. Non sappiamo nulla del suo carattere e della sua personalità: lei è una Venere cantante. Alla sua persona si sostituisce una macchina che coglie l'essenza della voce e la imprigiona in un cofanetto prezioso, scintillante trasposizione del suo corpo.

la cantante non si muove, ma rimane immobile nella proiezione dell'attimo ritratto nel quadro, attimo che la cattura nell'opera eseguita il giorno della sua morte. Rodolphe, incapace di vivere senza la voce dell'artista, ha infatti acquistato il ritratto più bello e costoso della Stilla: è il desiderio che lo spinge a voler possedere la voce e l'immagine della cantante. Poiché la voce e lo sguardo sono i catalizzatori dell'amore,⁴³ comprando il quadro raffigurante l'artista il barone ammette di non essere interessato alla donna, ma solo all'interprete, alla sua capacità d'incarnare l'opera d'arte.

Il quadro tuttavia non è una costosa *carte de visite* in cui la Stilla posa come giocattolo erotico, ma il tentativo di completare la totale riproduzione artificiale dell'artista. La voce, ciò che cattura Rodolphe, ha bisogno di un corpo, di un'identità da assorbire e modellare, eppure non c'è accordo tra la voce dell'artista e il corpo-ritratto che il barone le assegna. La staticità della figura è in netto contrasto con il fluire della voce che interpreta un numero infinito di personaggi, difficilmente proiettabili sull'immobilismo di uno di questi. La "creazione" visiva della Stilla è un'illusione che solo la voce riesce a portare in vita. La voce è l'essenza della Stilla, anche nella vita reale: incapace di fissarsi in un'unica identità, la cantante scivola da un'eroina all'altra, cambiandosi il costume. Il corpo scompare: diventa invisibile e solo un abito di scena può restituirgli parzialmente la sua consistenza. Il ritratto invece è fisso, fossilizzato in una delle sue interpretazioni che oltre a non accordarsi con il costante fluire delle diverse opere musicali, ne cattura solo un'interpretazione fra le tante. Eppure, benché limitato e limitante, il ritratto ha un senso nell'economia del testo. In un romanzo che anticipa il cinema e mette in campo nuove tecnologie di riproduzione, il barone acquista un quadro e non una fotografia. Lui, a differenza di Franz che desidera la donna Stilla, vuole la *performer*, l'artista, l'opera d'arte che invece di essere la statua della Venus Victrix, come sarà l'automa di Villiers, è un ritratto della cantante nei panni della sua interpretazione più struggente:

Il a été dit que ce personnage ne s'était jamais présenté à la Stilla. mais s'il n'avait pas essayé de connaître la femme – nous insisterons particulièrement sur ce point –, tout ce qui pouvait lui rappeler l'artiste avait été l'objet de ses constantes attentions. C'est ainsi qu'il possédait le plus beau des portraits que le grand peintre Michel Gregorio eût faits de

⁴³ Cfr. Renata Salecl and Slavoj Žižek (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham and London, 1996.

la cantatrice, passionnée, vibrante, sublime, incarnée dans l'un de ses plus beaux rôles, et ce portrait, acquis au poids de l'or, valait le prix dont l'avait payé son admirateur. (142-143)

Inoltre, come spiega *The Picture of Dorian Gray*, il ritratto, a differenza dell'oggettività fotografica, sottolinea l'importanza dello spettatore. Colui che guarda è al centro della realtà percepita e la trasforma attraverso lo sguardo. E' il punto centrale dell'anticipazione di Verne: la Stilla è una cantante d'opera, un'attrice in musica e Rodolphe, con il suo sguardo da spettatore, dà ragione di essere al suo corpo (lui è detto dilettante, lei è un'artista). Eppure il barone travalica il suo essere spettatore e elimina la distanza tra se stesso e la cantante, annullando la peculiarità dell'attrice: essere inavvicinabile. La testa che spunta all'improvviso da dietro la grata uccide la Stilla perché irrompe nella sfera del palcoscenico, cancellando la finzione dello spettatore-cantante. Nell'istante in cui il barone si mostra all'artista, la priva del suo essere, la uccide, come accade a Sybil Vane che, cessando di essere attrice, non ha ragione di esistere.⁴⁴ La scena della morte della Stilla rappresenta anche la nascita del nuovo spettatore, che, grazie alle tecnologie moderne, può non solo separare i suoi sensi, ma privatizzare la sua visione. Purtroppo però il barone de Gortz irrompe nello spazio scenico quando questo non può essere ancora annullato e provoca la morte della cantante in carne ed ossa. Più tardi nel suo castello, grazie all'invenzione del cinema e del fonografo Rodolphe potrà godere del suo spettacolo privato, dove voce e immagine sono separate e la sua presenza non distrugge l'incantesimo della performance. Il nuovo spettatore non è solo vincolato alle rappresentazioni dei teatri, ma può godere di uno spettacolo privato ogni volta che lo desidera e, novità assoluta, non è obbligato a limitarsi alla vista, ma grazie al fonografo può ascoltare l'eterno canto della Stilla. Sono le macchine che danno spettacolo: la loro teatralità⁴⁵ le assurge a protagoniste indiscusse della vicenda.

⁴⁴ E' interessante notare come a figura dell'attrice sia legata a quella della prostituta, come sottolineato da Mark Seltzer (*Bodies and Machines, op. cit.*). Seltzer interpreta le due figure come esempi di "physical capital", uniti dall'artificio e dalla fisicità del capitale dal volto umano. Il corpo è la merce in vetrina, un bene di lusso (carte de visite), una forma di intrattenimento.

⁴⁵ Verne si ispira al teatro barocco ricco di colpi di scena, di deus ex machina che diventano "tecnologici"

Ne *Le château des Carpathes* la teatralità e il palcoscenico si fanno esasperati. Il cinema e le nuove tecnologie di riproduzione della realtà entrano nel romanzo; l'invenzione si esibisce, come accade alla Stilla "resuscitata" che termina la sua seconda vita con un'esplosione che sconvolge la geografia circostante.⁴⁶ Daniel Compère⁴⁷ definisce queste nuove tecnologie come "machines à écrire" perché vede nella meccanica della macchina la meccanica del romanzo stesso. Secondo questa lettura, l'invenzione è un simbolo del romanzo, la macchina è allegoria della scrittura che permette all'autore di riflettere sulla "realtà" della sua arte. Seguendo la definizione di Compère, la tragica morte della macchina alla fine del romanzo è una conclusione ovvia e obbligata: la sua esistenza è effimera, essa non è altro che un simbolo della scrittura che trova la sua ragione di esistere solo nell'opera. Tuttavia, limitare la lettura del romanzo a questa interpretazione, sarebbe riduttivo. Le tecnologie create nel castello "si esibiscono" nel tentativo blasfemo di ricreare la vita e la presenza performante della Stilla per soddisfare infinitamente il desiderio del barone che vuole udire la voce "divina" della cantante per sempre. Le invenzioni di Orfanik non solo catturano l'essenza della donna e la sostituiscono con una macchina, ma riescono a imprigionare la voce, la musica del corpo umano, in un cofanetto di gemme.⁴⁸ Grazie alla scienza, l'inventore e il barone sono in grado resuscitare la Stilla superando i limiti temporali imposti dalla caducità del corpo umano. Il suo canto rivive a comando, nel suo massimo splendore, senza essere intaccato dal tempo o legato ai limiti spaziali.⁴⁹ Il fonografo di Verne è come la macchina del tempo di Wells: annulla i limiti. Le coordinate del tempo si perdono nell'istante eterno, ma fluido che può essere rivissuto infinitamente nella sua durata. Come il cinema, il fonografo va oltre l'attimo immobile della fotografia catturando il concetto bergsoniano di durata. Il canto della Stilla riecheggia nella sua armonia che

⁴⁶ Presque aussitôt, une formidable explosion fit trembler tout le massif du Plesa. Des gerbes de flammes s'élevèrent jusqu'aux nuages, et une avalanche de pierres retombe sur le route du Vulkan. (234)

⁴⁷ Daniel Compère, "La machine à écrire", *Jules Verne*, 3 (1980), pp. 91-102, p. 96.

⁴⁸ Con la modernità si arriva al crollo del paradigma visivo e al recupero dei sensi. Secondo Bergson il corpo diventa il centro di percezione: è il rifiuto della visione oculocentrica che mette in campo un sapere ricavato dalle percezioni sensoriali. Verne influenzato dalle nuove tecnologie capaci di riprodurre l'essere umano punta sulla voce (e l'udito) non tralasciando comunque lo sguardo.

⁴⁹ I più grandi teatri d'Europa si materializzano nella stanza centrale del castello e la Transilvania (sconosciuto) si avvicina all'Italia annullando le distanze.

supera l'attimo immobile del suo ritratto fino a renderla di nuovo viva. Franz, infatti, sentendo la sua voce la crede viva, ma, solo quando la vede immobile sui bastioni, pensa che la Stilla sia impazzita. Il canto della sua innamorata lo attrae al castello: lo incanta perché è vivo mentre la sua immagine lo spaventa e il suo immobilismo lo terrorizza. Ecco perché catturandone la voce, il barone ne coglie anche la vita: attraverso il canto dell'artista, Orfanik non solo riproduce una parte fondamentale della Stilla, ma la resuscita, la riporta in vita. Se il ritratto è statico e implica uno spettatore, uno sguardo che lo vivifichi, la voce registrata è l'illusione più realistica della presenza. Il fonografo permette al barone di conservare l'artista pur avendo perso la donna, di cui poco gli importa. Quando la Stilla muore è Franz che impazzisce mentre Rodolphe si ritira nel suo castello per continuare a godersi le interpretazioni della cantante. Ciò che conta per lui è la voce incisa che offre uno spettacolo identico all'originale e ripetibile all'infinito. Il conte de Télék invece ama la donna e rinuncia all'artista pur di averla accanto a sé. La sua proposta di matrimonio⁵⁰ induce la Stilla ad abbandonare il palcoscenico per ritirarsi nel castello del conte, lasciando da parte la sua carriera. Eppure questo futuro, ardentemente desiderato da Franz, si presenta subito come irrealizzabile: lui ama la donna, ma il romanzo non parla mai della donna, solo della cantante d'opera. E' chiaro che la Stilla ne *Le château des Carpathes* esiste come artista, non come Altro al femminile. Il suo destino è l'arte, la sua vita il palcoscenico, lei è la Stilla, una voce che quasi non ha corpo se non indossa i panni delle eroine che interpreta:

Cependant, cette grande artiste qui reproduisant avec une telle perfection les accents de la tendresse les sentiments les plus puissants de l'âme, jamais disait-on, son cœur n'en avait ressenti les effets. Jamais elle n'avait aimé, jamais ses yeux n'avaient répondu aux mille regards qui enveloppaient sur la scène. *Il semblait qu'elle ne voulût vivre que dans son art et uniquement pour son art.* (140, corsivo mio)

⁵⁰ Franz desidera la donna, desidera un'unione carnale e non artistica che conduca magari alla procreazione (riproduzione) naturale, non tecnologica, nel tentativo di unirsi alla donna e non all'artista, ma la ciclicità del romanzo trasforma il conte nel barone che eredita il cofanetto che contiene il fonografo. Il carattere ripetitivo del fonografo si riflette nella ciclicità dei miti contenuti nel romanzo e nella storia aperta e ciclica del romanzo, che termina come è iniziato: gli abitanti di Werst restano nell'ignoranza e il conte Franz prende il posto del barone.

Come accadrà a Hadaly prima di assumere le sembianze di Alicia, la Stilla è un essere-voce, bellissimo ma senza forma, una voce che aspetta un corpo a cui dare identità. Per questo la Stilla muore: per Verne, la cantante non può essere altro che un'Angelica contesa fra due amanti e destinata a rimanere una voce isolata dalla sua fonte. Infatti Franz ne riconosce il canto, ma solo quando la vede sui bastioni del burg, nel suo costume di scena, la crede viva:

Et Franz allait enfin le suivre, lorsque, sur le terre-plein du bastion, où se dressait le hêtre légendaire, apparut une forme vague...
Franz s'arrêta, regardant cette forme, dont le profil s'accentuait peu à peu.
C'était une femme, la chevelure dénouée, les mains tendues, enveloppée d'un long vêtement blanc.
Mais ce costume, n'était-ce pas celui que portait la Stilla dans cette scène finale d'*Orlando* où Franz de Télék l'avait vue pour la dernière fois?
Oui! et c'était la Stilla, immobile, les bras dirigés vers le jeune comte, son regard si pénétrant attaché sur lui...
"Elle!... Elle!..." s'écria-t-il.
Et, se précipitant, il eût roulé jusqu'aux assises de la muraille, si Rotzko ne l'eût retenu...
L'apparition s'effaça brusquement. C'est à peine si la Stilla s'était montrée pendant une minute...
Peu importait! Une seconde eût suffi à Franz pour la reconnaître, et ces mots lui échappèrent:
"Elle... elle... vivante!" (182-183)

La Stilla, nei panni di Angelica, non è la donna viva che lui desidera, ma l'attimo immobile di un ritratto, un capolavoro, eppure Franz rimane abbagliato dall'illusione. Nell'abito bianco dell'eroina contesa fra due amanti, la cantante sembra viva, animata dalla voce con cui recita la sua morte:

Innamorata, mio cuore tremante,
Voglio morire... (149)

Il conte, nonostante la veda nel costume di scena sui bastioni di un burg desolato, la crede prigioniera e pazza, ma viva. Franz è vittima della scienza e delle nuove tecnologie che sfruttano l'inganno dei sensi creando l'illusione della presenza. Lui si aggrappa ad una percezione errata che gli mostra la Stilla viva sui bastioni. Il suo occhio viene ingannato dalla proiezione di un quadro dopo che la notte prima il suo udito è

stato “turbato” dal canto dell’artista trasmesso da Orfanik al Roi Mathias, la locanda dove già in precedenza si era udita una voce misteriosa. Se sulle prime il conte crede di aver sognato,⁵¹ la conferma gli arriva dal racconto di Nic, la guardia cui era indirizzato l’avvertimento della voce misteriosa, che gli racconta i “prodigi” avvenuti al burg. Il conte, la cui istruzione lacunosa non lo ha mai spinto ad interessarsi della scienza e dei suoi progressi, è vittima delle invenzioni di Orfanik come accade ai superstiziosi abitanti di Werst:

Ce genre d’existence influa nécessairement sur l’éducation de leur fils unique, et Franz devait longtemps se ressentir du milieu où s’était écoulée sa jeunesse. Il n’eut pour instituteur qu’un vieux prêtre italien, qui ne puit rien lui apprendre que ce qu’il savait, et il ne savait pas grand-chose. Aussi l’enfant, devenu jeune homme, n’avait-il acquis que de très insuffisantes connaissances dans les sciences, les arts et la littérature contemporaine. (136-137)

Orfanik usa le scoperte scientifiche come giocattoli con cui ingannare gli ignoranti e deliziare il barone, ma è lo stesso Verne che sottolinea il carattere ambiguo della tecnologia. E’ colpa del cannocchiale del venditore ambulante se la tragedia si scatena,

⁵¹ “Tout en se perdant ainsi dans ses souvenirs, Franz sentait le sommeil le gagner peu à peu. Mais il était encore en cet état mixte où l’on peut percevoir le moindre bruit, lorsque se produisit un phénomène surprenant.

Il semble qu’une voix, douce et modulée, passe à travers dans cette salle où Franz est seul, bien seul pourtant.

Sans se demander s’il rêve ou non, Franz se relève et il écoute.

Oui! on dirait qu’une bouche s’est approchée de son oreille, et que des lèvres invisibles laissent échapper l’expressive mélodie de Stéfano, inspirée par ces paroles:

Nel giardino de’ mille fiori,
Andiamo, mio cuore...

Ce roman, Franz la connaît... Cette romance, d’une ineffable suavité, la Stilla l’a chantée dans le concert qu’elle a donné au théâtre San Carlo avant sa représentation d’adieu...

Comme bercé, sans s’en rendre compte Franz s’abandonne au charme de l’entendre encore une fois...

Puis la phrase s’achève, et la voix, qui diminue par degrés, s’éteint avec les molles vibrations de l’air.

Mais Franz a secoué sa torpeur... Il s’est dressé brusquement... Il retient son haleine, il cherche à saisir quelque lointain écho de cette voix qui lui va au cœur...

Tout est silence au-dedans et au-dehors.

“Sa voix!... murmure-t-il. Oui!... c’était bien sa voix... sa voix que j’ai tant aimée!”

Puis, revenant au sentiment de la réalité:

“Je dormais... et j’ai rêvé!” dit-il. (166-167)

eppure se l'inventore non donasse le sue registrazioni a Rotzko, Franz non potrebbe mai guarire dalla pazzia⁵² per la seconda perdita della Stilla.

Le invenzioni di Orfanik sfruttano l'errore della percezione umana che si illude di veder o sentire "qualcosa di reale" che in verità è frutto dell'inganno dei sensi. Lo scienziato riproduce la voce della Stilla grazie ad un fonografo, ma Rodolphe ha bisogno della finzione cinematografica per godere appieno della voce dell'artista. La voce ha bisogno di un'immagine per creare l'illusione della presenza altrimenti essa sarebbe "unheimlich".

Per Verne, come sarà per Villiers, ricreare tecnologicamente la donna e il corpo è possibile. In questo processo di duplicazione la voce è parte fondamentale: lo scienziato deve essere in grado di catturarla, ma nessuna voce femminile può esistere senza un corpo, un'immagine a cui far riferimento.⁵³ La donna di fine Ottocento è una riproduttrice di suoni, un fonografo camuffato dalla bellezza femminile che attrae lo sguardo maschile che la desidera. La sua voce e il suo corpo conducono l'uomo in un vortice di "disgrazie" come accade al barone e allo stesso Franz. Nel romanzo di fine secolo le donne sono l'incarnazione di Salomé e della maga Circe, capaci di ipnotizzare anche il più onesto dei padri e dei mariti, come accadrà al signor Anderson del romanzo di Villiers. Gli scrittori, forti di questa convinzione, provano a riprodurre la donna attraverso le macchine e le nuove tecnologie cercando di offrire al mondo un essere

⁵² Il tema della pazzia legata alla vista e alla riproduzione meccanica della donna ricollega *Il castello dei Carpazi* al *Der Sandmann* di Hoffmann che lo stesso Verne cita nel personaggio del venditore ambulante.

⁵³ Jennifer Forrester, "Scripting the Female Voice: The Phonograph, The Cinematograph and the Ideal Woman", *Nineteenth Century French Studies*, vol. 27, 1-2, 1998-99, pp. 71-95, p. 86: "Where male spectator like Céline's narrator welcome the female body stripped of their voice, they do not embrace the female voice divested of her body. One can imagine how thrilled nineteenth-century music lovers like Nadar were at the invention of the phonograph and the ability of this new machine to preserve great operatic performances (Frank 148-49). How strange to learn that, in turn-of-the-century America for example, the soprano who enjoyed such privileged status in nineteenth-century art, literature, and culture, has long in finding listener support in early radio, not to mention the embarrassingly small sales of the phonographed vaudeville female monologue. Given the standardization of technological practices, there is every reason to believe that these circumstances were duplicated in England and the Continent. It would appear that the concept itself of the disembodied female voice tested the boundaries of the male listener's comfort zone, challenging the social consensus regarding gender and voice when women were connected to communication technologies..."

perfetto in cui corpo e voce si accordano. Infatti Verne sembra poter fare a meno della donna in carne e ossa che scompare dal suo universo maschile e scientifico per tornare, fantasma di se stessa, frammentata e ingabbiata in un fonografo. Con l'avvento delle macchine riproduttrici la donna può essere sacrificata e sostituita dalla sua copia perfetta creata grazie alla tecnologia. Dopo secoli di arte capace di fissare la bellezza e la grazia femminile nell'istante eterno di un ritratto o una statua, Orfanik cattura la voce, che nel caso della Stilla coincide con l'arte nel suo fluire. Lo scienziato riesce a rendere eternamente presenti le meravigliose interpretazioni della cantante: un evento straordinario perché trasforma ogni singola opera musicale in qualcosa di unico, ma ripetibile.

Il corpo della donna scompare: ciò che rimane è la copia di un'opera d'arte spogliata delle sue sembianze umane insieme ad un cofanetto tempestato di pietre preziose. Della Stilla resta solo una voce, senza corpo visto che il ritratto scompare nell'esplosione e il cofanetto viene distrutto da una pallottola. Lo stesso Franz, innamorato della donna, impazzisce di fronte alla perdita, ma per assurdo, ritrova la ragione ascoltando il canto dell'artista il cui nome è sinonimo di silenzio. La Stilla in quanto identità proiettata nel e dal corpo non esiste. Orfanik, come farà l'Edison di Villiers, non copia la donna, ma la voce e l'opera d'arte. Se Alicia è la Venus Victrix vivente e borghese, la Stilla o meglio la sua voce, è l'opera d'arte da riprodurre nella sua interezza. Se l'inventore di Menlo Park vuole creare un essere perfetto che sia uguale alla dea borghese, ma al tempo stesso la migliori come donna e come persona, Orfanik non cerca l'Ideale perché, artisticamente, la cantante è l'Ideale, la Perfezione. Lo scienziato riproduce l'opera d'arte togliendola dall'ingombro del corpo: anche morta la Stilla continua a cantare perché la sua essenza non è nel suo nome (Silenzio) o nel suo corpo, ma nella sua voce. La spettacolarità della "disembodied voice" ritorna nella Stilla: lei, come soprano, è la voce umana che tocca le alte vette dell'inumano, anche e soprattutto perché priva di un corpo reale e presente. Il suo canto supera le possibilità umane e la trasforma in un feticcio oggettivabile (corpo-attrice e corpo-ritratto), ma intoccabile allo stesso tempo (voce). Lei una cantante d'opera, la sua voce è straordinaria e sfiora le vette che solo gli angeli possono raggiungere, ma la sua per-sona scompare a favore di un corpo vocalico e performante che interpreta visivamente la sua voce fino al paradosso dell'immagine "eterna" del quadro.

Il suo canto ha le caratteristiche dei suoni altissimi e puri che esulano dalle capacità umane e lega la Stilla all'artificiale e all'inumano, nonché all'ambiguità sessuale degli angeli e dei castrati. La sua voce è la potenza che meraviglia e spaventa perché, amputata dal corpo, diventa soggetto, ma questa "disincarnazione" avviene solo grazie alle capacità straordinarie del genio di Orfanik. Servendosi delle nuove tecnologie l'autore fantastica sul potere della voce femminile che, attraverso le "magie" dell'uomo-creatore diventa una fonte di piacere ripetibile, superando la sua istantaneità. L'inventore annulla il tempo e lo spazio e sconfigge la morte, come fosse un dio, proprio perché privata del corpo, la voce ritorna ad essere "strana", eccessiva e conduce ad un *re-enchantment* tecnologico e elettrico. Alla fine del secolo la voce si manifesta e dà spettacolo come la voce oracolare, divina e demoniaca e come era accaduto nella tradizione e nelle sue esagerazioni, questa voce fa del pubblico il suo punto di forza. La voce "divina" della Stilla torna ad incantare il mondo grazie alle possibilità delle nuove invenzioni che riattivano il potere soprannaturale e maschile della triangolazione antica nella figura titanica dell'inventore che sottolinea il suo potere anche attraverso un'altra manifestazione vocale. Esiste infatti nel romanzo un'altra voce senza corpo che irrompe nel silenzio del Roi Mathias:

Soudain, une voix se fit entendre assez distinctement au milieu du silence général, et voici les paroles qui furent lentement prononcées:
"Nicolas Deck, ne va pas demain au burg!... N'y va pas... ou il t'arrivera malheur!"
 Qui s'était exprimé de la sorte?... D'où venait cette voix que personne ne connaissait et qui semblait sortir d'une bouche invisible?... Ce ne pouvait être qu'une voix de revenant, une voix surnaturelle, une voix de l'autre monde... (61-62)

Non si tratta di una voce registrata, di un'interpretazione femminile capace di ridare la vita a chi ascolta,⁵⁴ ma del timbro sconosciuto dello scienziato che attraverso un sistema di "ricetrasmittitori" spia i discorsi del villaggio e interviene per scoraggiare l'incursione al castello. In questo caso la voce non vuole superare il tempo, ma lo

⁵⁴ Sia ne *L'Eve future* che ne *Il castello dei Carpazi* la voce registrata è femminile e interpreta grandi opere artistiche, ma soprattutto è in grado di lenire le ferite d'amore dei protagonisti che altrimenti rischierebbero di morire.

spazio, celando la sua provenienza e la fisicità di chi parla.⁵⁵ Orfanik, come Dio, comanda senza mostrare il suo volto: lo stratagemma incute terrore negli abitanti che invitano Nic a non sfidare la voce misteriosa. Anche in questo caso, lo scienziato sfrutta la tecnologia che gioca sull'illusione dei sensi, facendo credere agli avventori della locanda che una “voce dell'altro mondo” li sta mettendo in guardia. L'autorità “divina” non ha bisogno di mostrarsi per dare credito al suo avvertimento: Orfanik sente ogni cosa e punisce chi non rispetta i suoi moniti.⁵⁶ L'inventore, come un Dio tecnofobico, può resuscitare la Stilla, sorvegliare e punire chi gli disobbedisce e guarire Franz. La sua voce “divina” non ha bisogno di un corpo per imporre i suoi comandamenti anzi, il ventriloquismo tecnologico di Orfanik, distruggendo lo spazio, confonde la distinzione fra la parola profana e il Verbo che è onnipresente. La sua voce è “unlocated” e di conseguenza potente: trasformata in soggetto, essa ordina, forte del terrore che nasce quando non c'è relazione tra vista e udito, ma solo asimmetria a favore di quest'ultimo. Orfanik gioca sull'illusione acustica del ventriloquo che lui crea attraverso un sistema di trasmissione del suono molto simile al telefono. Se dopo il XVIII secolo si passa da una concezione demonologica ad una drammaturgica della voce senza fonte, ne *Le château des Carpathes* accade il contrario. Orfanik, intuiva l'arretratezza del villaggio mette in atto un *re-enchantment* della voce e del mondo sfruttando le sue invenzioni elettriche e facendo leva sulla credulità degli abitanti:

A l'heure actuelle, l'exploitation du bassin minier à donner un mouvement considérable d'affaires aux bourgades de Petroseny, de Livadzel et autres, distantes de quelques milles. Ni Vulkan ni Werst n'ont recueilli de moindre avantage de cette proximité d'un grand centre

⁵⁵ “L'épouvante fut au comble. On n'osait pas se regarder, on n'osait pas prononcer une parole...

Le plus brave – c'était évidemment Nic Deck – voulut alors savoir à quoi s'en tenir. Il est certain que c'était dans la salle même que ces paroles avaient été articulées. Et, tout d'abord le forestier eut le courage de se rapprocher du bahut et de l'ouvrir...

Personne.

Il alla visiter les chambres du rez-de-chaussée, qui donnaient sur la salle...

Personne.

Il poussa la porte de l'auberge, s'avança au-dehors, parcourut la terrasse jusqu'à la grande rue de Werst...

Personne.” (62)

⁵⁶ Cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1993.

industriel; ce que ces villages étaient, il y a cinquante ans, ce qu'ils seront sans doute dans un demi-siècle, ils le sont à présent;... (34)

La loro conoscenza si limita a giustificare ogni accadimento attraverso un miscuglio di religione e folklore che traduce la voce, gli avvertimenti e i fenomeni misteriosi del castello in termini magico-fantastici. Le parole che Orfanik pronuncia vengono indubbiamente da uno spirito che “sa” e vigila sulla vita del villaggio. Anche Nic il coraggioso, sebbene si rifiuti di credere all'avvertimento poi, di fronte ai prodigi del burg ammette il mistero e la potenza della voce. Orfanik si trasforma in uno spirito che dirige il villaggio, una presenza che terrorizza gli uomini minacciandoli, manifestandosi attraverso la voce. Il suo monito è sufficiente per creare un'illusione della sua presenza e del suo potere: solo la guardia cerca un corpo a cui attribuire la voce, ma non trovandolo, abbandona la locanda come tutti gli altri. La voce sa, conosce gli abitanti per nome, vede le loro azioni e le anticipa: Orfanik gioca a fare lo spirito e terrorizza gli abitanti facendo leva sulle loro superstizioni. La sua voce è la “*direct voice*” delle sedute spiritiche di fine Ottocento: è il trionfo della voce⁵⁷ che si impone sul corpo e lo annulla per raggiungere l'onnipotenza. L'inventore sfrutta il suo sistema di trasmissione perché il villaggio non solo è arretrato tecnologicamente, ma crede nel diavolo delle leggende. La voce dello scienziato non viene descritta come una voce terrificante o diabolica, ma solo come misteriosa. Non c'è nulla di non-umano nel suo timbro, è la voce di uno sconosciuto:

Qui s'était exprimé de la sorte?... D'où venait cette voix que personne ne connaissait et qui semblait sortir d'une bouche invisible?... (61)

eppure il fatto che non provenga da un corpo, ma aleggi nell'aria spaventa a morte i presenti che la trasformano in un'apparizione:

Cette nuit-là, comme s'ils eussent été menacés d'une apparition fantastique, les habitants de Werst se barricadèrent solidement dans leurs maisons... (62)

⁵⁷ Ellen A. Pennau Cook, *The Voice Triumphant: The Revelation of a Medium*, New York and London, A. A. Knopf, 1931.

In entrambi i casi, sia la Stilla registrata che il comando misterioso, la voce sembra non poter esistere senza un corpo, un'immagine o un'identità a cui far riferimento. Sebbene la voce rappresenti già un'illusione della presenza agli abitanti del villaggio, Franz e persino il barone Rodolphe hanno bisogno di un referente visivo (reale o mentale) a cui attribuire la provenienza della voce. La vista rimane il senso cardine con il quale percepire il mondo: l'autorità di una voce misteriosa si giustifica solo nell'apparizione del Chort (il diavolo) nel fumo del castello mentre il canto della Stilla è più vivo e meno perturbante se affiancato dalla sua immagine riflessa. Verne non può fare a meno di costruire un corpo per la voce incisa sui cilindri del fonografo nonostante si renda conto (con terrore) che grazie alla tecnologia anche la voce profana può essere riprodotta e sganciata dal corpo al quale appartiene. Grazie alle nuove tecnologie per la riproduzione e la trasmissione del suono l'hic et nunc della voce umana, la sua origine fisica innegabile e la sua originalità vengono negate: la voce può essere registrata, archiviata, riprodotta e soprattutto resa indipendente dal corpo che l'ha prodotta. Se le parole che si sentono al Roi Mathias provengono da "nessuno" allora possono anche avere un'origine divina, fantastica o malefica e come tali devono essere recepite. La tecnologia e il mistero che la circonda avvicina l'uomo all'onnipotenza divina che gli permette di superare tempo e spazio, di oltrepassare il limite fisico del corpo, di dare vita alle macchine, di far risorgere i morti e di parlare come Dio. Eppure *Le château des Carpathes* mostra i limiti di tanta onnipotenza umana: la Stilla non è altro che un fonografo racchiuso in un cofanetto e supportato dalla proiezione del suo ritratto mentre la voce misteriosa è quella del diabolico Orfanik, artefice (in)volontario della tragedia, la stessa disfatta che colpisce i personaggi di Villiers, soprattutto Hadaly, la macchina/corpo, l'illusione della vita, che è bene perisca negli abissi del mare.

5.3: L'EVE FUTURE O LA TRAGEDIA DEL CORPO FEMMINILE

L'illusionismo degli anni settanta, lo spiritismo, le nuove tecnologie di riproduzione e trasmissione del suono, unitamente agli sviluppi della fotografia e delle *talking heads*, spingono Villiers de L'Isle-Adam alla creazione di un essere che possa sopperire alla mancanza di umanità della donna moderna. Nasce così, attraverso una lunga e difficoltosa gestazione, la figura dell'*andréide* del suo romanzo *L'Eve future*, capolavoro che incarna il processo evolutivo dell'autore nella concezione del progresso.

Dalla visione ridicola dei suoi *Contes cruels*, la scienza del romanzo di Villiers si fa sognante, misteriosa, segreta e proiettata verso la realizzazione dell'Ideale che apre le porte ad una visione mitico-fantastica⁵⁸ della tecnologia e delle macchine.⁵⁹ La macchina, fusione ironica tra poesia e scienza, è in netta contrapposizione con l'idea borghese di progresso utile al lavoro e alla società. La sua creazione è il tentativo di restituire alla voce bellissima di una donna un corpo-macchina che possa essere in armonia con la musicalità di una dea, la sensibilità di uno spirito, L'Intelligenza dei sapienti e le diaboliche tecnologie dell'Ottocento.⁶⁰

La storia narra dell'incontro fra due amici, il grande inventore Edison e Lord Ewald, ricco giovane deluso dalla vita e dall'amore. Il nobile è legato sentimentalmente ad una donna bellissima, ma senza anima e questa penosa situazione lo ha quasi spinto sull'orlo del suicidio. Edison lo salva grazie ad un automa, progettato nel suo laboratorio, che il genio trasforma nella copia perfetta di Alicia Clary, fidanzata del giovane. La ragazza, allo scuro di tutto, non solo posa per la realizzazione fisica dell'*andréide*, ma le dona la sua voce, incisa su dei cilindri d'oro. Grazie all'aiuto e alla presenza di Sowana, spirito artista che vive nel corpo della signora Anderson e comunica con Edison, Hadaly si trasforma nell'Ideale,⁶¹ la donna perfetta. Lord Ewald che, grazie alla sua volontà, ha permesso a Hadaly di diventare l'incarnazione dell'Eterno Femminino, decide di

⁵⁸ L'aspetto mitico del romanzo non si riduce al parallelo fra la creazione letteraria di Edison con Prometeo e Pigmalione, ma si struttura nell'ambientazione della storia che si sviluppa nel laboratorio segreto di Menlo Park, una sorta di Eden sotterraneo che per il giovane Lord rappresenta una discesa alla ricerca del centro mitico che lo conduce in un Paradiso (artificiale e invertito).

⁵⁹ Cfr. Jaques Noiray, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, II Jules Verne – Villiers de L'Isle-Adam, Librairie José Corti, Paris, 1982.

⁶⁰ Il romanzo di Villiers, che prende vita a partire dal 1877, è influenzato dall'invenzione del telefono (1876) di Bell e dall'elaborazione del fonografo di Edison (1877) che l'artista può ammirare all'Esposizione del 1878. Queste e altre invenzioni sono descritte nella prima parte del romanzo e anticipano la meraviglia fantastica dell'*andréide*.

⁶¹ Come opera sull'Ideale, *L'Eve future* è influenzata da artisti come Baudelaire, Wagner e non ultimo Poe che Villiers legge in traduzione e dal quale attinge il concetto di scrittura come mezzo per svelare la Bellezza e lo Sconosciuto. Secondo Ivanna Rosi [*L'immagine in trasparenza. Mito, teche, natura in Villiers de L'Isle-Adam*, Editions Slakatine, Genève, Paris, 1992] il romanzo si rifà a esperimenti precedenti come il mostro creato da Frankenstein, l'Olympia di Hoffmann o la stessa Eva del racconto *Creazione* di Luigi Capuana.

portarla con sé nel suo castello e di vivere il loro idillio amoroso lontani dal mondo. Purtroppo però durante il viaggio in mare un incendio distrugge l'automa e il suo originale, Alicia, lasciando il giovane, solo, a portare il lutto per l'*andréide*. Nella tragedia scompare anche lo spirito di Sowana che, dopo la morte del corpo catatonico della signora Anderson, si era trasferita definitivamente in Hadaly.

Il romanzo di Villiers è ricco di temi e suggestioni che ruotano attorno alla creazione dell'automa, al suo rapporto con l'originale e con il desiderio maschile, sia dell'innamorato Lord Ewald che del geniale Edison, ma l'analisi si focalizzerà volutamente sul valore della voce femminile, soprattutto quella (registrata) che "anima" Hadaly unita alla sfida titanica di dare corpo a questa voce attraverso la realizzazione di un automa femminile e perfetto, un'*andréide*. L'*andréide* nasce dall'esigenza di Edison di costruire un corpo nuovo e identico che possa incarnare non solo la bellezza di Alicia, ma soprattutto la voce della giovane epurata dalle trivialità del suo discorso. Hadaly viene concepita come la versione elettromeccanica della dea borghese, a sua volta trasfigurazione della Venus Victrix: il suo corpo è identico alla perfezione della statua, ma grazie all'elettricità e alle tecnologie dell'inventore, l'opera d'arte prende vita in una forma talmente umana che lo stesso Lord Ewald stenta a riconoscere l'originale dalla copia. Come macchina Hadaly può essere considerata un'anticipazione letteraria di "machine célibataire"⁶² perché composta da parti sia maschili che femminili che, interagendo, ne costituiscono la forza. Come per Trilby, con il suo aspetto artificiale e ermafrodita e la sua voce indeterminata, Hadaly viene progettata da Edison come un essere senza identità, un automa in attesa di una specifica, sia sessuale che fisica. Questo tratto di "ambiguità artificiale" la caratterizza anche dopo essere stata ultimata ad immagine e somiglianza di Alicia: Hadaly è femminile sotto ogni aspetto tranne che per le parole che utilizza. I pensieri contenuti nei suoi polmoni non le appartengono, ma vengono scelti dallo stesso Edison. Le frasi, estratte da un repertorio di riflessioni di grandi uomini, sono incise dalla voce "divina" della bellissima Miss Clary. Hadaly è ventriloquizzata, come accade alla Pizia nell'antro di Apollo, e la sua sessualità richiama alla mente la figura di Tiresia, vate e indovino, né uomo né donna per il volere del dio (Edison) che rinchiude i suoi poteri in un corpo ibrido e indefinito. Come

⁶² Il termine fu formulato da Duchamps nella nota al suo famoso lavoro *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* del 1915-23, mentre Michel Carrouges in *Les machines célibataires* (Editions du Chêne, Paris, 1976) ne estese il termine.

sottolinea il termine preso in prestito dall'opera di Duchamps, la “machine célibataire” è sessuata, ma al tempo stesso incapace di riprodursi. L'*andréide* è nata dall'unione di forze femminili quali la perfezione fisica di Alicia, la sua voce musicale e lo spirito di Sowana e maschili come il genio di Edison, la volontà di Lord Ewald e le parole dei grandi. Queste due forze sono rappresentate nei polmoni dell'automa: sui cilindri, posti nel cuore della macchina, Edison ha inciso il sapere “maschile” dei più grandi uomini, scandito dalla voce di Alicia e mediato poi dallo spirito di Sowana. Se è possibile tracciare una somiglianza fra l'organo sessuale della donna e il suo apparato vocale⁶³ allora Hadaly potrebbe essere la “machine célibataire” per eccellenza. Creata come l'Eva della Genesi perchè fosse la compagna ideale dell'uomo, l'*andréide* è una donna “ri-prodotta”, ma incapace di riprodursi, una vergine⁶⁴ a cui sembra negato anche il parto cerebro-vocale. Eppure, nonostante Hadaly sia una macchina riproduttrice, cioè in grado di ri-produrre alla perfezione ciò che è stato inciso sui suoi cilindri d'oro, l'*andréide*, grazie all'intervento dello spirito di Sowana, annulla le sue restrizioni e crea pensieri propri. La sterilità della “machine célibataire” e delle tecnologie della fine del secolo è superata dalla straordinaria capacità di Hadaly di esprimersi in autonomia, grazie alla presenza dello spirito mediatore di Sowana. Lo spirito, stazionato nel corpo catatonico della signora Anderson, risulta la chiave di volta per il passaggio metafisico dell'*andréide* che da meravigliosa invenzione si trasforma in un corpo vivente e animato. Sowana “animando” le capacità di Hadaly e le parole incise sui suoi cilindri d'oro permette all'automa di esprimersi e interagire con l'Altro, rappresentato da Lord Ewald. L'artista-spirito lascia il corpo catatonico di una donna che, mortificata

⁶³ Cfr. Thomas Laqueur, *Making Sex Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press, 1990. “The path from voice to uterus is prepared by the clinicians, who repeatedly signal affinities between the female vocal and sex organs. Louyer-Villermay speaks of “les rapports sympathiques qui existent entre l'utérus et le larynx” (TMN, 107) and yet more strongly states: “L'utérus a un grande influence sur le larynx” (TMN, 204). Metaphoric connections between the voicebox/ throat/ neck and vagina/ uterus/ cervix are retained from antiquity well into the nineteenth century.”, in Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narrative of Hysteria in Nineteenth Century France*, Cornell University Press, Ithaca & London, 1994, pp. 44-45.

⁶⁴ Come nella tradizione oracolare e monoteista, la vergine è il *medium* per eccellenza. Edison spiega al giovane Lord come l'*andréide* annulli la passione anche nell'uomo più ardente: Hadaly è descritta più volte come un angelo perché è nata dal fuoco e dalla luce (luciferina?) e soprattutto perché porta in sé i tratti maschili e femminili pur non conformandosi e rimanendo un essere Altro.

dall'amore per un marito infedele e suicida, ha deciso volontariamente di abbandonare la vita e diventare un involucro per Sowana. Sebbene nel romanzo la presenza di Sowana e il mistero del corpo della signora Anderson vengano trattati con prolissa superficialità, il rapporto fra la macchina Hadaly, il corpo della signora Anderson e lo spirito di Sowana non devono essere sottovalutati.

La signora Anderson e Hadaly possono essere considerate due corpi "oracolari". Come la Pizia, amante e sposa di Apollo che la feconda con il suo essere attraverso la parola, i due corpi mostrano uno stretto legame fra la parola e gli organi genitali. L'*andréide* è vergine e, nonostante nasca come strumento di riproduzione, essa è sterile. Il suo corpo, che dovrebbe sostituire quello di Alicia, è più simile ad una statua immortale, incapace di generare. La sua capacità riproduttrice è limitata alla voce (non sua) e all'aspetto fisico e sebbene il suo apparato vocale abbia una certa somiglianza con l'utero, Hadaly è la Medusa e incarna la sterilità della pietra. Nell'automa il parto è solo acustico: "emettere una voce che non le appartiene" è tradizionalmente visto come una sorta di concepimento, lo stesso attribuito per secoli alla donna *medium* che dà vita alle parole del dio (o del demone). La signora Anderson invece rifiuta la parola; come Hadaly, il suo corpo è un involucro, ma a differenza dell'automa, la donna è ridotta al contenitore materiale –*medium* o la medium ? – della voce di Sowana. Questo corpo non viene mai rianimato nel testo, se non nel ricordo dell'inventore che la descrive come una donna attenta alla famiglia e una moglie fedele, due accezioni che hanno poco a che fare con la situazione della donna nel romanzo. Infatti dopo la tragedia del marito la sposa non solo rigetta la volontà di esprimersi, ma addirittura la vita e la maternità, abbandonando i figli per rifugiarsi in un stato catatonico. La sua paralisi volontaria è simile allo stato di trance che colpisce le donne medium che affollano la scena delle sedute spiritiche di fine del secolo,⁶⁵ ma con una lieve differenza: il rapporto che la lega allo spirito di

⁶⁵ Influenzato dall'avvento della fotografia, delle tecnologie legate alla produzione e alla trasmissione del suono e del cinema, lo spiritismo passa dalla materializzazione degli anni '70 all'evocazione della "direct voice" che trasforma la figura della medium in una semplice interlocutrice. La donna è al centro del fenomeno dello spiritismo, per le sue caratteristiche naturali e culturali che hanno determinato attraverso i secoli la predilezione indiscussa del femminile nel ruolo di *medium* e le tecnologie della fine dell'Ottocento non fanno che rimarcare questa attribuzione: "Unlike the gift of poetry, art, oratory or song, it demands from her no effort; and, with proper precautions, it causes no strain upon her physical constitution. To exhibit it, all she has to do is to sit passively in a chair, preferably in pitch darkness. It is, indeed, difficult to know what

Sowana è reciprocamente passivo. Questo ambiguo rapporto fra il corpo della signora e lo spirito porta a pensare che Sowana sia una sorta di ventriloquo che aleggia per Menlo Park, la cui voce mobile e non localizzabile ha la potenza del trascendente, della divinità invisibile che si sente, ma sulla quale è impossibile agire.⁶⁶ Lo stesso Edison si mostra vago sull'identità e la presenza dello spirito dell'artista che si manifesta attraverso una voce incorporea:

Tout à coup, un chuchotement clair, la voix d'une jeune femme parlant
tous bas, murmure près de lui: "Edison?". (46)⁶⁷

La voce dello spirito è la voce di una donna, giovane, aggraziata nel suo corpo vocalico, visto il tono delicato e la sua propensione per l'arte e la bellezza, ma Sowana non possiede un corpo, nemmeno una proiezione acustica delle sue fattezze. A questo riguardo è interessante notare che tutte le voci del romanzo possiedono un corpo a cui far riferimento, persino Martin, l'aiutante di Edison stazionato a New York. Sebbene i due uomini si sentano solo attraverso il telefono, i figli dello scienziato inviano all'uomo dei baci via cavo e lo schiocco del loro affetto produce un corpo vocalico e telefonico pronto a riceverli. Tutte le voci de *L'Eve future* dovrebbero avere un corpo, una fisicità alla quale fare riferimento, eppure questi corpi, così necessari per dare

her personality has to do with the phenomenon, for she never goes into the trance conditions, and talks naturally throughout.", tratto da Moore W. Osborne, *The Voices: A Sequel to "Glimpses of the Next State"*, Watts & Co., London, 1913, XII-XIII. La medium è la figura passiva per eccellenza nel suo rapporto con le voci dirette delle sedute spiritiche: come una telefonista che deve collegare due interlocutori, la donna medium non ha più un ruolo di primaria importanza o una partecipazione attiva nella comunicazione con il mondo dell'invisibile. Lei è il cavo, il tramite, l'apparecchio che mette in contatto la voce dello spirito con i postulanti, come accadeva alla Pizia, ma il suo non è un corpo *medium*, ma un corpo-macchina-apparecchio mediatore. Infatti dopo la Prima Guerra Mondiale, con l'avvento di sistemi di comunicazione più complessi che richiedono una certa partecipazione e preparazione nel funzionamento, la donna viene scalzata dal ruolo di tramite, sia nell'utilizzo delle nuove tecnologie che nelle sedute spiritiche, dove gli uomini detengono il primato.

⁶⁶ "When we say that the divine being is invisible, we mean that we do not have power over it. To say that the divine was inaudible, however would be to claim that it had no power over us.", John M. Hull, *Touching the Rock: An Experience of Blindness*, Harrow Book, London, 1991, p. 127.

⁶⁷ Villiers de L'Isle-Adam, *L'Eve future*, Edition Alain Raitt, Genèse et publication, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1993, tutte le citazioni sono tratte da questa edizione e le pagine di riferimento date fra parentesi.

visibilità alla voce, non compaiono mai nel romanzo. La loro è una presenza accennata, mai descritta o resa visibile: Martin, i bambini o la signora Anderson assomigliano ai personaggi dei grandi ventriloqui della prima metà dell'Ottocento che, nascosti o invisibili, "appaiono" sulla scena attraverso la voce creatrice dell'artista. Questa voce, grazie alla sua potenza, riesce a creare dei "corpi vocalici" che tratteggiano immagini e caratteristiche a partire da nomi privi di sostanza. Il corpo della voce sopperisce alla mancanza del corpo del personaggio attraverso lo schiocco dei baci o il respiro sommesso che si ode all'altro capo del telefono, tutte materializzazioni che annullano la sensazione perturbante della voce senza fonte. Il romanzo stesso si sviluppa come una rete di voci: la scena di apertura mette in campo un Edison shakespeariano che come Prospero parla con le voci e gli spiriti da lui evocati (Sowana) dopo essersi lamentato del suo arrivo tardivo nel mondo e della sua impossibilità di registrare localmente i grandi eventi della storia. L'inventore del fonografo è il Prometeo moderno che vorrebbe rubare le voci al tempo per restituirle intatte e ri-ascoltabili all'umanità. Se i suoi desideri fossero attuabili, egli, come un dio, potrebbe rievocare il passato e la vita, annullando la morte, e al tempo stesso potrebbe essere onnipresente e onnisciente. Questo incipit titanico non solo anticipa la grandezza dell'inventore, ma sottolinea l'importanza della voce nell'impresa che egli affronta per salvare l'amico, una creazione-invenzione che lo eguaglia a Dio (e quindi è costretta al fallimento), una voce che comanda. Nella seconda parte invece ai monologhi di Edison si sostituiscono dialoghi con lo sventurato amico Lord Ewald, che si presenta in scena come una voce, mentre il suo corpo resta nell'ombra (capitolo II). Lo stesso accade alle donne del romanzo, voci che vorrebbero essere o sono il limite della rappresentazione della voce, come Alicia che desidera diventare una cantante o Hadaly che appare nelle spoglie di un fonografo. L'*andréide* si presenta a Lord Ewald come una macchina (fonografo) che deve esser incarnata in un corpo (macchina), ma la voce bellissima e spirituale incanta il giovane con i suoi tratti infantili, quasi sonnambuli e non ancora femminili. Evelyn invece, amante del marito della signora Anderson, è una creatura conservata in un cassetto e resa eterna in un filmato realizzato dall'inventore. Nell'anticipazione del cinema la ballerina voltea gridando stravaganti "olé" accompagnandosi con il suono delle "castañuelas". Tutti i personaggi del romanzo sono delle voci prima di essere dei corpi, ma i loro corpi esistono, anche se vengono messi in ombra, frammentati e

assemblati o nascosti.⁶⁸ Ecco perché la figura di Sowana rimane una presenza non familiare e destabilizzante: la sua voce è talmente potente che il corpo della signora Anderson non la giustifica. Sowana sembra non servirsene, preferendo alla donna che volontariamente⁶⁹ ha scelto il silenzio e l'immobilismo della bambola, la macchina Hadaly. La presenza medianica dell'artista non solo scatena il passaggio metafisico della macchina, che diventa più umana dell'originale, ma testimonia l'incertezza del confine tra la scienza e le "nuove scoperte" nel campo del mesmerismo, della telepatie e dell'occulto che verso la fine del secolo godono di ampio credito. Le tecnologie supportano in maniera "scientifica" la riattivazione del magico nel mondo: lo sviluppo della fotografia e del fonografo ha dato all'uomo la possibilità di catturare la realtà nelle sue sfaccettature invisibili⁷⁰ e inaudibili, reiterando la sua autenticità all'infinito. Affascinato dai nuovi orizzonti che le invenzioni del secolo gli aprono, l'uomo ha cercato l'invisibile per antonomasia: Dio e l'aldilà. Grazie alle tecnologie che hanno potenziato le percezioni sensoriali, le scoperte rivoluzionarie vengono distorte e applicate a ricerche che non competono il reame della scienza in un crescendo di "discipline trasversali" che camuffano credenze vecchie di secoli dietro la legittimità delle loro pretese razionali. Se il Settecento aveva operato un disincanto della voce senza referente e una sua umanizzazione, proiettando la triangolazione di potere nel reame dell'uomo (non della donna!), pur lasciandosi contagiare dal fascino del

⁶⁸ Ovviamente esistono due livelli di importanza del corpo (e di conseguenza delle rappresentazioni della voce) fra gli uomini del romanzo e le donne, visto che sono i personaggi femminili a mediare l'importanza della voce e della sua incarnazione.

⁶⁹ Nel corso dell'Ottocento la voce viene anatomizzata alla stregua del corpo e si mette in rilievo la sua fragilità che fa fiorire una letteratura medica volta a curare e conservare gli organi fonatori e uditivi, preservandoli da malattie e infezioni. Solo verso la fine del secolo, Breuer, Freud e Charcot attribuiranno spiegazioni "psichiche" a disturbi come l'afonia e la balbuzie che da difficoltà meccaniche degli apparati interessati verranno interpretate come risposte involontarie dell'individuo a traumi non superati. La voce non sarà più solo un meccanismo e il corpo non sarà più solo la sua fisicità, ma anche grazie alla voce diventerà una "trascrizione" del potere.

⁷⁰ In quegli anni Eadweard Muybridge, fotografo accreditato, viene ingaggiato dal governatore della California Leland Stanford per risolvere la speciosa questione se il cavallo al galoppo sollevi tutte e quattro le zampe contemporaneamente. Il fotografo crea una macchina capace di scattare in sequenza così rapida da mostrare la corsa di un cavallo al rallentatore. Accanto alla "scientificità" di questi risultati si affianca la fotografia spiritica, in grado di catturare immagini di spiriti e defunti come le linee telegrafiche e poi telefoniche riescono a percepire le voci dell'altro mondo., anticipando l'inaudibile del sonar.

ventriloquo, l'Ottocento ripristina il lato magico e meraviglioso della realtà con lo spiritismo e la "voice triumphant" delle medium.⁷¹ In un panorama di nuove discipline pseudoscientifiche in grado di fornire prove "tangibili" dell'aldilà, evocare gli spiriti e renderli visibili, la presenza di Sowana nel laboratorio di più grande inventore di tutti i tempi è legittima e non necessita chiarimenti. Lo spirito-artista è reale quanto le prodezze del microfono installato in giardino o il canto dell'usignolo morto e risuscitato meccanicamente nel sotterraneo. La scienza di fine secolo può tutto perchè le sue prodezze la portano a collimare con il mondo magico, con il soprannaturale e con Dio, tutte accezioni che nel romanzo ruotano attorno alla figura dell'inventore. La stessa Sowana, chiave di volta per il cambio metafisico della macchina e la sua completa attivazione della triangolazione di potere della voce comunica solo con "il mago di Menlo Park". Edison è Dio: lui è riuscito a intrappolare la voce umana nella macchina e a creare l'immortalità tecnologica. Solo Dio era riuscito a incidere con la voce le tavole della legge, la scienza di Edison lo equipara a Dio che "scrive" la voce, mentre il suo microfono-telefono gli concede l'onnipotenza dell'onnipresenza. Se la voce può esistere staccata dal corpo allora Sowana può esistere come essere fatto di voce. L'interesse per i grandi misteri, le facoltà medianiche, le presenze ultraterrene e il mondo dei morti caratterizza il secolo e influenza lo scrittore nella scelta del personaggio dell'artista-spirito (nelle prime stesure dell'opera era Martin a realizzare la fotoscultura di Alicia), ma il fascino del soprannaturale sull'immaginario collettivo cattura anche Villiers.

Le nuove invenzioni nel campo delle comunicazioni e del suono portano a credere che sia possibile avere contatti con l'aldilà, con il soprannaturale e il magico e questo intricato rapporto fra dottrine esoteriche e tecnologie porta alla legittimazione del corpo fantasmale, artificiale e meccanico di Hadaly. Se il telefono e il fonografo prendono spunto dall'anatomia umana che fa dell'apparato vocale-uditivo un sistema elettrico, non pneumatico come nelle *talking heads*, allora tale corpo può essere collegato ("wired") in una rete di apparecchi. Questa rete mette in connessione corpi fisici, persone e identità tangibili che spariscono, annullate dalle macchine che catturano e trasmettono *solo* il suono. Gli individui sono costretti a lasciare il posto alle loro voci che, disancorate dai loro corpi, diventano così potenti da crearsi un corpo vocalico, una

⁷¹ Ellen A. Pennau Cook, *The Voice Triumphant: The Revelation of a Medium*, A.A. Knopf, New York and London, 1931.

proiezione immaginaria, come accadrà con gli sconosciuti al telefono o agli speakers della radio. Nelle tecnologie di trasmissione del suono la voce dà visibilità all'invisibile. In questo quadro gli ultimi decenni dell'Ottocento completano il processo di disincarnazione della voce, che supportato (e supportante) dallo spiritismo giustifica nel successo popolare delle invenzioni del secolo la scelta "romanzesca" della presenza dello spirito di Sowana. Grazie alla deificazione delle tecnologie legate al suono l'aspetto magico-religioso della voce senza referente assume un valore (quasi) scientifico e le invenzioni che si susseguono rapidamente verso la fine del secolo danno credito ad una voce lontana e priva di una fonte.⁷² In un processo inverso, ma simbiotico, il fonografo diventa il sinonimo della scrittura automatica della medium così come le altre nuove tecnologie vengono "fantasmizzate" mentre lo spiritismo viene materializzato. La voce senza sorgente che esce dagli strumenti di produzione e trasmissione del suono è simile alla voce (immaginata) dei defunti che da oggetto diventa soggetto e riprende lo "strano" e l'eccessivo della voce antica, magica, oracolare o religiosa che fosse. In questo processo di *re-enchantment* della voce, il corpo (femminile), già rifiutato e sostituito da un secolo, non partecipa perchè assente, invisibile, paralizzato o addirittura ridotto ad un frammento, meccanizzato e sostituito con una serie di copie inumane. Il corpo, già vittima dell'anatomia settecentesca e dell'ossessione per la parcellizzazione dell'Ottocento, viene definitivamente ridotto ad un oggetto. Edison fa della sua creazione un corpo magico,⁷³ quasi profetico, ma mai umano. Il corpo di Hadaly, perfetto, unico e ordinato è costruito per una voce e da una voce: l'*andréide* è un corpo vocalico che si costruisce attraverso il Verbo.

L'autore per sottolineare l'importanza e soprattutto la perfezione del corpo "artificiale" e vocalico dell'automa (Hadaly è l'Ideale), annulla e sacrifica tutti gli altri corpi umani, soprattutto quelli femminili, a partire dal corpo-ideale di Alicia, parcellizzata nella costruzione dell'*andréide*. Lo stesso processo accade al corpo di Evelyn che, grazie alle tecniche cinematografiche, viene sezionato e ridotto a un cumulo di oggetti, di trucchi e

⁷² "The known tones and inflections of the speaker, a whisper, a cough, a sigh, a breath, can be heard. The little incidents of human utterance which it takes a wakeful ear to detect, aided by the eye and by the familiar acquaintance, are found to pass along miles of wires, many of them under the earth or sea. Silent as the medium may be, and dead as it seems, the sound comes out true.", in *The Times* 29, 103 (19 November 1877), p. 9.

⁷³ L'uso e il significato dei metalli che compongono il corpo dell'automa fa riferimento alla disciplina medievale dell'alchimia.

di protesi, diventando un corpo morto, una cadavere, su cui studiare. Il cinema è l'anatomia del XX secolo ed Edison ne dà una prova. Il corpo fantastico della ballerina, unitamente alla sua voce, viene spogliato dei suoi camuffamenti, messo a nudo e indagato come durante un'autopsia senza spargimento di sangue, grazie all'occhio attento della macchina da presa che non si lascia ingannare dagli abbellimenti della donna di spettacolo. Il cinema immortala la bellezza, ma coglie anche la realtà e riesce a riportarla in vita in tutta la sua crudezza:

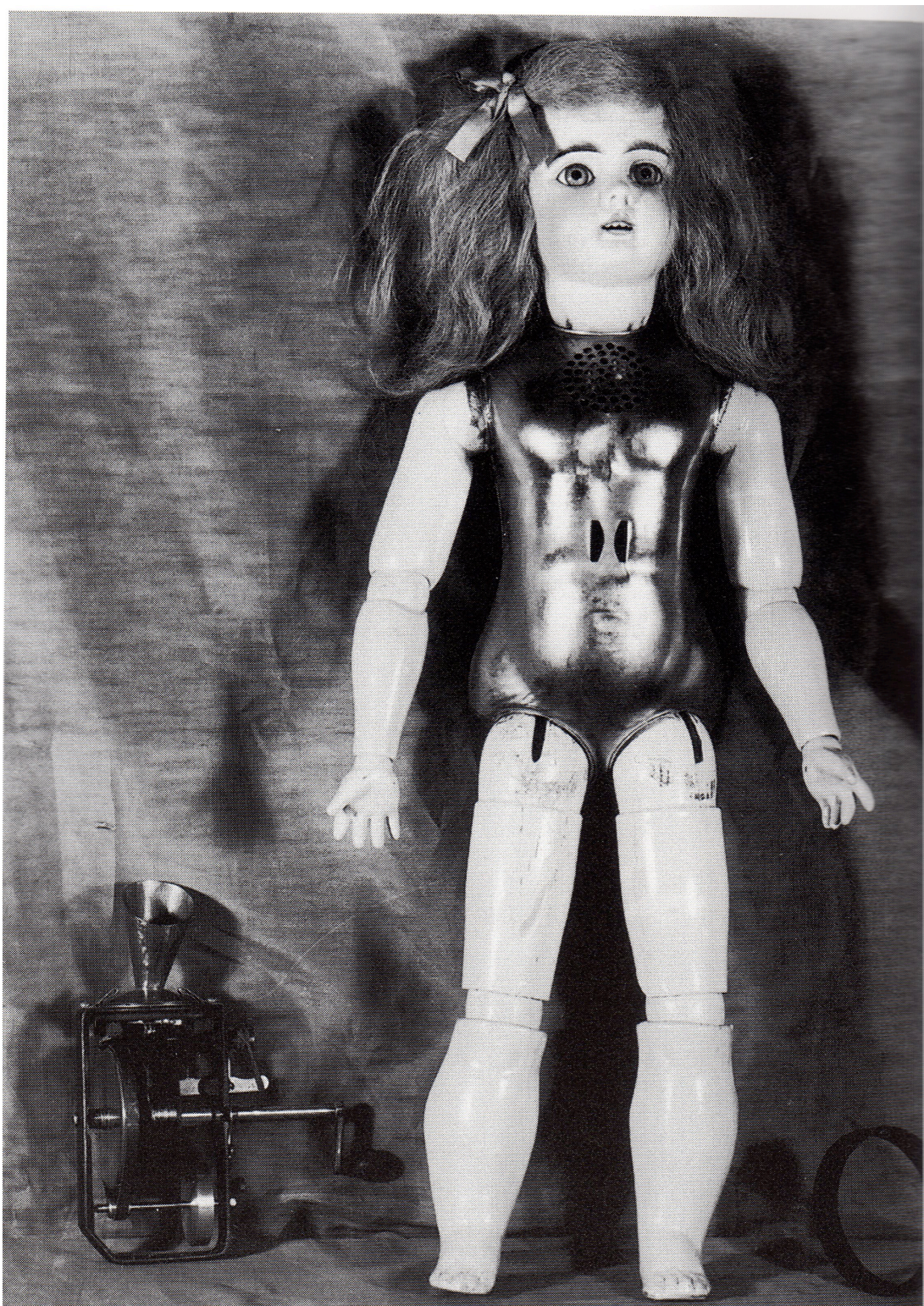
Il se dirigea vers la tenture, fit glisser la coulisse du cordon de la lampe ; le ruban d'étoffe aux verres teintés surmonta le réflecteur. L'image vivante disparut. Une seconde bande héliochromique se tendit, ou dessous de la première, d'une façon instantanée, commença de glisser devant la lampe avec la rapidité de l'éclair, et le réflecteur envoya dans le cadre l'apparition d'un petit être exsangue, vaguement féminin, aux membres rabougris, aux joues creuses, à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve, aux yeux ternes et en vrille, aux paupières flasques, à la personne ridée, tout magre et sombre. Et la voix avinée chantait un couplet obscène, et tout cela dansait, comme l'image précédente, avec le même tambour de basque et les mêmes castagnettes. (201)

La figura di Evelyn è l'incarnazione del passaggio della donna attraverso l'artificiale, fino alla macchina e poi ai nuovi mezzi di riproduzione del reale. Il suo corpo, come quello di Hadaly, è ridotto ad un involucro, una sagoma irreali nei suoi meschini camuffamenti. Come Edison che prova (e riesce) a costruire un corpo perfetto che possa incarnare la voce angelica di Alicia, così Evelyn addobba il suo corpo con una serie di protesi che ne nascondono le carenze. La ballerina è il chiaro punto di passaggio fra le due equazioni antitetiche che sostengono il romanzo: vita-natura contro morte-artificio che si trasforma in vita-artificio, morte-natura. In lei la natura sta morendo mentre l'artificio prende vita, dandole un'esteriorità molto femminile e capace di far capitolare anche il marito e il padre più fedele. Ecco perché solo la macchina da presa, nonostante sia cieca, come le tecnologie del suono sono sorde, riesce a catturare la falsità della ballerina e a presentarla agli occhi umani. Lord Ewald, l'innamorato e l'occhio desiderante del romanzo, assiste, grazie alle tecnologie di Edison, allo smascheramento della donna naturale che fa dell'artificiale un'inutile protesi vitale. Inversamente Hadaly è, la macchina, che nasce sotto i suoi occhi dalle forme "vuote" della sua fidanzata: nel

laboratorio di Menlo Park l'artificiale prende vita e si identifica e si "riempie" grazie ai pensieri registrati. Hadaly dovrebbe essere una macchina che, senza capire, registra e produce sia l'esteriorità di Alicia che l'Intelligenza delle sue incisioni grazie alla partecipazione dell'innamorato, ma lo spirito entra nella macchina e l'artificiale prende vita. Per questo ne *L'Eve future* la presenza di Sowana diventa fondamentale per accendere la scintilla umana della macchina- Hadaly, che da automa diventa incarnazione dell'Ideale. L'*andréide* potrebbe essere una raffinatissima "talking head", come la bambola bionda di Cartesio, capace di riprodurre la voce di Alicia, ma nella fantasia letteraria di fine secolo la donna viene scartata a favore della macchina, alla quale è sempre più associata. Ma come rendere "vivo" l'artificiale femminile se non attraverso la voce? Se l'aspetto perturbante (e affascinante) della voce senza referente ha per secoli costretto l'uomo ad un processo di antropomorfizzazione del *medium*, nell'Ottocento la voce, finalmente disincarnata dal corpo umano grazie alle tecnologie, fa dell'artificiale il suo *medium* ideale e, anticipata dal processo di artificializzazione della donna, attribuisce alla macchina le caratteristiche del femminile e viceversa.



Produzione in serie delle bambole di Edison nel New Jersey.



Una delle bambole di Edison, prodotta intorno al 1890. A lato il fonografo interno.



Pubblicità della Victor Talking Machine, 1908

femminile della macchina diverranno il fondamento delle campagne pubblicitarie di questi strumenti. Queste traduzioni patinate dell'immaginario collettivo legheranno indissolubilmente la macchina riproduttrice alla donna, almeno fino agli anni venti del secolo successivo. La voce femminile delle grandi cantanti d'Opera è forse il collegamento più sfruttato sia a livello pubblicitario che suggestivo del legame indissolubile fra le tecnologie legate al suono e il femminile, come dimostrano la serie di esempi che seguono, tratti dalle riviste del periodo. Il parallelo, universalmente accettato fra la donna-cantante e il fonografo, poi grammofono, diventa uno dei cavalli di battaglia della *Victor*, che aggiunge la desinenza femminile alla sua creazione. L'avvento delle tecnologie legate al suono è un cambio fondamentale nell'ontologia umana: il fonografo infatti mina i concetti alla base della voce dell'individuo, togliendo l'autorità della sua presenza ("Which is which?") e annullando l'indispensabilità dell'agente vocale. La voce incorporea della tradizione religiosa, sia pagana che cristiana, torna alla ribalta; dalle possessioni alla pazzia, fino allo spiritismo

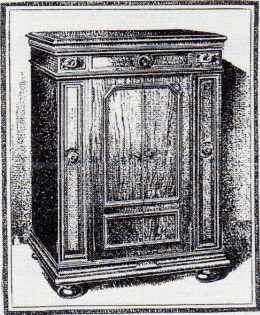
Lo stesso Edison, nella realtà, dopo la realizzazione del fonografo e le riflessioni sull'utilizzo, anche massificato, della sua invenzione, si getta a capofitto in un'impresa fallimentare per produrre bambole contenenti un fonografo. Il progetto del "mago di Menlo Park" è il tentativo palese di umanizzazione della macchina (nelle sembianze femminili) allo scopo di contenere l'effetto perturbante della voce disincarnata, ma anche l'attestazione che la voce possa "vivificare" un oggetto. L'analisi de *Il castello dei Carpazi* ha messo in luce come con l'affermarsi del fonografo e del grammofono il connubio fra le

possibilità della voce riprodotta e il lato

ottocentesco, la voce che esce dalla macchina crea una sorta di *re-enchantment* della voce stessa che avvicina pericolosamente l'umano al divino, quindi l'inventore-creatore di tale possibilità della voce a Dio.

The
human voice
is human on the
New Orthophonic
Victrola

A GREAT artist sings, and thousands press for admittance. Many wait in line for hours. Some are turned away, disappointed. Attend the operas, by all means, but enjoy these same golden voices in your own home . . . whenever



The Orthophonic Victrola furnishes the finest music for the home. It never disappoints. The Credenza, Model Number Eighty-three, is shown above.

you wish . . . through the new Orthophonic Victrola and Victor Records.

This amazing instrument brings you vocal music in all its original purity and power. Tones of correct, natural volume. Tones neither too thin nor too loud, but full, round and mellow. The new Orthophonic Victrola catches the very personality of the artist!

In no other way *can* you have such singing in your home, for the Orthophonic Victrola is based upon Victor's new scientific principle, which makes possible the full, free flow of sound, undiminished and unmarred.

Words can give you but the faintest impression of the thrill in store for you at the nearest Victor dealer's. He will demonstrate it for you. Go . . . in your most skeptical mood! There are many beautiful models of the Orthophonic Victrola, at many prices. Hear them today!

The New Orthophonic

PROTECT YOURSELF!
Only the Victor Company
makes Victrolas

Victrola

VICTOR TALKING MACHINE CO.  CAMDEN, NEW JERSEY, U. S. A.

BEWARE OF IMITATIONS! NONE GENUINE WITHOUT THIS TRADE-MARK

Pubblicità Victor Victorola, 1927

Nel romanzo di Villiers Edison vede nel corpo e nella voce di Alicia la perfezione in cui incarnare la sua macchina parlante, ma il progetto ambizioso gli sfugge dalle mani con l'arrivo dello spirito-artista che dà vita al fonografo, di per sé mortifero. L'inventore "che ha intrappolato l'eco" non riesce a dare una spiegazione alla presenza di Sowana, ma ne accetta gli interventi, stimandoli preziosi per la buona riuscita della sua opera. La scienza di Edison mescola magia e invenzione, legando entrambe alla sua figura, come

lo stesso Villiers che, affascinato dalla reale creazione del fonografo, ha bisogno di una voce ultraterrena per realizzare a pieno la meraviglia di Hadaly. E' bene notare infatti che nonostante sia la riattivazione della triangolazione di potere della voce di Hadaly che l'umanizzazione dell'automa dipendano dalla presenza di Sowana, la centralità imprescindibile dello spirito è subordinata alla scienza magica dell'inventore e al desiderio del giovane: nel romanzo di Villiers il potere della voce è il potere dell'uomo. Infatti anche se solo grazie a Sowana l'*andrèide* valica il limite del suo essere macchina riproduttrice, altrimenti sterile e sorda, è nel potere del suo ascoltatore (Lord Ewald) che l'automa diventa "umano":

Après tout, qu'importe: Inventons ! Inventons ! – Qu'importe le son de la voix, la bouche qui prononce, le siècle, le minute o telle idée s'est révélée, puisque toute pensée n'est, de siècle en siècle, *que selon l'être qui la réfléchit* ? ceux-là qui ne sauront jamais lire, auraient-ils su jamais entendre ? ...Ce n'es pas d'entendre le son, mais l'Endedans créateur de ses vibrations même, – ces voiles ! – qui est l'essentiel. (50, corsivo mio)

Questo "reader response criticism" ante litteram mette l'ascoltatore in una posizione di rilievo e lo investe di un potere creatore simile a quello divino in cui l'uomo (maschio) attribuisce un valore e un significato alle parole incise. L'idea appena accennata dall'entusiasmo di Edison, ritorna nel dialogo fra lo scienziato e il giovane sulle capacità interattive di Hadaly. Edison spiega all'amico che il fonografo dell'*andrèide* contiene la summa del sapere e del pensiero contemporaneo (maschile), una serie di battute che il giovane, come interlocutore privilegiato, potrà adattare e intendere a seconda della situazione. Hadaly non sarà che uno sterile "specchio acustico"⁷⁴ in cui il giovane Lord, stanco della mediocre conversazione di Alicia, potrà "sentire" riflessa la sua profondità di pensiero e di amore interpretata dalla voce angelica della donna.⁷⁵

⁷⁴ Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

⁷⁵ Se si confronta il mito di Eco con la "Eterna Commedia" prospettata da Edison ne *L'Eve future* si possono osservare interessanti coincidenze: la ninfa ammaliata dalla bellezza di Narciso, sacrifica la sua voce e viene ridotta alla ripetizione infinita e senza senso, mentre Lord Ewald, stregato dal riflesso di Alicia, accetta di sostituirla con Hadaly, una macchina capace di soddisfare il desiderio d'amore del giovane. Sebbene sia una prerogativa del fonografo di reiterare *ad infinitum* il desiderio dell'uomo nei confronti della voce della donna, ne caso specifico dell'*andrèide*, il progetto di Edison prevede che l'automa, come Eco, si limiti alla riproduzione di una voce bellissima, ma

Tuttavia il potere divino-creatore del Lord non viene mai messo in gioco: Hadaly, figlia del vuoto e del silenzio,⁷⁶ supera la macchina (Ideale) e l'umano (Alicia) e riformula il sapere che porta inciso con la voce angelica della donna insufficiente. A differenza di Alicia che possiede delle bellissime orecchie solo come ornamento estetico⁷⁷ e si limita a ripetere brani di cui non afferra il significato, come fosse lei la vera macchina, la copia è in grado di intendere e comunicare il sapere inciso (che lei legge) nei suoi polmoni d'oro. Secondo Edison (e Villiers con lui) l'*andréide* esiste ed è reale nella fede di chi la desidera, nella fantasia dell'uomo per cui è stata progettata e che attraverso la sua vita, le dà un'esistenza reale. Hadaly, come "machine célibataire", è figlia del desiderio che, grazie allo spirito di Sowana, scatena un passaggio meraviglioso e miracoloso da "fantoche" (la macchina) a "fantôme (l'oggetto metafisico) e trasforma la sua esteriorità meccanica in un involucro dell'immaginario che la caratterizza. Fin dall'inizio l'*andréide* è un essere in potenza, non in atto. Lord Ewald è lo spirito moderno che con un atto di fede supera l'illusione della natura e afferma la volontà che trasforma i sogni in realtà. Allo stesso tempo il giovane rappresenta anche l'interlocutore ideale dell'automa, il burattinaio che ne dovrebbe muovere i fili e attivare il funzionamento, ma Hadaly appare fin da subito più autonoma di quanto lo stesso Edison possa immaginare. Dotata dell'Intelligenza, non del semplice intelletto,⁷⁸ l'*andréide* riflette le illusioni di Lord Ewald rappresentando la sua Donna Ideale. Costruita per recitare con

spezzata e inutile, frutto della sterile ripetizione di brandelli di sapere. Solo attraverso l'intervento soprannaturale di Sowana Hadaly si impossessa del sapere inciso e lo vivifica passando dalla ripetizione al dialogo.

⁷⁶ Hadaly conosce il valore del silenzio come materia creatrice. Dal silenzio che Gautier definisce come modo di parlare spirituale, Villiers ricava il valore vero della parola, il suo Ideale. Attraverso il silenzio l'uomo moderno si allontana dal brusio futile della del quotidiano e riscopre la Parola creatrice. I personaggi maschili del romanzo si ritirano nel silenzio, Lord Ewald, romantico e sognatore, nel suo castello mentre Edison, geniale e titanico nella sua residenza-laboratorio di Menlo Park. Ritirandosi e isolandosi dal mondo esterno le menti "elette" entrano in un mondo ideale dove tutto è possibile: "La salle habitée par Hadaly est située sous terre, assez loin même. Vous comprenez, je ne pouvais pas laisser l'Idéal à la portée de tout le monde." (162). Come accadrà allo stesso barone de Gortz de *Il castello dei Carpazi*, sia il barone che il lord non potranno vivere il loro sogno d'amore con le macchine, perché l'Ideale e la creatura titanica non possono lasciare il luogo protetto, la cavità in cui sono state create.

⁷⁷ "...et qui est [Alicia], actuellement, à New York, au théâtre, dans notre loge, où elle fait miroiter les pierres de ses oreilles en paraissant écouter le *Freischütz*." (72).

⁷⁸ "-Lui insufflerez-vous une intelligence?"

-Une intelligence? Non. L'INTELLIGENCE, oui." (127).

lui “l’Eterna Commedia” dell’amore, quasi fosse il pupazzo Hadaly del ventriloquo Ewald, il suo spirito si “ribella” alla ripetizione pedissequa del sapere inciso sui suoi cilindri. Nella scena del parco, Hadaly, come Eva, seduce⁷⁹ il giovane con la sua perfetta logica per ottenere che lui la tenga in vita, rigenerando ogni giorno, insieme ai fluidi vitali, il desiderio e l’illusione d’amore che è il senso della sua creazione.

Come corpo inoltre, l’*andréide* rappresenta un oggetto del desiderio legato all’occhio di chi guarda. Se fino ad allora la bellezza era stata al centro dell’arte, con l’avvento delle macchine del desiderio, questi oggetti della modernità non possono che essere entità femminili⁸⁰ di cui Hadaly è l’apoteosi di fine Ottocento. Preceduta dagli esempi hoffmaniani, l’automa è la macchina che rappresenta il punto d’incontro passato, presente e futuro. Eva ricreata, nata dal mito (da Pigmalione al Golem), dal materialismo post-cartesiano, dal progresso nella tecnologia orologiaia e dei meccanismi atomizzati e dalle dottrine esoteriche. Oggetto scientifico capace di rivelare i misteri del mondo sensibile, Hadaly è l’ambiguità⁸¹ sospesa fra il reale e il surreale, tra il logico e il fantastico, il tentativo dell’uomo di consacrare l’umanità della macchina e di crearla “a sua immagine e somiglianza”. La modernità impazzisce per la macchina

⁷⁹ Come Dracula, mostro della modernità, anche Hadaly seduce la sua preda per essere invitata ad entrare e potersi mantenere in vita. Entrambi viaggiano in una bara, ma “Hadaly is, Villiers suggests, the vampire tamed whom one can turn on and off with a key...”, in Ines Hedges, “The Mith of the Perfect Woman. Cinema as Machine Célibataire”, in *L’Esprit Createur*, Winter 1986, volume XXVI, 4, pp. 38-47, p. 30.

⁸⁰ “L’assimilation femme-machine était, en autre, nécessaire, pour que l’homme donnait à son œuvre la consécration suprême en la considérant, non pas seulement comme sa création, mais aussi comme sa créature. Tous les onirismes du robot que l’on trouve dans la littérature de base étage, dans la grande presse, dans les ouvrages de vulgarisation et même dans de publications scientifiques averties, procèdent d’une même idée directrice : hausser la machine au niveau de l’homme afin que celui-ci reçoive d’elle une sorte de consécration surnaturelle. D’où toutes les pages, vaguement mégalomanes et pimentées de délire monomaniacque, qui ont pu être suscité par la cybernétique. Une tradition mécaniste assez ancienne nous avait habitués à la formule : « le corps est une machine », il semble qu’à l’heure pourrait se résumer dans la formule inverse : « la machine est un corps », in Jean Brun, “Machinisme et érotisme”, *Cahiers du Sud*, volume 48, 46, numero 250, pp. 120-134, p. 127.

⁸¹ Intelligenza artificiale prima che questa possa persino essere pensata, l’*andréide* è un oggetto falso la cui falsità “non risiede nella sua inumanità, ma nella sua ambiguità. L’automa può percorrere tutte le vie che lo conducono all’affermazione della sua umanità, non solo imitare la vita, ma condensarla all’interno di sé, ma nessuno può essere certo di questa differenza.”, traduzione mia di Jean-Claude Bearne, *L’automate et ses mobiles*, Flammarion, Paris, 1980, p. 62.

che, grazie alla sua potenza illimitata, avvicina l'uomo a Dio; la macchina è l'oggetto del desiderio al quale l'artista dà le sembianze femminili perfette. Hadaly incarna la bellezza esteriore di Alicia perché è di questa perfezione che il giovane Lord è innamorato, soddisfacendo a pieno la tirannia dei sensi dell'uomo. L'automa è creato per soddisfare e rilanciare all'infinito il desiderio sensoriale di Ewald attraverso la sua femminilità. Tutto in lei è perfettamente femminile tranne ciò che porta inciso nella macchina che dovrebbe attivare, più della materialità del corpo e della voce, il desiderio e "l'Eterna Commedia" dell'amore. L'intelligenza dell'*andréide* è volutamente maschile e Hadaly oltre ad essere la macchina perfetta e riproduttrice è anche un'attrice⁸² a cui viene imposto di recitare:

-Ah! si c'est, a ce point, une comédie que vous me proposez de jouer perpétuellement, répondit Lord Ewald, c'est une offre à laquelle je ne puis que me refuser, je dois vous le déclarer. (220)
Ceci posé en principe, dites-moi: si votre bien aimée vous offrait de s'incarner à tout jamais dans l'heure qui vous à semblé la plus belle, celle où quelques dieu lui inspira des paroles qu'elles ne comprenait pas, à la condition de lui redire, vous aussi celles de votre qui, uniquement on fait partie constitutive de cette heure, croiriez-vous « jouer la comédie » en acceptant de pacte divin? Ne dédaigneriez-vous pas le reste de paroles humaines? Et cette femme vous semblerait-elle monotone? Regretteriez-vous, enfin, ces heures suivantes, o elle vous sembla si différente que vous alliez en mourir? (224-225)

Il mito dell'attrice incarna l'Ideale post-romantico in base al concetto di distanza che rende l'attrice "inafferrabile" per lo spettatore e in base al concetto di vacuità, di vuoto, che vede l'attrice come un artificio, non una sostanza. Il secondo concetto è indispensabile per capire come Hadaly possa essere considerata un'attrice. *L'andréide*, nata dal vuoto e dal silenzio, è stata riempita, creata all'uomo che, come lo scrittore, le ha dato forma e sostanza. Infatti Hadaly è Alicia completata dallo sguardo desiderante

⁸² "Alicia non è l'attrice perfetta, come Hadaly, ma solo una dilettante, non può capire il dramma di Ewald, poiché nelle parole e nei fenomeni della realtà coglie e registra l'aspetto puramente esteriore; per lei l'arte si limiterebbe all'imitazione della realtà, alla semplice riproduzione dei dati sensibili e osservabili. L'imperiosa esigenza di Ewald (e di Villiers) è invece quella di sostituire, sull'esempio della sottile e mordente ironia baudelairiana della FARFALO, alla vuota e sterile bellezza naturale, un'altra artificiale, creata dall'artista e corrispondente al mito dell'attrice, adombrato dal mito di Pigmalione.", in Fernando Cipriani, *Villiers de L'Isle-Adam tra Simbolismo e Decadentismo. Paralleli letterari*, Café de Flores, Métis, 1991, p. 133.

(scopofiliaco) di Lord Ewald che sembra anticipare lo sguardo del barone de Gortz di Verne e dello spettatore della sala cinematografica. Hadaly è un vuoto rivestito dalle sembianze di Alicia, a sua volta una borghese travestita da cantante e attrice. L'*andrèide* è assemblata come il corpo di Evelyn, ballerina e attrice di professione, scheletro e artificio di trucchi e protesi, senza una sostanza propria. Anzi il corpo della *femme fatale*, amante di Anderson, spogliato dei trucchi del mestiere, perde le sue fattezze femminili e tutti i tratti che mettono in risalto la sua femminilità, dal fianco prosperoso, alle labbra carnose fino agli occhi ammalianti. Allo stesso modo, alla prima apparizione l'automa è uno scheletro di metallo coperto da drappi e veli neri, quasi fosse una creatura morta che nasconde la sua struttura metallica senza volto. All'inizio del romanzo Hadaly è uno scheletro senza corpo, in attesa di un pretesto o di un modello in cui essere incarnata. L'*andrèide* è la macchina in cerca di un corpo attraverso il quale rendersi visibile e a cui ancorare la sua voce, priva di una definizione sessuale e delle caratteristiche che potrebbero caratterizzarne il corpo o essere la proiezione di esso. La voce di Hadaly prima che il suo essere acquisti le forme di Alicia è una voce asessuata e indefinita, la voce dello spirito di Sowana che lascia il posto alle registrazioni dell'angelica Alicia. La macchina di Edison parla con la voce di Alicia e solo la copia identica e perfetta della fidanzata di Lord Ewald può soddisfare le aspettative del giovane e incarnare alla perfezione le sonorità della donna. La potenza creatrice della voce di Alicia e delle parole del sapere maschile del secolo hanno bisogno di un corpo che le possa ancorare e arginare, un corpo che possa esser ventriloquizzato. Questo corpo, alle soglie del XX secolo, è un corpo femminile, come la tradizione che lo ha preceduto, ma meccanico perché quello umano è ormai catatonico e inadeguato.

Il corpo dell'*andrèide* è la perfezione, l'Ideale che riflette lo sguardo desiderante dell'uomo-spettatore e dell'artista. I suoi fonografi, centro della sua costruzione, rappresentano l'opera d'arte del/per l'uomo: Hadaly è la rappresentazione (l'attrice) perfetta che recita, per essere amata, un copione scritto e scelto dall'uomo. Come nel cinema, la nuova forma d'arte e di rappresentazione della realtà, Edison e Villiers ci offrono l'Altro creato dalla fantasia di Lord Ewald che, rifiutata l'idea di vivere,⁸³ preferisce assistere allo spettacolo. L'Altro, come è stato pensato dal “mago di Menlo

⁸³ Il romanzo si apre con le riflessioni del desiderato suicidio di Lord Ewald.

Park”, rimane comunque un parto della fantasia e dell’intelligenza maschile, un automa impostato per compiacere i sensi e l’intelletto di Lord Ewald, insomma una meravigliosa macchina che recita i pensieri degli uomini.⁸⁴

I cilindri d’oro di Hadaly sono il motore che la trasforma da macchina del desiderio a “machine célibataire”, da un involucro vuoto a proiezione fisica della sua voce. E’ l’iscrizione che l’*andréide* porta all’interno a determinare le sue azioni e il suo rapporto con gli altri.⁸⁵ Se è vero che la voce, grazie alla sua potenza, non solo può produrre un corpo, ma metterlo in movimento, è bene ricordare che la voce registrata è amputata del suo corpo che si smaterializza nella perdita. Il corpo di Alicia scompare man mano che il corpo dell’*andréide* prende forma nelle parole del ventriloquo Edison, come William Edward Love, ruba “l’anima” della giovane cantante per costruirne un fac-simile dando vita ad un mondo morto. Grazie alle nuove tecnologie create dall’inventore, la voce trascende lo spazio e frantuma il corpo di Alicia che, dopo essere stato ridotto ad un elenco di parti, viene riprodotto (ri-assemblato artisticamente e tecnologicamente) per adattarsi alla voce incisa sui cilindri.

La centralità di questi cilindri è essenziale, come dimostra la loro posizione sia tematica che metaforica al centro del romanzo e del corpo di Hadaly. Il fonografo è un paradosso perché ingabbia l’istantaneità della voce nella persistenza della parola scritta (dell’incisione) che, nonostante il codice elettrico, si può vedere e quindi conoscere, mentre dovrebbe semplicemente essere fruita in un flusso. La voce subisce un cambio ontologico sul quale si innestano gli influssi di Edison, di Sowana che ventriloquizza l’automa e di Lord Ewald che ne dirige il dialogo. Ciò che rimane della voce di Alicia è la mera sonorità, il timbro, l’espressività e la potenza vocale, mentre il resto scompare per lasciar posto alla molteplicità di voci che si fondono dando vita alla voce di Hadaly. Inoltre i cilindri d’oro trasformano l’*andréide* in un oggetto del desiderio seguendo le regole dell’intertestualità: le iscrizioni che le sono state incise implicano testi più ampi

⁸⁴ “Le macchine riproduttrici sono “insufficienti” per la loro stessa natura: hanno un effetto tale su tutto ciò, prodigiosamente, catturano. La stessa *andréide*, complesso “riproduttore” per eccellenza, illusoriamente “animato” da parole e immagini morte (rubate a Miss Alicia), non è altro che un vuoto colmato dalla magia verbale di Edison e dal potere narcisistico di suggestione di Ewald.”, in Ivanna Rosi, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁵ Lo stesso accade ne *La colonia penale* di Kafka dove gli aghi della macchina scrivono la colpa e a condanna nella carne della vittima. L’iscrizione della legge è il motore di questa assurda macchina che è comprensibile solo al sostituto del suo inventore.

e rimaneggiati, dai quali sono stati estrapolati dei frammenti interpretati alla voce di Alicia. Secondo Leon S. Roudiez il fenomeno dell'iscrizione prevede che gli estratti subiscano una "transposition and a shift in articulation",⁸⁶ la stessa cosa che nel romanzo accade a Hadaly e al suo genio creatore.

Il dualismo che caratterizza l'*andréide* – diversamente da tutte le altre invenzioni presenti nel romanzo – raggiunge un "livello meta-tecnico",⁸⁷ mentre lo stesso Thomas Alva Edison, per volere di Villiers, si trasforma in un personaggio fantasmagorico⁸⁸ il cui sapere oscilla tra scienza e alchimia, un genio eternamente giovane capace di sfidare Dio dal suo laboratorio magico.⁸⁹ Come Hadaly, anche Edison ha una natura teatrale:⁹⁰ egli racconta la costruzione dell'*andréide* più che compierne i gesti, egli è più filosofo che "mécanicien". Come Dio, egli crea attraverso la parola, ma la sua Genesi è parabola di morte, come testimoniano i titoli dei libri III e VI: *L'Eden sous terre* e *...et l'ombre fut!*. Eppure nel suo laboratorio la parola è creatrice e lui è un "enchanteur" che vive attraverso il verbo, come la bella Salazaar a cui fa più volte riferimento (325). Si potrebbe affermare che la parola anima il testo e tutti i personaggi raccontano per vivere.

Il dualismo di Hadaly si sviluppa attraverso il confronto con le altre macchine presenti. Nel testo le invenzioni di Edison esistono sia per la logica dell'utile che come puri costrutti linguistici che funzionano metaforicamente. Il fonografo, per esempio, viene impiegato per catturare la voce con una fedeltà che impedisce l'ascoltatore di

⁸⁶ Leon S. Roudiez, *Introduction to Julia Kristeva, Desire in Language*, Columbia, New York, 1980, p. 15.

⁸⁷ Cfr. Jaques Noiray, *op. cit.*, pp. 253-259.

⁸⁸ "Il est, ainsi, bien établi que j'interprète une légende moderne au mieux e l'œuvre d'Art – métaphysique dont j'ai reçu l'idée qu'en un mot le héros de ce livre est, avant tout, le « sorcier de Menlo Park », etc. – et non M. l'ingénieur Edison, notre contemporaine. (Avis au lecteur)" (37).

⁸⁹ Edison è un genio senza tempo legato alle figure di Beethoven, Dorè e Archimede. Il suo laboratorio di Menlo Park è sia un museo del gusto, impreziosito da Hadaly, opera d'arte senza prezzo (capitoli VI e XII) che un antro magico i cui bagliori richiamano alla mente il potere della magia e dell'alchimia.

⁹⁰ La parola fa de *L'Eve future*, una pièce teatrale più che un romanzo, teatralità accentuata dai lunghi monologhi, soprattutto maschili, e dalla peculiarità delle figure femminili. Da Evelyn, ballerina e seduttrice, a Alicia, attrice e cantante fino alla creatura Hadaly, attrice per eccellenza. Il romanzo è un'opera lirica, un dramma la cui vocalità è rappresentata dall'influenza di Wagner, dalla figura di Alicia, aspirante cantante d'opera, dalle invenzioni di Edison per riprodurre e trasmettere il suono e dai continui riferimenti al ventriloquismo che nell'Ottocento ha assunto i caratteri dello spettacolo.

distinguere l'originale dalla registrazione, mentre il cinema rivela il reale, come mette in scena la "Danse macabre" di Evelyn. Queste due invenzioni sono in grado di registrare fedelmente la realtà, come accade alla stessa *andréide*, ma Villiers non le utilizza per questo motivo. Villiers "loved words but he did not trust them"⁹¹ e fa comprendere al suo Edison che non è la fedeltà della registrazione (per altro molto scarsa nei primi anni dell'invenzione), ma il modo in cui viene recepita a non essere controllabile. Edison intuisce la relatività del senso e del significato del linguaggio che si manifesta nell'arbitrarietà dei segni. Se registrare, le parole dell'antichità è inutile perché queste assumerebbero un valore diverso, essendo l'ascoltatore colui che dà loro significato, allora le sue macchine trascrittrici e riproduttrici sono inefficaci. Hadaly però è diversa: lei viene concepita sì come una macchina riproduttrice, ma, grazie all'intervento di Sowana, diventa un esempio di Intelligenza Artificiale ante litteram. L'*andréide* è capace di riprodurre il significato all'interno di un sistema di linguaggio chiuso, diversamente dal fonografo che lascia il sistema aperto in cui il dialogo è impossibile. Se così non fosse e l'automa rispecchiasse il progetto di Edison, Lord Ewald finirebbe col comunicare con se stesso, in un gioco circolare e vuoto, essendo l'unico in grado di attribuire un significato alle parole di Hadaly. Il presunto dialogo si ridurrebbe a un monologo a due voci e un unico protagonista attivo, il giovane Ewald. In questo quadro senza via d'uscita si inserisce la figura di Sowana che dà vita a Hadaly rendendola un essere Altro da Lord Ewald. Senza l'intervento dello spirito il giovane Lord, rinunciando all'anima di Alicia, in verità rinunciarebbe al suo meraviglioso corpo decidendo di vivere con un fonografo intelligente camuffato in una 'bambola' identica all'originale. Hadaly invece è sì la copia di Alicia, un corpo artistico-artificiale, ma grazie alla strategia adottata dall'autore, l'*andréide* è la donna viva che sostituisce Miss Clary degradata in automa.

Il confronto fra le due ha chiari richiami alla produzione di Gautier, molto influente nella Francia dell'epoca per quanto riguarda il tema della donna e dell'artificio. Nel statua Villiers esprime la bellezza femminile nella sua perfezione senza decadimento: Alicia è identica alla Venus Victrix mentre Hadaly, che all'inizio si presenta come una

⁹¹ Villiers de L'Isle-Adam, *Eve of the Future Eden*, translated by Marilyn Gaddis Rose, Coronado Press, Lawrence, Kansas, 1981, p. 256.

mummia,⁹² deve trasformarsi in una statua viva per diventare la sosia della dea borghese. L'*andréide* risulta però una Venus moderna. Nata dalla copia fatta da Sowana a Alicia con il metodo della fotoscultura, Hadaly è una bellezza pura (I, XVII) a cui donare la parola: un'opera d'arte eterna, ma straordinariamente in movimento. Villiers, catturato dalla magia delle nuove scoperte tecnologiche, rinnova la concezione dell'arte che, grazie alla scienza, può raggiungere la vita e soprattutto la "technological immortality".⁹³ La stessa *andréide*, attraverso la tecnologia, si trasforma in un'opera d'arte viva ed eterna, un capolavoro avveniristico, ma che con i suoi continui riferimenti letterari e mitologici, si lega fortemente al passato. Come Dio, che attraverso il Verbo crea l'universo e la vita, così Edison con la parola rende viva la statua, rende umana la macchina e dona un'anima alla donna, creando una nuova Eva immortale. E' la potenza della voce che trascende il corpo e lo spazio. E' il mito di Pigmalione: Edison da vita all'arte,⁹⁴ ad un'*andréide* che fin da subito si attesta come morte vivente:

Parallelamente, la creatura artificiale che Edison ha costruito e porterà a compimento nella sua veste 'umana', si rivela un'altra meravigliosa forma morta, vera opera delle tenebre. Il modo di procedere analitico, positivo, razionale, dello scienziato è l'opposto del processo istantaneo, intuitivo proprio della creazione divina; Edison vuole rivaleggiare con Dio, ma la sua è una scelta distruttrice, oppone morte a vita, artificio a natura, sterilità a procreazione, ombra a luce.⁹⁵

Definita più volte ombra, miraggio, fantasma, Hadaly è una forma vuota. Nascosta da veli neri, riposa in sarcofago di ebano come un vampiro. L'*andréide* è capace di dare morte con l'elettricità che la rende viva. Lei è la veste dell'illusorio, la morte in vita: non a caso la sua prima apparizione coincide con un'eclissi. Eppure l'*andréide*, in quanto opera d'arte e meccanismo artificiale, incarna l'attimo eterno, garantisce

⁹² Ancora ispirato al *Roman de la momie* di Gautier Villiers fa apparire la sua eroina vestita di veli e drappi in un sotterraneo che ricorda la ricchezza di una tombe egizia. Come una mummia avvolta nelle bende, Hadaly copre con i suoi veli neri l'abîme che la caratterizza, risvegliando la curiosità del giovane che, catturato dal mistero, partecipa al lavoro di immaginazione da cui nasce l'*andréide*.

⁹³ Cfr. Ian Christie, *op.cit.*, pp. 105-121.

⁹⁴ Hadaly è un'opera d'arte unica, non esistono copie. Creata in un laboratorio museo e adornata da materiali preziosi (oro, argento) il suo valore è inestimabile (VI, XII) tanto che Lord Ewald offre 100.000 guinee per salvarla dall'incendio.

⁹⁵ Ivanna Rosi, *op. cit.*, p. 85.

l'illusione dell'incorruttibile fermando il tempo.⁹⁶ Lei è la realizzazione del sogno di ogni uomo: la bellezza eterna incarnata in una macchina che vive e parla solo per compiacere il suo possessore.

Hadaly infatti, a differenza di molte macchine che accendono i sogni di fine Ottocento, possiede una caratteristica peculiare ai mezzi di comunicazione dell'epoca: l'illusione della presenza. Dopo la scoperta del fonografo e della fotografia il passo verso i primi tentativi cinematografici è breve. L'uomo è alla ricerca di un'illusione della realtà: conservare la voce (caratteristica inconfondibile di ogni individuo) nel tempo e nello spazio, annullandone la caducità. Il fonografo può addirittura dare l'illusione della presenza umana o meglio dell'*umanità* nelle macchine,⁹⁷ fatto che intriga e affascina gli scrittori. Queste scoperte strabilianti stravolgono la concezione della vita e dell'arte stessa: il cinema, ad esempio, permette di ricreare la realtà in una copia che incarni il desiderio umano inserendo il meraviglioso che esula dalla vita quotidiana. Ne *L'Eve future* il cinema permette a Edison di spogliare Evelyn dei suoi trucchi da commediante sancendo la realtà della pellicola rispetto alla falsità del teatro, ma soprattutto gli permette di riportare in vita ciò che ormai è polvere:

“Toutefois, j’eus le loisir, avant son décès, et de vérifier en elle mes pressentissements et théories. Au surplus, tenez sa mort importe peu: je vais la faire venir, comme si de rien n’était. L’affriolante ballerine va vous danser un pas en s’accompagnant de son chant, de son tambour de basque et de ses castagnettes” En prononçant ces derniers mots, Edison s’était levé et avait tiré une cordelette qui tombait du plafond le long d’une tenture. (198-99).

Il fonografo invece rende viva la strabiliante opera d'arte che è Hadaly dando a Edison la facoltà di animarla (dare fiato, quindi voce) con l'Intelligenza maschile. Tuttavia le meravigliose invenzioni di Edison capaci di riprodurre la vita e le sue manifestazioni peculiari si attestano come bellissime nature morte. La voce di Alicia registrata nei polmoni di Hadaly potrebbe essere intesa come la differenza che, secondo Derrida,

⁹⁶ Come i due giovani sull'urna greca di Keats, Hadaly è la bellezza colta al suo apice ed resa eterna.

⁹⁷ Cfr. Jennifer Forrester, “Scripting the Female Voice: the Phonograph, the Cinematograph, and the Ideal Woman”, *op.cit.*, per una breve introduzione sulle *talking heads*.

passa tra il parlare e lo scrivere, tra la comunicazione viva e quella morta, se non intervenisse lo spirito di Sowana a vivificare le incisioni. Le tecnologie dell'Ottocento con la loro illusione di vita e presenza non fanno altro che rubare la vita imprigionandola nella macchina capace di riprodurla. Edison cattura la voce di Alicia, la sua peculiare sonorità e la sua soave musicalità, imprigionandola in un fonografo: lui si impossessa della vita (voce) e la trasforma in morte (la incide e la trascrive). Hadaly è l'artificio, l'illusione per eccellenza, è la macchina mitica⁹⁸ perché ruota attorno ad Eros e Morte, cioè il desiderio di Lord Ewald e l'essenza di macchina riproduttrice a cui è negata una "sorgente vitale e viva".

La decisione di dotare l'*andréide* di un sapere maschile proferito con la voce di Alicia non è per nulla casuale. Con lo sviluppo delle nuove tecnologie di riproduzione di suoni e immagini appare chiaro che la donna rappresenta il lato "riproduttivo" della comunicazione. Se l'uomo detiene l'autorità e il potere di esprimersi, alla donna resta il compito di enunciare, cioè di ripetere ciò che è stato già formulato. Le prime macchine riproduttrici hanno caratteristiche femminili perché alla donna si attribuisce una propensione per l'attività ripetitiva, non certo creativa:

Les femmes n'ont pas d'imagination ou du moins elles n'ont que cette sorte d'imagination qui rappelle et représente vivement les objets que l'on aperçus. Elles ne créent pas, mais elles reproduisent à merveille; ce sont de copistes de premier ordre.⁹⁹

Inoltre con lo sviluppo della fotografia e del cinema si accentua ulteriormente il fenomeno di scopofilia che aveva permesso alla donna di rendersi visibile (e desiderabile) sul palcoscenico. Il desiderio maschile di vedere e di sentire la donna crea una richiesta di attrici, cantanti e ballerine, trasformando definitivamente l'Altra in un prodotto di consumo.¹⁰⁰ Anche nel romanzo Evelyn e Alicia sono giocattoli erotici, proiezioni del desiderio maschile, realtà che imitano l'arte. L'apoteosi viene raggiunta

⁹⁸ Il tragitto che porta Lord Ewald e Edison all'*andréide* è una discesa verso il centro mitico dove vita e morte si fondono nell'artificiale.

⁹⁹ Jules Simon, in Michelle Perrot, "Femmes et Machine au XIXe siècle", *Romantisme* 41 (1983), pp. 5-17, pp. 6-7.

¹⁰⁰ Con le tre nuove carriere femminili nasce il concetto di divismo: la donna è un oggetto dei desideri collettivi. Lo spettatore può possedere la fotografia (la carte de visite) dell'artista per soldi, una forma di prostituzione immaginaria.

con Hadaly, una macchina creata per soddisfare i desideri di Lord Ewald, che è al tempo stesso attrice e copia di una realtà che è a sua volta copia della perfezione artistica. La sua voce, rubata a Alicia, è parte del progetto di duplicazione fedele della donna portato avanti sia in letteratura che nel cinema. La sua voce non corrisponde all'intelletto o all'anima, cose di cui, tra l'altro, l'originale è sprovvista, ma rappresenta l'illusione della presenza. Hadaly è più perfetta dell'originale anche se Edison non vorrebbe che lo fosse. Lo stesso Lord Ewald, all'inizio scioccato e disgustato dal progetto dell'inventore, nel parco la scambia per una "nouvelle Alicia", perché Hadaly è la versione migliorata della sua fidanzata: l'incarnazione della Venus Victrix non possiede l'accordo necessario fra voce e carattere che permette alla donna di diventare la rappresentazione della relazione fra bellezza e arte. Hadaly, invece, secondo Edison, grazie alle registrazioni incise sui suoi fonografi possiede questo accordo: la summa del sapere che porta dentro la renderà un'opera d'arte vivente. Eppure l'*andréide* stravolge le aspettative dell'inventore e del giovane Lord e, grazie a Sowana, acquista coscienza di sé dando uno spessore alle sue parole che va ben oltre delle sette ore di registrazione. E' lo stesso autore che, innamoratosi del suo personaggio, cerca di portarlo in vita.¹⁰¹ Il romanzo si presenta come una tensione verso la presa di coscienza di Hadaly: gli altri personaggi vengono svuotati della loro personalità per mettere in risalto la conquista dell'*andréide*. Solo Hadaly, la macchina, riesce a dimostrare di possedere una personalità racchiusa in un corpo più umano di tutti gli altri corpi ridotti in automi.¹⁰² E' la parola, è ciò che dice che la distingue dalle macchine feticcio protagoniste della letteratura di fine Ottocento e la trasforma in una persona(lità) perfetta. L'*andréide* racchiusa nelle forme di Alicia dovrebbe essere un fonografo inciso con "l'Eterna Commedia", una *performer*, una riproduttrice di suoni come era dato essere alle

¹⁰¹ Cfr. la genesi del romanzo: Villiers passa da un automa ad una bestia meccanica per approdare a Hadaly, l'*andréide*. L'autore si lascia catturare dalla magia del personaggio come accade al suo Lord, infatti secondo Pierre-George Castex [*Le contes fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1982, p. 364, nota 44] "Le comte Celian Edwald n'est-il pas anagrammatiquement (ou peu en faut) le comte Villiers de L'Isle-Adam? (Celian Edwald donne Willie de Liçleadan)"

¹⁰² Cfr. Carol de Dobay Rifelj, "La Machine Humaine: Villiers' *L'Eve future* and the Problem of Personal Identity, *Nineteenth Century French Studies*, vol. 20, 1992, pp. 430-51, p. 438.

donne.¹⁰³ Esempio della cultura innescata dalle nuove tecnologie di riproduzione della realtà (cinema), Hadaly è un prodotto visivo, un corpo artificiale, a cui non è data voce propria.¹⁰⁴ L'*andréide* è il romanzo per eccellenza: *L'Eve future* è la creazione di una creazione. I suoi cilindri d'oro sono frammenti di opere che prendono vita in un nuovo contesto, trasformandosi. Se la voce registrata è "gendered" la risultante prodotta dall'incontro con lo spirito di Sowana assume nuove sfumature. Se Edison prospetta per Lord Ewald una strategia di dialogo che anticipa il "reader-response criticism", Sowana la applica a ciò che è inciso nel fonografo, trasformando i frammenti in testi plurimi e fruibili anche da una personalità femminile. Lord Ewald dovrebbe fare di Hadaly un "acoustic mirror"¹⁰⁵ che incarni il suo desiderio di un corpo perfetto e una mente simile alla sua, invece l'*andréide* si trasforma in un'identità, non nel riflesso del giovane. "S'entendre parler" è la forma minima di coscienza del sé: Hadaly, parlando, acquisisce una coscienza di sé che comunque nasce da ciò che porta inciso. L'ambiguità dell'*andréide* non è solo nella figura di Sowana e nel ruolo che questo spirito svolge, ma soprattutto nella paradossale identità che Hadaly arriva ad avere. Copia di una copia che risulta più perfetta e umana del suo modello, Hadaly non può possedere un'identità perché nulla in lei è originale. La sua voce è rubata con l'inganno a Alicia, come accade per il corpo, calco scientifico di quello della venere borghese. La sua "identità" che si manifesta nel dialogo con Lord Ewald è costruita con parole che non sono altro che

¹⁰³ Cfr. Jennifer Forrester, *op. cit.*, p. 72: "...the image of woman is deemed more appropriate to performance, while that of man connotes the larger sense of the use of voice, written or spoken, as representative of a person who has the right and the authority to express himself."

¹⁰⁴ Hadaly come la donna è una tabula rasa su cui l'uomo ha il diritto-dovere di incidere la sua "impronta": cfr. Janet Beizer, *op. cit.*, p. 20-21: "*Les Amours d'un interne* stages that fascinating and perturbing practice known as dermatographism, which appears here and there on the hysterical body in the pages of *L'Iconographie de la Salpêtrière* as well as in other medical publication of the period. It consists in imprinting graffiti-like markings on the anesthetic but otherwise impressionable skin of the hysteric, following the vagaries of the doctor's will: doctor's signature, patient's name, diagnosis, invocation of the devil, ornamental design, and so on. Neither a physiological explanation, (malfunction of the vasomotor system) nor a potential therapeutic justification (which in any case was not offered) nor photographic documents (which do exist) succeed in exhausting the meaning of this experimental writing."

¹⁰⁵ Si potrebbe essere tentati di interpretare i frammenti maschili scelti da Edison come un riflesso della sensibilità di Lord Ewald e quindi una proiezione del giovane in Hadaly, ma è ovvio pensare che i pensieri registrati sui fonografi rappresentino la summa ottocentesca del sapere e quindi coincidano con la cultura del giovane.

stralci, frammenti di originali perduti. E' indispensabile il mistero di Sowana per poter permettere che la finzione abbia un senso e che Hadaly possa vantare una personalità che altrimenti non possiederebbe, a prescindere dal suo essere una macchina. *L'Eve future* è un romanzo "drammatico" che mette in scena la spettacolarità e la potenza della voce alla quale Edison cerca di confezionare un corpo su misura ispirato a quello umano, ma inevitabilmente meccanico e artificiale. Hadaly, come accade per il telefono e il fonografo,¹⁰⁶ è una macchina che cerca di incarnare il corpo che manca alla voce riempiendo il vuoto che provoca l'effetto perturbante. Tuttavia il suo corpo elettrico, sebbene riproduca alla perfezione quello di Alicia, viene inesorabilmente ventriloquizzato dagli altri personaggi. Il ventriloquismo impone la voce così creata non solo sullo spazio, amputando il corpo di Alicia, ma addirittura sul corpo di Hadaly che, nonostante occupi la parte centrale, si affievolisce fino a scomparire nel suo sarcofago. Il ventriloquismo toglie autenticità al binomio corpo-voce che lo scienziato vorrebbe ricreare: la voce che esce da Hadaly non è ciò che Edison si era riproposto, ma è comunque l'attestazione della sua "divinità". *L'andréide* non ripete stralci di conversazione incisi con la voce di Alicia, ma posseduta e animata da altre forze, la sua voce risulta immensamente più potente del corpo meccanico che le è stato costruito. Il corpo di Hadaly è una macchina immortale ma limitata, una vittoria effimera dello scienziato che invece di creare un corpo, dà vita ad una voce nuova e potente. La sfida titanica dell'inventore si conclude con la distruzione dell'*andréide*: paralizzata nel suo sarcofago, sospesa tra la vita e la morte, senza voce, come il corpo catatonico della signora Anderson, Hadaly brucia insieme al suo originale lasciando nel lettore il dubbio circa la sorte di Sowana.

¹⁰⁶ Cfr. Steven Connor, *op. cit.*, p. 386: "The human form of the telephone makes it possible to imagine speaking to and being listened to by it, suggesting that 'intimacy in telephone communication might reside in the familiarity with the machine itself'. The calming and specifically feminine feel and look of the candlestick telephone 'represent telecommunication to one magically as warm, unmediated, sensualized contact', offering an appropriate abode for the female voice of the operator which had become almost ubiquitous by the early 1920s-and effecting the 'reembodiment of the disembodied human voice', which telephony promises, but does not quite deliver. Arguing that 'we only invent machines that are bodies; we invent machines after our bodies; we recognised ourselves through them in them, in their form'."

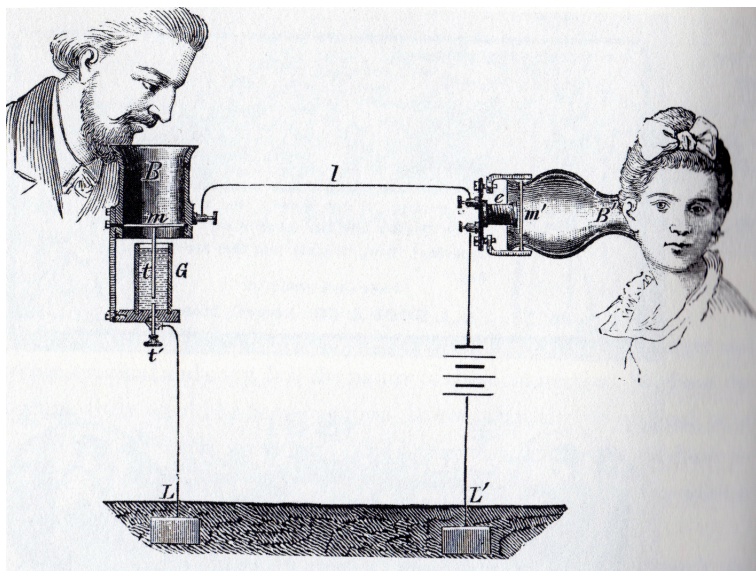


Illustrazione artistica del telefono di Elisha Gray, 1890

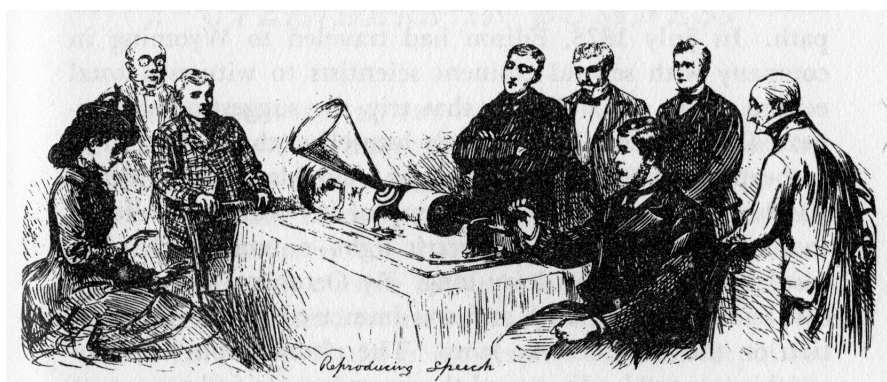


Illustrazione di ascoltatori del fonografo, 1878

5.4: DRACULA OVVERO LA VOCE MODERNA

Bram Stoker, pilastro della borghesia vittoriana, ex-civil servant e Master of Ceremonies al Theatre Lyceum, annota nei suoi scritti personali che, a partire dal maggio 1890, un incubo ricorrente lo tormenta: un giovane è circondato da diverse donne che se lo contendono quando, all'improvviso, un uomo potente le fa arretrare dicendo: "This man belongs to me." Il sogno, riportato da Christopher Frayling,¹⁰⁷ viene interpretato come una convergenza di pensieri e ansie che assillano Stoker: le tre streghe di *Machbeth*, opera prediletta dall'amico Irving e le paure per la sua mascolinità che lo portano a fantasticare di donne ninfomani e uomini potenti. In realtà questo incubo,

¹⁰⁷ Christopher Frayling, *Nightmare. The Birth of Horror*, BBC Books, London, 1996.

preludio e germe del romanzo che ha dato vita ad uno dei personaggi più terrificanti della letteratura, si racchiude in una frase e in una voce.¹⁰⁸ Il capolavoro di Stoker sfrutta l'immaginario gotico¹⁰⁹ come discorso capace di estrapolare il lato oscuro della modernità.¹¹⁰ Basato sul matrimonio e su una serie di relazioni sociali e sessuali, *Dracula* minaccia le istituzioni della società, della casa e della famiglia mettendo in scena perversioni e malattie che minano la stabilità e il futuro della nazione. La minaccia tuttavia viene dall'interno, dall'uomo stesso e contamina la cultura, la civiltà e l'identità e il romanzo, nel tentativo di sconfiggere la polimorfica mostruosità del vampiro mette in scena una serie di voci che testimoniano e ricostruiscono la lotta al Male. Cercando di isolare la devianza e la degenerazione di Dracula, i personaggi si affidano ad un connubio tra scienza, religione, spiritualità e dottrine esoteriche,

¹⁰⁸ Frayling sottolinea inoltre la coincidenza fra la figura di Stoker e del suo personaggio Harker in una lettera che lo scrittore spedì a Walt Whitman dopo aver difeso *Leaves of Grass* in cui egli si descrive come: "I am equal in temper and cool in disposition and have a large amount of self control and am naturally secretive to the world." (*ibid.*, p. 71).

¹⁰⁹ Il gotico, con le sue origini estetiche e politiche, il suo stile eccessivo che rifiuta realismo e convenzioni che tramandano l'ordine e il contenimento sociale, si allunga nella modernità influenzato dallo sviluppo di aree più estese delle realtà nazionali quali le colonie [Cfr, John Riquelme, "Toward a History of the Gothic and Modernism: Dark Modernity from Bram Stoker to Beckett", *Modern Fiction Studies*, vol. 46, number 3, Fall 2000, pp. 585-605] e la pubblicazione di *Origin of Species* (1858). La teoria darwiniana sembra giustificare il ritorno dell'uomo alla brutalità in maniera scientifica: l'uomo si differenzia dalla bestia solo per l'uso della parola. Inoltre in un panorama dove il soprannaturale viene concepito nella nuova dimensione dell'individuo che va oltre la scienza, forze primitive e arcaiche fanno il loro ingresso facendo crollare la supremazia dell'essere umano. La nuova scrittura gotica invita a riconoscersi nelle figure malvagie (*The Picture of Dorian Gray*, 1891), ad affrontare il male, il malato, la pazzia senza rifugiarsi nel sano e nell'intero. Inversione del pastorale, il nuovo romanzo gotico è ambientato in luoghi sconosciuti e terribili, ma si avvicina sempre di più a casa (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886). La scrittura si fa contemporanea e diventa sempre più difficile distinguere il pericolo dai suoi oppositori perché il male e il mostro si naturalizzano (Dracula impara l'inglese): "The Gothic has not only entered England but it also subsumed the *naturalized* life of the English citizen." [Patrick O'Malley, *Oxford's Ghosts: Jude the Obscure and the End of the Gothic*, citato in John Riquelme, *op. cit.*, p. 596]. Inoltre l'ambiguità della scienza che mescola religione, metafisica e dottrine esoteriche non aiuta a tracciare una linea di confine che stabilisca il possibile. E' del 1882 la fondazione della "Society for Psychical Research" che investiga nel paranormale mescolando ipnosi, mesmerismo e studi sulla telepatia come realtà della mente umana.

¹¹⁰ Cfr. Fred Botting, *Gothic, The New Critical Idiom*, Routledge, London and New York, 1996.

attraverso una struttura di voci. Queste voci filtrate e intrappolate dalle scritture e dalle tecnologie della fine del secolo proiettano nuove forme, nuovi corpi e nuove identità dei personaggi, arrivando addirittura a disancorarsi dai loro soggetti e a fronteggiarli come entità altre, estranee o addirittura più vere. Queste scritture, *medium* delle voci del romanzo, attuano una triangolazione di potere che esula dalle manifestazioni precedenti, ma fa della voce disincarnata la rappresentazione del suo stesso potere. Le voci che si rincorrono nel romanzo sono così potenti che si impongono sui (corpi) dei personaggi e sulle loro identità, rendendoli creature ambigualmente instabili, come Dracula. Se il Male è all'interno, niente è più intimo e terrificante della voce che fronteggia il suo soggetto.

La storia si apre con il viaggio di Harker, giovane contabile, alla volta della Transilvania dove lo attende il conte Dracula per stipulare il contratto per l'acquisto di Carfax, una proprietà nel cuore di Londra. Il soggiorno si trasforma ben presto in un incubo: il giovane scopre di essere prigioniero di un terribile vampiro pronto ad ucciderlo, ma egli riesce a fuggire, portando con sé il suo diario. Salvato dalle suore di un convento vicino, Harker si rimette dal terribile shock e viene raggiunto da Mina, sua fidanzata che decide di sposarlo immediatamente. Al loro ritorno a Londra, Lucy, amica d'infanzia di Mina, annuncia il suo matrimonio con l'aristocratico Lord Godalming, uno dei tre pretendenti, ma la felicità della coppia viene stroncata da una malattia sconosciuta che colpisce la giovane. Nonostante gli sforzi del fidanzato e degli amici, la donna peggiora a vista d'occhio e il dottor Seward (uno dei pretendenti), incapace di stabilire le cause del tracollo fisico, interpella l'amico professor Van Helsing, medico, filosofo e avvocato olandese. L'arrivo del professore sconvolge l'esistenza del gruppo: Lucy è vittima di un vampiro e questo non può essere che il conte Dracula arrivato a Londra per mare. Tutti i tasselli del mosaico trovano una collocazione grazie al diario di Harker che dà il via alla caccia al terribile mostro. Grazie ai diari di Mina e del dottor Seward il mistero può essere interpretato: Dracula vive a Carfax e, dopo aver trasformato Lucy in un vampiro, egli è pronto a creare nuovi adepti e soppiantare la civiltà. I paladini, dopo aver restituito la pace all'anima maledetta di Lucy, si mettono sulle tracce del conte, distruggendo tutti i suoi nascondigli e costringendolo a fuggire in Transilvania. Il vampiro si vendica contaminando Mina, ma i paladini non si arrendono

e gli danno la caccia fino al suo castello dove riescono ad ucciderlo e a salvare la moglie di Harker e futura madre.

Il romanzo si presenta come un “collage” di diari, lettere e articoli di giornale: la voce si frammenta nelle sue espressioni letterarie, ma soprattutto nelle sue trascrizioni tecnologiche. Se la fine dell'Ottocento proietta nuove scoperte scientifiche nell'immaginario collettivo, in *Dracula* la tecnologia moderna è rappresentata dall'uso del fonografo e nelle tecniche di scrittura utilizzate, dalla macchina da scrivere agli articoli di giornale, dalla stenografia ai telegrammi.

La voce registrata e trascritta dei personaggi si dipana attraverso il romanzo come un filo d'Arianna che conduce ad una sconcertante presa di coscienza: la scienza e le scoperte del XIX secolo non sono in grado di fermare il Male perché questo, come la voce, non possiede un corpo definito da colpire. Dracula è l'alterità che si rispecchia nell'ambiguità e nella pluralità del suo corpo. Nato da un processo di creazione dell'Altro nel gotico di fine Ottocento, il vampiro è l'incarnazione dell'omonimo romanzo. Assemblato attraverso i diari e gli scritti che formano la struttura del testo, Dracula è l'indefinita pluralità delle voci e dei corpi rappresentati nei romanzi e nei racconti analizzati nei capitoli precedenti. Come Carwin, egli è malvagio e attenta la virtù della donna narratrice. Il suo volto ha tratti ebrei¹¹¹ e la sua persona cela dietro un'apparente cortesia, la perfidia del nemico con poteri “soprannaturali”. Come il ventriloquo, anche il vampiro possiede la capacità di prodursi in forme e sembianze differenti e di superare i limiti spazio-temporali. Come Carwin, il vampiro affascina e terrorizza: poliglotta e istruito, egli fugge dalla sua terra e vive nell'oscurità che nasconde il suo segreto. Il corpo del vampiro assomiglia ai corpi martoriati e ridicolizzati dei racconti di Poe. Spinto oltre il limite della scrittura e della vita, egli è il non-morto, come M. Valdemar, un corpo sospeso tra due stadi conosciuti, in un limbo non circoscrivibile. Come Lackobreath, la sua vita non si riflette nello specchio e il suo corpo viene ripetutamente femminilizzato e ventriloquizzato, costruito attraverso le testimonianze dei narratori, come accade ai resti del Generale Smith. Come i corpi-macchina di Villiers e di Verne, egli si riproduce e si alimenta in maniera insolita e perturbante: il sangue, come l'elettricità, scorre nel suo corpo che deve costantemente

¹¹¹ Judith Halberstam, “Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's DRACULA”, in Sally Ledger and Scott McCracken (eds.), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 248-266.

ricaricarsi. La sua sessualità, come quella delle macchine, è ambigua e provocante: “innamorato” di Harker, egli seduce e corrompe le donne della società vittoriana, ma a differenza di Hadaly, il vampiro si riproduce in un atto terrificante sospeso fra la copulazione (scambio di fluidi) e l’allattamento. Dracula è il mostro-corpo che condensa in sé i tratti dell’alterità e dell’ambiguità spinta ai limiti dell’immaginazione, mettendo in campo una serie di opposti che fanno del suo personaggio “la costruzione tecnologica della mostruosità”.¹¹² Il vampiro è il mostro umano,¹¹³ uomo e potente, egli ha punti deboli e lati femminili. Ricco, ma parassita, il vampiro è nell’immaginario di fine secolo l’emblema dell’aristocrazia che possiede mucchi d’oro che non spende, ma accumula. Il suo fascino è necessario per aprirgli le porte nelle case britanniche (Dracula può entrare nella stanza di Lucy solo dopo essere stato invitato), ma la sua vista provoca repulsione. Eterno¹¹⁴ perché non-morto, Dracula può essere ucciso seguendo un rituale che ha chiari riferimenti sessuali. La scienza aiuta, ma solo l’uomo con il suo bagaglio culturale arcaico e religioso può affrontare il nemico Dracula. Il confronto è letale: da una parte i paladini della borghesia “scientifica” sostenuti dalla fede di Van Helsing e dall’altra la tradizione orale dell’aristocrazia leggendaria del Conte, il pericolo venuto dalle terre sconosciute.

La voce sostiene e amplifica la polifonia del testo che si snoda in una miriade di punti di vista incapaci di stabilire una verità sola e oggettiva, di creare un corpo univoco sia del romanzo che delle voci presenti. La voce scissa dal corpo è l’emblema della degenerazione della metropoli che frammenta il soggetto per estirparne il Male: alla fine se la voce è l’unicità della persona, i diari si perdono in un mare di copie dove nulla è autentico e anche gli eroi possono essere spietati quanto Dracula.¹¹⁵

¹¹² Cfr. Judith Halberstam, *op. cit.*, p. 249.

¹¹³ I riferimenti alla figura storica del conte Vlad, sanguinario condottiero, sono stati riassunti e inseriti nell’interessante studio di Mario Barzaghi sulla creazione del mito e della figura del vampiro nella cultura europea: Mario Barzaghi, *Il vampiro o il sentimento della modernità*, Monteleone, Vibo Valentia, 1996.

¹¹⁴ Il vampiro nasce dall’idea di un defunto che torna a visitare gli affetti lasciati, quale implicita soddisfazione del desiderio che il caro non sia morto. Come il fonografo, il vampiro è la volontà di sconfiggere la morte e i limiti temporali dell’uomo.

¹¹⁵ La figura del vampiro nel film *Dracula* di Francis Ford Coppola sottolinea, o meglio esaspera, il bisogno d’amore del conte e la tragedia che ha sconvolto la sua vita privandolo della sua bellissima principessa. Dracula è combattuto fra il bisogno di soddisfare i suoi istinti animali e trovare sempre nuove vittime per saziare la sua sete e

L'origine del romanzo è la voce di Dracula, ma essa si manifesta solo nelle trascrizioni dei narratori. Il vampiro ha pochissime occasioni per parlare e imporre la sua voce: nonostante il conte fronteggi verbalmente i suoi assalitori in due occasioni durante il suo breve soggiorno a Londra, la sua voce, potente e inquietante, riecheggia soprattutto nel diario di Harker. Durante il suo soggiorno presso il castello del vampiro, il giovane è affascinato e soggiogato dall'anziano conte che lo segrega nella sua stanza obbligandolo a scrivere tre lettere assolutamente false. Tuttavia la voce di Dracula è l'unico suono comprensibile e familiare che Harker ode al castello.¹¹⁶ L'autorità della voce del vampiro lo salva dalle tre donne che lo stanno dissanguando senza aver bisogno di fronteggiarle fisicamente:

In a voice which, though low and almost a whisper, seemed to cut through the air and then ring round the room, he exclaimed: "How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! *This man belongs to me!* Beware how you meddle with him, or you'll have to deal with me." (53, corsivo mio)¹¹⁷

Egli non ha bisogno di esercitare la sua straordinaria forza fisica, anzi il suo corpo inquietante, significativa trasposizione delle idee della fisiognomica di Lombroso e Landau, appare a pezzi nel diario del giovane, mettendo in mostra i tratti più spaventosi. Il vampiro è un'ombra silenziosa e senza riflesso che scivola lungo le pareti fredde del castello e si mostra solo la notte.

Solo e prigioniero di un mostro pronto ad ucciderlo, Harker sfoga nella scrittura il suo terrore: il diario diventa la sua ancora di salvataggio che gli impedisce di cadere nel baratro della pazzia. Trascrivere sulla carta ciò che accade è un modo per dare un senso alla vicenda, far fronte all'orrore e recuperare il proprio stato mentale di sanità. Il diario

l'amore per Mina, reincarnazione della donna che ha perduto. Il conflitto che lo lacera lo rende più umano e degno di pietà degli stessi paladini pronti a sterminarlo.

¹¹⁶ La voce di Dracula mette in campo l'ambiguità della voce straniera che cerca di esprimersi attraverso un altro idioma, ma che, confrontata con le voci dei servi gitani, gli ululati dei lupi, il pianto del neonato e le accuse della madre, risulta sicuramente confortante perché "heimlich", cioè legata alla casa (Heim in tedesco significa casa) e alla lingua madre.

¹¹⁷ Tutte le citazioni sono tratte da: Bram Stoker, *Dracula*, Penguin Popular Classics, London, 1994. Le pagine sono date fra parentesi.

è una terapia, uno stratagemma per prendere le distanze dall'incubo che assale i personaggi trasformandolo in un qualcosa di oggettivo e classificabile:

Up to now I never quite knew what Shakespeare meant when he made Hamlet say: "My tablets! quick, my tablets!"
'Tis meet that I put it down," etc.,
for now, feeling as though my own brain were unhinged or as if the shock had come which must end in its undoing, I turn to my diary for repose. The habit of entering accurately must help to soothe me. (50)

I tipi di scrittura e trascrizione della voce nel romanzo sono molteplici: diari, lettere, articoli di giornale e persino interviste, tutti volti a cercare di ricostruire l'orrore di un'invasione, fortunatamente sventata da un gruppo di cavalieri senza macchia e senza paura. Van Helsing dice che per sconfiggere il vampiro loro hanno un'arma segreta:

...We have on our side power of combination – a power denied to the vampire kind; we have resources of science; we are free to act and think; and the hours of the day and the night are ours equally. In fact, so far as our power extend, they are unfettered, and we are free to use them. We have self-devotion in a cause, and an end to achieve which is not a selfish one. These things are much. (285)

Il *power of combination* citato dall'olandese si riferisce soprattutto alla seconda parte della sua affermazione. Tratto dalla *trustis* di Tacito, questo "potere" era dato dal rapporto tra vassallo e signore e sottintendeva una schiera di cavalieri della fede pronti a operare in silenzio e segretezza in un'epoca in cui credere era possibile.¹¹⁸ Stoker narra dell'irruzione di un mito della cultura orale nella società moderna (cultura scritta) e come tale deve essere documentato: la voce dei personaggi si cristallizza nelle molteplici trascrizioni per afferrare e delimitare il vampiro che, come la voce, sfugge nelle sue diverse forme incorporee.

Il diario è la scrittura personale e soggettiva per eccellenza. Solitamente segreto, viene redatto per dare ordine e forma a pensieri e impressioni scatenati dalla realtà o scaturiti dalla mente del suo autore o, più semplicemente, per annotare i fatti della giornata e ricomporla in forma scritta. In *Dracula* i diari si differenziano per il metodo di scrittura utilizzato. La vicenda si apre con il diario stenografo di Harker, giovane

¹¹⁸ Cfr. Mario Barzaghi, *op. cit.*, p. 256.

impiegato londinese che si reca in Transilvania per concludere un contratto immobiliare con un nobile, il conte Dracula. Pensato come un resoconto dettagliato dell'itinerario verso est, il diario diventa la trascrizione imbarazzata dell'impatto del giovane con le diversità delle terre sconosciute che attraversa. Come un agente segreto che si reca in paesi ostili,¹¹⁹ egli utilizza un codice che solo lui e la futura moglie possono tradurre e condividere. Il suo diario stenografo è un'espressione di modernità: la velocità della scrittura gli permette di trasporre i pensieri e la voce quasi fosse la trascrizione di un'intervista fatta a se stesso, come se egli fosse una versione umana del fonografo. Sia la stenografia che la trascrizione fonografica sono forme di "scrittura" illeggibili, ma mentre la stenografia è un alfabeto comprensibile agli esperti, la grafia della macchina è traducibile solo dalla macchina. Tuttavia, nonostante questa differenza, la scrittura stenografica proietta il giovane Harker nella modernità e in un processo di continua trasformazione della sua persona, sia come identità fisica che di parlante (scrivente) e quindi di soggetto.

Durante il viaggio verso il castello e l'inizio del suo soggiorno presso il conte, il diario è l'annotazione "fedele" di ciò che accade attorno a lui: Harker è "l'ascoltatore", come spiega il suo nome. Ben presto però i brevi accenni di "stranezze", sia del luogo che del conte Dracula, si accumulano sempre più, fino all'incontro con le tre donne vampiro che portano alla luce la verità. Harker è prigioniero del conte, un vampiro terribile che ha deciso di trasferirsi a Londra per diffondere la sua stirpe. L'orrore entra nel diario del giovane che ammette sempre più spesso di essere sul punto di perdere la ragione; le trasformazioni si susseguono, da contabile a agente segreto, da vittima femminilizzata fino alla insana di mente i suoi cambiamenti anticipano i personaggi del romanzo e si riflettono nella sua scrittura, trascrizione visibile (corpo della voce) della sua situazione. La sua scrittura è ormai una testimonianza senza futuro visto che il suo destino è chiaramente la morte¹²⁰ e si trasforma in un testamento che difficilmente arriverà a

¹¹⁹ Harker ricorda la figura di Armenius Vambery, poliglotta e multietnico, uomo capace di circolare liberamente e camuffarsi in ogni nazione. Sfruttato dagli stati occidentali alla fine dell'Ottocento per le sue capacità mimetiche, egli assomiglia a Dracula, che, nonostante la sua alterità, riesce a mimetizzarsi nella Londra vittoriana. Cfr. Ken Gelder, *Incontri col vampiro. dalla Transilvania a Hollywood*, Red Edizioni, Como, 1988, p. 24.

¹²⁰ "...Well, now I promise you that when I am done with him [Harker], you shall kiss him at your will..." (53)

destinazione. Conscio della sua sorte Harker non nasconde nulla, ma cerca di trasporre l'orrore del castello nelle pagine del suo diario:

I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. It is not good to note this down, lest some day it should meet Mina's eyes and cause her pain; but it is the truth. (51)

Il suo diario è un testo elitario, codificato e soprattutto estremamente moderno, infatti Dracula, che durante il soggiorno del giovane al castello è un vecchio nobile legato alla sua terra arretrata, non conosce questo tipo di scrittura e non riesce a decifrarne il contenuto:

I have written the letters. Mina's in shorthand, and I simply ask Mr Hawkins to communicate with her. To her I have explained my situation, but without the horrors which I may only surmise. It would shock and frighten her to death were I to expose my heart to her. Should the letters not carry, the Count shall not yet know my secret or the extent of my knowledge... [...] The Count has come. He sat down beside me, and said in his smoothest voice as he opened two letters: "The Szagany has given me these, of which, though I know not whence they come, I shall, of course, take care. See!" – he must have looked at it – "one is from you, and to my friend Peter Hawkins; the other" – here he caught sight of *the strange symbols* as he opened the envelope, and the dark look came to his face, and his eyes blazed wickedly – "the other is a vile thing, an outrage upon friendship and hospitality! It is not signed. Well! so it cannot matter to us." (56, corsivo mio)

Lo stratagemma del giovane non ha effetto e la possibilità di comunicazione con la futura sposa viene intercettata e distrutta. Il conte si impadronisce della voce di Harker e decide quale delle sue forme possa o meno mettersi in contatto con la civiltà. Il vampiro ventriloquizza la voce e la scrittura del londinese obbligandolo a scrivere delle lettere (false) così come femminilizza il corpo del giovane attestando la sua proprietà alle tre donne vampiro che cercano di impossessarsene.

La voce di Harker, è al centro dell'apertura del romanzo e offre al lettore una trasposizione sonora della sua identità. All'inizio del viaggio il giovane dinamico trova una trasposizione concreta nella stenografia: il suo lavoro è un'avventura "pericolosa" e lui si sente una specie di esploratore solitario, ma è soprattutto la sua voce (trascritta nel diario) che proietta su di lui questo personaggio, in una scrittura che si fa vivace, curiosa

e attenta. Sulla via per il castello e durante il soggiorno la sua voce diventa via via più cupa e spaventata e anche la proiezione di se stesso cambia. Spaventato, sull'orlo della pazzia, Harker diventa isterico e si femminilizza:

Here I am, sitting at the little oak table where in old times possibly some fair lady sat to pen, with much thought and many blushes, her ill-spelt love-letter, and writing in my diary in shorthand all that has happened since it closed it last. (49)

Harker, come la gentildonna immaginata, scrive un diario nella speranza che la sua amata Mina lo possa leggere (le lettere d'amore), ma invece di una grammatica scorretta e incespicante, il giovane conosce addirittura un alfabeto alternativo, la stenografia. Tuttavia le sue conoscenze moderne e il suo diario (terapeutico?) non lo salvano dal potere terribile e onnipresente del conte che lo costringe a soccombere alla sua autorità (anche sessuale), rivendicandolo per sé. Mentre Harker si trasforma nella preda del mostro, Mina a Londra si esercita come dattilografa per aiutare il futuro marito nelle sue mansioni d'ufficio. La sua abilità di segretaria la rende all'avanguardia: ci vorranno ancora due decenni prima che la dattilografia diventi un lavoro prettamente femminile e permetta una certa emancipazione economica della donna, ma la ragazza precorre i tempi proiettandosi così in un reame ancora strettamente maschile e "segreto".¹²¹ Anche lei tiene un diario stenografo dove annota i suoi pensieri e i fatti della giornata. Come per il fidanzato, la scrittura è un modo per riflettere su se stessi e mantenere il controllo della propria mente, ma l'uso della stenografia in questo caso sembra più

¹²¹ Mina irrompe anzitempo nella "casta" dei segretari appropriandosi delle tecnologie e delle macchine di comunicazione riservate alla categoria. Questa irruzione minaccia la posizione degli appartenenti, ma soprattutto proietta l'eroina in un mondo maschile, osservazione che le rivolge anche l'amica Lucy, simbolo della femminilità corruttibile dell'aristocrazia in declino. La posizione di Mina richiama alla mente la controversa introduzione delle donne negli uffici telegrafici. A partire dal 1860 infatti la preferenza per gli operatori femminili è una realtà che minaccia l'élite maschile e si concretizza con polemiche quotidiane e una produzione letteraria che dipinge la donna come una minaccia alla tecnologia stessa, non solo all'integrità del lavoratore. Queste giovani vengono dipinte come ragazze sessualmente emancipate e aggressive che solo un matrimonio "riparatore" può riportare nei ranghi accettabili della società. Cfr. Katherine Stubbs, "Telegraphy's Corporeal Fictions", in Lisa Gitelman and Geoffrey B. Pingree (eds.), *New Media 1740-1915*, The MIT Press, Cambridge Mass. and London, 2003, pp. 91-112.

un'anticipazione della modernità del fonografo. Scrivere è il tentativo di dare un corpo alla voce, è come parlare e ascoltarsi allo stesso tempo:

26 July . – I am anxious, and it soothes me to express myself here; it is like whispering to one's self and listening at the same time. And there is also something about the shorthand symbols that makes it different from writing. (91)

I simboli della stenografia sono “corpi” indipendenti che richiamano l'attenzione di Mina sulla trascrizione tangibile e permanente del suono impalpabile e istantaneo della voce. Nella pagina stenografata la giovane donna “sente” la sua voce, come se i simboli incomprensibili (per gli altri) fossero la trascrizione dell'ago fonografico sul cilindro di metallo. Le forme di scrittura del romanzo si differenziano dalla scrittura stessa e assumono (il corpo) le peculiarità della voce: fin da subito Harker e Mina sono due *medium* della voce moderna che si disfa del corpo – anche della scrittura tradizionalmente intesa – per far fronte al corpo poliedrico della modernità, il mostro. Il diario di Mina infatti include anche articoli di giornale, una strategia che Stoker adotta per dare concretezza, per fornire una prova oggettiva alla storia e per sottolineare il carattere attento e curioso della sua eroina, ma che testimonia soprattutto l'ambiguità poliforme delle rappresentazioni della voce.

Il secondo tipo di diario che, dopo le lettere tra Mina e Lucy, riporta la vicenda nella Londra di fine secolo, è il fonografo del dottor Seward.¹²² Il fonografo è un diario

¹²² E' interessante notare che mentre i diari di Mina e Harker sono detti *journal*, quello del dottor Seward è un *diary*. Il diario che Harker inizia in occasione del suo viaggio in Transilvania sembra rispettare, almeno nelle prime battute, il carattere di scarna annotazione degli eventi unita a riferimenti economici e di lavoro, ma poi, al castello del conte, si trasforma in una valvola di sfogo, un'ancora di salvataggio di fronte all'orrore che lo minaccia. Il diario di Mina invece non ha nulla o quasi delle caratteristiche del termine *journal*, come il diario del dottor Seward che, invece di essere dedicato allo studio dei suoi pazienti risulta un'amalgama di pensieri, stati d'animo e ricerche psicanalitiche. Forse i termini *diary* e *journal* sono stati scelti perché, nonostante non coincidano esattamente con le funzioni che questi diari dovrebbero avere, ne incarnano lo spirito. Il fonografo, nel romanzo, è indubbiamente uno strumento più intimo di quanto possa essere la stenografia e, mentre il dottor Seward risulta un personaggio ingenuo ed emotivamente fragile, Harker e la moglie sono legati al loro status sociale e economico che li rappresenta come due giovani intraprendenti e pronti a salire velocemente la scala sociale. Nonostante il dottore annoti nel suo diario gli studi sul suo paziente più interessante, Renfield, le analisi risultano

tecnologico dove il dottore, direttore e capo unico di un manicomio privato, annota i suoi studi di stampo psichiatrico sui pazienti internati. La macchina, che dovrebbe rappresentare la modernità scientifica della mente e delle terapie del dottore, non solo riesce a registrare fedelmente la voce di Seward, ma ne capta persino i sentimenti, annotando sfumature sonore che sfuggirebbero alla penna. La tecnologia dovrebbe essere un supporto prezioso e innovativo in grado di favorire l'avanzamento delle sperimentazioni della struttura d'internamento, ma fin a subito appare chiaro che il dottore utilizza il fonografo come sfogo personale delle sue pene d'amore e dei suoi moti di cuore. Come per gli altri personaggi, il diario "acustico" è una sorta di calmante, di ancora di salvataggio che gli permette di non perdere la sua sanità mentale.¹²³ La macchina si è trasformata nel dottore e Steward è il suo paziente:

25 April. – Ebb tide in appetite to-day. Cannot eat, cannot rest, so diary instead. Since my rebuff of yesterday I have a sort of empty feeling; nothing in the world seems so sufficient importance to be worth the doing... As I knew that the only cure for this sort of thing was work, I went down amongst the patients. (78)

Il fonografo è la trascrizione perfetta della voce e quindi dell'unicità vocale del dottore che si confessa davanti alla macchina e fa di se stesso il suo interlocutore preferito. Come le pazienti nevrotiche di Freud, Steward applica a se stesso la *talking cure* facendo della macchina il suo alterego perfetto e efficace. Registrandosi il dottore fluidifica i tratti della sua identità: da medico a paziente, da uomo a donna isterica mentre la macchina assume le caratteristiche umane del suo essere dottore che ascolta,

spesso approssimative, fallaci e come lui stesso ammette, incapaci di portare ad una conclusione.

¹²³ I diari che si alternano nel romanzo hanno una caratteristica comune: come diari dovrebbero essere strettamente personali eppure vengono scritti per un destinatario che molto spesso non coincide con loro stessi. Anche la scrittura più intima e segreta si apre all'esterno e diventa una sorta di terapia freudiana che permette all'uomo di sconfiggere il male che lo attanaglia e mina le basi della sua società e della sua stessa vita. I paladini si traspongono nella scrittura per sfuggire a Dracula e alla pazzia che li cattura, imprigionando nei loro diari il Male, il conte e tutto ciò che la loro mente non riesce ad afferrare. Scrivere è una forma di sanità mentale perché permette di dare un ordine spazio-temporale a fatti incredibili che esulano dalle coordinate dell'uomo del XIX secolo. E' come se i loro diari, in tutte le forme in cui si presentano, dessero alla storia un corpo che altrimenti non avrebbe, raccogliendo in forma scritta ogni minimo particolare che altrimenti andrebbe perso dalla memoria fallace dell'uomo.

ricorda e cura. Lo strumento trasforma le parole in impulsi elettrici incisi nella cera dei cilindri: l'inconsistenza della voce si solidifica in un codice visibile, ma non codificabile dall'occhio umano. Il fonografo materializza la voce intrappolandone il corpo fatto di parole e suoni, respiri, pause e slanci che la scrittura trascura, ma che sono indispensabili per dare corpo alla voce che a sua volta proietta un soggetto "immaginario" da sovrapporre alla persona del dottor Seward. E' la voce, che uscendo dalla bocca, materializza uno scudo, una maschera, una visione del soggetto che può così manifestarsi e nascondersi al mondo esterno. La voce incisa sui cilindri del dottor Seward è la proiezione di se stesso in tutte le sue sfumature, anche le più recondite che il dottore inconsciamente si nasconde. La macchina è il doppio del dottore, ma più efficace del suo originale perché oltre a rappresentare un'ancora di salvezza alla pazzia di Steward, essa è un elemento indispensabile e rilevante nella lotta contro il vampiro, una memoria che il dottore non possiede. Il fonografo, vivo grazie alla voce incisa – Mina ammette di aver provato dolore nell'ascoltare i cilindri di Steward – sostituisce il dottore e lo rende una macchina sterile (egli viene rifiutato da Lucy) e senza memoria, incapace di fronteggiare il Male. Infatti la sua posizione viene ulteriormente sminuita quando egli, incapace di curare Lucy, si vede obbligato a chiamare Van Helsing – l'equivalente degli scienziati titanici di Villiers e Verne – e anche il filosofo olandese lascia la sua impronta vocale sui cilindri del fonografo. Quando Van Helsing decide di registrare un messaggio per Harker e Mina nel fonografo, la macchina carpisce tutti gli errori dell'inglese inesperto dell'olandese. Il fonografo oltre ad essere più veloce di qualsiasi forma di scrittura,¹²⁴ riproduce la voce e dà un tono molto più personale e rassicurante al messaggio, come se la persona fosse presente nel momento dell'ascolto. Anche nel caso del filosofo, la tecnologia cattura la sua presenza, non solo vocale, ma quasi materiale e riproduce una forma acustica del dottore, aggiungendo un'altra identità alla figura già complessa di Van Helsing. Il fonografo, come accade per le altre forme di trascrizione della voce, partecipa alla creazione di un caleidoscopio di proiezioni del *per-sonaggio*, moltiplicando i corpi della modernità attraverso un'infinità di produzioni vocali.

¹²⁴ "As he [dottor Seward] spoke he laid his hand on the phonograph. I [Mina] felt quite excited over it, and blurted out: - "Why, this beats even shorthand ! may I hear something?" (263).

Nel romanzo esistono anche diari scritti a mano, come quello che il dottor Steward decide di stilare durante l'inseguimento di Dracula. Il dottore cerca di ricreare l'effetto benefico e equilibrante del suo diario fonografico, anche su invito di Van Helsing che lo sprona a continuare la sua terapia per mantenere la mente sana e annotare i fatti salienti:

24 October. – How I miss my phonograph! To write diary with a pen is irksome to me; but Van Helsing says I must. (399)

Il tono affettuoso del dottore sottolinea l'importanza della macchina nella sua vita, quasi fosse una persona che lo aspetta a casa e in effetti il risultato che ottiene scrivendo non è lo stesso. La scrittura è difficoltosa perché la grafia non riesce a dare libero sfogo all'identità della voce ed egli accetta il sacrificio solo perché il suo mentore lo obbliga a farlo. Il dottore, abituato a "parlare" al suo diario, trova difficoltoso e strano trasporre i suoi pensieri in forma scritta, nonostante il fonografo faccia lo stesso, attraverso una sorta di scrittura vocale. Il suo diario parlante ha però un unico difetto: la scrittura che la macchina registra sui cilindri è indecifrabile all'occhio umano e quindi non è possibile recuperare con precisione il punto che si vuole ascoltare. Il diario custodito nel fonografo è un fluire senza intervalli, come la voce, che non si vede, ma si può solo sentire. Il fonografo, macchina del paradosso, è il punto di contatto fra la scrittura e il linguaggio, fra la cultura scritta e orale. Mentre la scrittura cattura il mondo e gli eventi nella loro sequenza, il linguaggio trasforma gli eventi in oggetti mnemonici che si susseguono in una simultaneità reiterata. Il fonografo racchiude questi opposti: cattura la voce e le dà corpo nella scrittura elettronica, ma per poterne fruire, la trascrizione deve essere decodificata e quindi ritornare ad essere una voce percepibile istante per istante. Nel fonografo esiste una cronologia, ma essa sfugge all'occhio umano, sottolineando il parallelo fra la macchina mnemonica e il cervello umano, visibile, ma non leggibile dall'occhio.

Durante l'inseguimento al mostro anche Van Helsing tiene un diario, ma la sua scrittura si riduce ad un "memorandum" steso poco prima di sterminare i vampiri presenti al castello, compreso il conte Dracula. Indirizzato all'amico dottor Seward, il memorandum è una sorta di testamento dove il dottore registra le ultime battute della caccia al vampiro visto che Mina è incapace di aggiornare il suo diario. Il fatto che Van Helsing sostituisca la signora Harker nella stesura del diario, attua un processo di

femminilizzazione dell'eroe che arriva addirittura a gettare un ponte con la prima parte del romanzo. Il suo inglese poco corretto ricorda la scrittura sgrammaticata della "fair lady" con cui lo stesso Harker si era paragonato. Anche per Van Helsing la scrittura è una sorta di terapia, ma lui si ritiene sano di mente: "*5 November, afternoon. – I am at least sane.*" Eppure non può sfuggire il particolare che questa frase venga pronunciata da un uomo che nei momenti critici della vicenda (la malattia di Lucy e la sua trasformazione) viene colto da attacchi di isteria e che aggredisce e truccida tre vampiri-donna nelle loro tombe. La scrittura del professore è il tentativo di proiettare un se stesso sicuro, sano e immune al contagio del Male, un eroe senza esitazioni. E' solo nei diari degli altri personaggi che Van Helsing appare come realmente è: forte, ma anche predisposto all'isteria e con tratti marcatamente femminili nei momenti di sconforto. La sua voce si riflette nella scrittura creando un "Van Helsing" immaginario che incarna solo una parte del personaggio completo che già dalla sua prima apparizione appare ambigualmente sfaccettato, sia per le peculiarità dei suoi studi che per il guazzabuglio dei tratti fisici e linguistici.

Nel testo inoltre è presente un'altra forma di trascrizione della voce: la lettera. Harker, durante il soggiorno forzato al castello, è costretto dal conte a scriverne due, una indirizzata al signor Hawkins, suo capo e l'altra a Mina. Il tentativo di spedire una lettera stenografa alla fidanzata non va a buon fine e Dracula brucia la missiva. Il conte controlla ogni forma di comunicazione con l'esterno e Harker, prigioniero e sottomesso, cerca conforto e sollievo nella scrittura del suo diario. L'immagine è forte e persiste fino al quinto capitolo che si apre con le lettere tra Mina e Lucy, amiche d'infanzia. Le due giovani donne si raccontano la loro vita privata, le loro idee riguardo al rapporto fra uomo e donna, ma soprattutto i pensieri proibiti che non si addicono alla loro condizione e posizione di giovani donne. La scrittura femminile, a differenza di quella ipotizzata da Harker al castello, è tutt'altro che sgrammaticata: le due giovani, nei loro commenti, appaiono disinvolute, informate e anche un poco spregiudicate, quasi si volesse anticipare come il femminile rappresenti la falla (sessuale) della civiltà, il punto in cui il Male ha il suo ingresso. Infatti, di contro, le lettere che si mandano gli uomini del gruppo sono molto equilibrate e solo in alcune rare eccezioni risultano affettuose o personali. L'amicizia che li lega implica il cameratismo e la stima reciproca e non deve dare adito a nessuna forma di ambiguo sentimentalismo. La proiezione vocale maschile,

se pubblica, non dà adito ad alcun fraintendimento: la voce delle lettere è la voce del personaggio saldo e fermamente mascolino che non ha nulla a che vedere con la “fair lady” del castello.

A questo caleidoscopio di comunicazioni e trascrizioni della voce dei personaggi bisogna aggiungere i telegrammi che rappresentano le comunicazioni veloci e efficaci nella lotta contro Dracula. Le trascrizioni morse (un altro codice) aiutano i paladini a superare il vampiro che, limitato temporalmente, può essere sconfitto solo grazie a mosse tempestive. La tecnologia del telegrafo entra nel romanzo grazie alla sua rapidità, una caratteristica fondamentale che permette alla squadra di superare tempo e spazio e battere il conte. L'uso delle tecnologie di comunicazione crea un parallelo fra gli eroi e il mostro. Il vampiro, nonostante i suoi limiti e l'arretratezza della terra dalla quale proviene, è molto abile nello sfruttare le risorse della società moderna e progetta la sua invasione attraverso le vie di commercio, baluardo dell'economia vittoriana. Il Male conosce le possibilità e le invenzioni della fine del secolo e le sfrutta per fare breccia nella civiltà che si difende con le stesse armi, tra le quali spicca l'informazione. Gli articoli di giornale e le interviste che raccontano l'arrivo del vampiro e testimoniano le sue trasformazioni sono inseriti all'interno del diario di Mina. Queste forme di produzione e circolazione di massa della voce fanno parte del mosaico narrativo del romanzo e della democratizzazione delle voci. La loro attendibilità è messa più volte in dubbio, non solo dal tipo di scrittura troppo ricca di particolari “poetici” e irrilevanti,¹²⁵ ma dagli stessi giornalisti che non disdegnano di sottolineare le loro lacune:

I am permitted to use them, and accordingly send you a rescript, simply omitting technical details of seamanship and supercargo. It almost seems as though the captain had been seized with some kind of mania before he had got well into blue water, and that this had developed persistently throughout the voyage. *Of course my statement must be taken cum grano, since I am writing from the dictation of a clerk of the Russian consul, who kindly translated for me, time being short.* (102, corsivo mio)

La poliedricità delle voci e quindi delle per-sone coinvolte riflette la forma del romanzo, dei suoi eroi, ma soprattutto del vampiro. La pazzia del capitano della nave

¹²⁵ Cfr. pp. 95-101, *Cutting from “The Dailygraph”, 8 August*, la descrizione della tempesta che colpisce la costa e la Demeter è troppo arzigogolata per rispecchiare i canoni del giornalismo.

che malauguratamente trasporta Dracula in Inghilterra si ripropone a terra nell'incertezza della traduzione dell'informazione: la pazzia, le lingue straniere, le terre sconosciute e i reami esoterici¹²⁶ sono solo le forme più vistose dell'instabilità dei corpi, vittime del potere delle voci. Lo stesso accade per l'articolo che racconta le scorribande della povera Lucy, ormai vampiro. *The "Westminster Gazette", 25 September* riporta il racconto di alcuni bambini che, ammagliati da una giovane donna, si sono allontanati da casa per tutta la notte. E' il cronista a mettere in dubbio l'attendibilità delle sue fonti, perché le vittime della "bloofer lady" sono troppo giovani per fornire un resoconto credibile dei fatti della notte precedente. Ironia della sorte, le voci mediate e scimmiettate dei bambini, sono una delle poche testimonianze veraci del vampirismo diffuso dal conte.¹²⁷ Come per la pazzia del capitano anche le fantasie dei bambini esulano dalla civiltà che i paladini cercano di difendere, ma sono proprio le voci esagerate, distorte e ai margini delle rappresentazioni sociali che testimoniano il Male, come nell'articolo tratto da *"The Pall Mall Gazette", 18 September* dove il custode dello zoo incapace di parlare un inglese corretto e comprensibile, viene pagato per l'intervista (170). Tutti questi testi danno diverse prospettive e punti di vista che permettono di arrivare alla verità. Insieme ai diari e a tutte le altre forme di scrittura servono a posticipare il giudizio rispetto ai fatti narrati e fomentano il dubbio riguardo a ciò che si presenta davanti agli occhi dei protagonisti, come che accade di fronte alle tombe sull'altura di Whitby. Mina e Lucy si fermano a leggere le iscrizioni incise sulle

¹²⁶ I diversi metodi di scrittura sottolineano la pluralità dei campi discorsivi che spaziano tra etnografia e imperialismo, medicina, criminalità e degenerazione in chiave fisiognomica nonché femminismo, dottrine esoteriche, religione e scienza di cui i personaggi danno la loro versione e opinione. Gli argomenti affrontati durante la vicenda che oppone il gruppo a Dracula sono trattati comunque in maniera superficiale e molto spesso ambigua: i due dottori della storia mescolano le loro conoscenze scientifiche con credenze arcaiche e nuove discipline ancora poco esplorate (la psichiatria moderna), atteggiamento che li rende spesso poco attendibili e li proietta in una sfera al confine tra la scienza e la superstizione.

¹²⁷ "In all these cases the children were too young to give any properly intelligible account of themselves, but the consensus of their excuses is that they had been with a "bloofer lady" (...) It is generally supposed in the neighbourhood that, as the first child missed gave as his reason for being away that a "bloofer lady" had asked him to come for a walk, the others had picked up the phrase and used it as occasion served. This is the more natural as the favourite game of the little ones at the present is luring each other away by wyles." (213)

lapidi quando il signor Swales, scandalizzato dalle menzogne delle dediche, racconta la verità alle giovani. Molto spesso la scrittura camuffa la verità: per questo è bene essere scettici e andare oltre l'apparenza delle cose alla ricerca della verità. Forse per questa abilità di ricostruire il “vero”, Swales è la prima vittima di Dracula nel mondo occidentale.

Nel romanzo i giornali non solo rappresentano la trascrizione di altre voci che vanno a moltiplicare la pluralità delle manifestazioni vocali e la loro incongruenza con gli standard della civiltà alla quale appartengono, ma testimoniano anche l'avvento di una mercificazione della voce che si fa prodotto fruibile, soprattutto dalle donne. Le donne sono ossessionate dal consumo passivo dei mezzi di comunicazione e delle nuove tecnologie legate al suono, il telefono e la letteratura scandalistica fra tutti, come accade a Lucy (e Renfield) che, ammaliata dalla figura di Dracula, patisce la stessa morte dello zoofago e viene mutilata. Mina invece, per molti versi maschile e mascolinizzata dal suo rapporto con Harker e con le tecnologie legate alla voce, è una consumatrice attiva dei prodotti di massa. Lei registra e sistema i documenti all'interno del suo diario e anche quando Van Helsing la ipnotizza, rendendola passiva, è in grado di raccontare ciò che non conosce e che poi non ricorda. Lei racconta e vede, come una ricetrasmittente sulle tracce di Dracula, perché è l'anello di congiunzione fra i personaggi e le tecnologie, fra i personaggi e le loro trascrizioni acustiche nonché la sposa di Harker (il tramite involontario), l'amica di Lucy (la falla femminile), la confidente di Steward (come il suo fonografo) e la vittima redenta di Dracula.

Eppure tutti questi tipi di scrittura e gli argomenti affrontati mettono in evidenza l'ambiguità dei personaggi, della scienza e della tecnologia di fine Ottocento che i paladini utilizzano per combattere il vampiro. La medicina psichiatrica, allora ai suoi esordi, è incarnata dalla figura del dottor Seward, sorta di Freud ingenuo, che adotta il fonografo per studiare i casi presenti nella sua clinica privata. Le sue ricerche mancano completamente di oggettività, costanza e rigore del metodo scientifico, ma soprattutto egli mescola ai suoi studi la disfatta amorosa con la bella Lucy, come se lui stesso fosse un paziente bisognoso di terapia. Purtroppo però come accade al caso di Renfield, classificato frettolosamente uno “zoofago” senza notare la connessione tra la sua malattia e l'arrivo del conte, il dottore è molto spesso sommario e privo di quella lucidità che dovrebbe essere caratteristica peculiare del suo ruolo. Il fatto che usi droghe

per dimenticare dispiaceri che puntualmente registra nella memoria infallibile del suo fonografo, fa di lui un personaggio strano e vacillante. Il caso Renfield infatti esula dalle sue conoscenze eppure, nonostante ammetta più volte la sua ignoranza (I don't know), egli si ostina nel continuare i suoi studi. Il dottor Seward rappresenta l'impotenza della scienza di fronte allo sconosciuto, al diverso, a ciò che esula dalla civiltà vittoriana di fine Ottocento. Lo zoofago è il ritorno dell'uomo alla bestia, la ricostruzione della catena alimentare fino all'orrore del cannibalismo¹²⁸ che, violando un imperativo culturale, non è compatibile con la società moderna e deve essere perciò isolato e soppresso. Seward, come Marlowe, e tutti gli altri protagonisti di *Dracula*, deve raccontare per capire, per affrontare l'orrore che esula da tutto ciò che conosce e quindi dovrebbe essere rifiutato perché non circoscrivibile. Il suo diario, racchiuso nei cilindri del fonografo, contiene più informazioni di quante lo stesso dottore possa immaginare, ma solo con l'aiuto di Mina tutti i dettagli verranno portati alla luce. Le registrazioni contenute nel fonografo sono lo specchio del dottore: la macchina registra tutto quello che percepisce nel modo più autentico e fedele possibile, ma i dati non possiedono né un rigore logico, né una divisione temporale. Tutto è mescolato e si presenta come un fluire di notizie da cui nemmeno Seward è in grado di estrapolare passaggi precisi. La sua voce registrata è la trascrizione del suo essere sia uomo che dottore, per questo egli predilige il fonografo. La carta lo obbligherebbe a dare un rigore, almeno visivo, ai suoi pensieri che invece grazie alla macchina possono essere trascritti come vengono formulati dalla sua mente. L'uso che il dottor Seward fa del fonografo ricorda vagamente i primordi della psicoanalisi freudiana, dove un paziente racconta, senza restrizioni i sogni e i possibili collegamenti mentali che scaturiscono da questi: il fonografo è l'orecchio che ascolta e che registra. Non esiste l'incubo del foglio

¹²⁸ Il cannibalismo in *Dracula* è latente, sarebbe molto più corretto parlare di vampirismo con chiari connotati sessuali (ricorda la scena in cui Dracula obbliga Mina a bere il suo sangue). La ferocia del cannibalismo è comunque presente nei testi della modernità che si confrontano con lo sconosciuto e il diverso. Nel postmoderno il cannibalismo ritorna come atto estremo di ribellione in una società spinta all'exasperazione: in "Silence of the Lambs" e "Hannibal" di Thomas Harris il dottor Hannibal Lecter mangia coloro che feriscono il suo senso estetico. Il suo nome richiama sia il cannibalismo che la lettura: lui è il lettore cannibale. Il cannibalismo per il dottor Lecter è una punizione che maschera la violenza dell'atto dietro una scelta rigorosa degli aspetti culinari, mentre per Patrick di *American Psycho* (di Bret Easton Ellis, Vintage Books, New York, 1991) torturare le proprie vittime e cucinarle nel forno a microonde non è molto diverso dall'acquistare una cravatta che non indosserà mai.

bianco, è la voce che fluttua nell'aria e viene raccolta e trattenuta in tutte le sue intonazioni e emozioni dando vita al personaggio Seward visto da se stesso. Come accade per tutti gli altri personaggi per ricostruire il dottore è necessario confrontare la sua voce e la persona proiettata da questa con la persona che si delinea negli altri scritti. La psicoanalisi emerge non solo nella figura del dottor Seward e del suo fonografo, ma soprattutto nell'utilizzo dell'ipnosi come mezzo per sconfiggere Dracula ottenendo informazioni dalla Mina contaminata. L'ipnosi è nel testo e nella realtà dell'epoca una novità al limite tra una nuova concezione della soggettività e la scienza fino allora conosciuta. Lo stesso Van Helsing sembra titubante sulla veridicità delle informazioni date dalla giovane sposa, ma confida nelle capacità di Mina e nel suo terribile legame con il mostro. Mina, in stato di incoscienza e liberata dai limiti fisici, si collega telepaticamente con la mente del vampiro, teletrasportando i suoi sensi nel corpo del conte. Lei vede, sente e tocca ciò che circonda il corpo addormentato di Dracula nel suo viaggio verso casa. Ciò che ritorna è la voce di Mina che descrive ciò che gli altri non possono vedere. Contaminata dal vampiro, la giovane donna diventa una voce che fluttua sulle acque che portano al castello maledetto, lasciandosi dietro un corpo sconfitto e contagiato. Anche l'ipnosi risulta perciò una tecnica che non solo esula dallo scientifico, ma che sembra dare gli effetti sperati perché praticata su una donna contaminata dal vampiro. La scienza è ambigua e la figura di Van Helsing incarna il punto di contatto con ciò che esula dal suo dominio: filosofo, metafisico e avvocato, egli è il medico che conosce gli "obscure diseases" (137) che affliggono il mondo moderno. Definito da Seward "the most advanced scientist of his days", egli conosce Charcot, ma a momenti di lucidità e freddezza, alterna scatti isterici da donna (209-10). Scienziato e stregone, confonde i due ruoli come accade a Edison e, come lui, stabilisce un nesso tra visibile e invisibile. Fin da subito professa una mente aperta che gli permette di vedere il diabolico piano di Dracula, ma poi si trasforma nel peggiore degli inquisitori fino allo sterminio delle tre donne vampiro. Olandese e straniero come il vampiro, conosce la lingua inglese, ma non ne ha una padronanza completa. Eroe e paladino della vicenda egli è il riflesso speculare di Dracula. Difende il Bene e lotta contro il Male, ma, come il vampiro, è uno straniero che conosce ciò che la civiltà ha dimenticato e non ha orrore della violenza animale che uccide per sopravvivere.

E' la scienza di fine Ottocento che fa fiorire una miriade di personaggi così ambigui, che vivono sul confine tra ciò che è possibile e ciò che è frutto della proiezione delle loro menti. Lo stesso vale per discipline come la fisiognomica, più volte citata nel romanzo e che attribuisce tratti caratteriali in base ai tratti somatici. Questa pseudoscienza creata per individuare il diverso e isolarlo cerca di restituire valore al corpo trasformandolo in una mappa su cui tracciare le manifestazioni visibili dell'invisibile. Eppure questo corpo è un fallimento perché oltre ad essere frammentato, scomposto nei suoi particolari, ipnotizzato e reso inerme, esso non riesce a raggiungere un'autonomia e un'identità, ma cambia e scompare dilaniato dalla società e dalle proiezioni della voce che con il suo strapotere lo annienta. Dracula è il Male incarnato nei tratti dell'ebreo errante, mentre il professore ha la sua forza di carattere nel disegno dell'arco delle sue sopracciglia:

.... he gazed at a tall, thin man, with a beaky nose and black moustache and a pointed ear, (...) His face was not a good face; it was hard, and cruel, and sensual, and his big white teeth, that looked all the wither because his lips were so red, were pointed like an animal's. (207)
Doctor, you don't know what it is to doubt everything, even yourself. No, you don't; you couldn't with eyebrows like yours. He seemed leered, and laughed as he said:
"So you are physiognomist." (226)

La scienza dei paesi civilizzati pensa di poter affrontare ogni pericolo e ogni problema, ma l'arrivo di Dracula fa vacillare questa credenza. Il contrasto tra il positivismo scientifico dell'Ottocento e l'orrore che investe la modernità mette in luce l'inadeguatezza della scienza che non è in grado di affrontare il vuoto e l'orrore di fine secolo. Harker, giovane rappresentante della nuova classe sociale londinese, si reca in Transilvania convinto di poter affrontare la terra sconosciuta forte della sua civiltà, ma subito si scontra con le superstizioni (10), i confini confusi, la mancanza di puntualità e il bigottismo (13). Harker, emblema dei giovani personaggi del romanzo, si barrica dietro le convinzioni ereditate dalla sua cultura che egli ritiene superiore, ma poi, come accade a tutti gli altri, per sconfiggere il vampiro accetta antiche credenze, simboli, paramenti e strumenti religiosi.

L'ambiguità della scienza si riflette anche sulla tecnologia che nel romanzo è rappresentata soprattutto dal fonografo. Per il dottor Seward la macchina è uno

strumento di lavoro, un archivio dove però non è possibile rintracciare un ordine cronologico e dove i dati dei suoi studi sono mescolati con le sue vicende personali. Come il diario stenografo degli Harker, anche i cilindri devono essere trascritti perché tutti possano usufruire dei dati contenuti, ma a differenza della stenografia che rende la scrittura impersonale, il fonografo raccoglie anche le emozioni e moti dell'anima racchiusi nell'intonazione della voce.

Per Mina il fonografo è una macchina stupefacente: la prima volta che lo sente in funzione si trova fuori dalla porta dello studio del dottor Seward e pensa subito che qualcuno sia nella stanza con l'amico. Per la giovane donna il fonografo rappresenta l'illusione della presenza:

At the door I paused for a moment, for I thought I heard him talking with someone. (...) To my intense surprise, there was no one with him. He was quite alone, and on the table opposite to him was what I knew at once from the description to be a phonograph. (263)

Per Mina è una novità che batte la stenografia in velocità, ma il suo sistema di registrazione è "cruelly true". Abituata a sistemi di scrittura impersonali (stenografia e dattilografia), Mina rimane colpita dal fatto che una macchina possa catturare il cuore di chi parla: è la potenza della voce che non ha bisogno di un corpo per diventare soggetto vivo e palpitante. I cilindri contengono anche una parte del dottor Seward e Mina ammette che ascoltarli è come leggere nei pensieri dell'uomo che li ha incisi:

I am sure; for it will tell me the other side of a true love episode of which I know one side already... (265)

Ma la peculiarità del fonografo viene sottolineata sia dal dottore che da Mina: il diario inciso sui cilindri è il più fedele di tutti quelli presenti nel romanzo perché la macchina riesce a rendere la terribile vicenda in tutte le sfumature della voce e quindi è in grado di circoscrivere l'orrore che sfugge alla scrittura.

Tuttavia nel romanzo la scrittura, il lavoro, la precisione dei particolari e le date sono fondamentali¹²⁹ non solo per mantenere la sanità mentale dei personaggi, ma per poter

¹²⁹ "I think that the cylinders which you [dottor Seward] gave me contained more than you intended to know; but I can see that there are in your record many lights to this

sconfiggere il vampiro, intrappolandolo nella scrittura. Il fonografo nel romanzo è la quintessenza della tecnologia eppure nella lotta contro Dracula è uno strumento di poca utilità: contiene informazioni importanti, ma senza l'aiuto di Mina sarebbe quasi impossibile utilizzarle. La tecnologia nel romanzo è indispensabile per sconfiggere il vampiro perché permette ai paladini di sfruttare tempo e spazio a loro favore con telegrammi, treni, macchine fotografiche e stampa eppure il fonografo non è così facilmente fruibile perché alla parola scritta, in tutte le sue forme, oppone la potenza incontrollabile della voce. L'ambiguità del fonografo è insita anche nella scrittura e nel linguaggio utilizzato nel romanzo. Tutti i tipi di scrittura offrono una trascrizione soggettiva dell'incontro con il Male e il vampiro, eppure nessuno dei personaggi riesce a ricostruire in termini precisi l'orrore. Si dice troppo o troppo poco nel testo e sebbene si cerchi di arginare il terrore in ambiti familiari, l'orrore non può essere arginato.¹³⁰ La scena in cui Dracula obbliga Mina a succhiare il suo sangue viene descritta dal dottor Seward in modo ingenuo, fanciullesco, quasi ridicolo di fronte alla violenza perpetrata dal vampiro:

The moonlight was so bright that through the thick yellow blind of the room was light enough to see. On the bed beside the window lay Jonathan Harker, his face flushed, and breathing heavily as though in a stupor. Kneeling on the near edge of the bed facing outwards was the white-clad figure of his wife. By her side stood a tall, thin man, clad in black. His face was turned from us, but the instant we saw it we all recognised the Count – in every way, even to the scar on his forehead. With his left hand he held both Mrs Harker's hands, keeping them away with her arms at full tension; his right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man's bare breast, which was shown by his torn-open dress. *The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten's nose into a saucer of milk to compel it to drink.* (336, corsivo mio)

dark mystery. (...) In this matter dates are everything, and I think if we get all our material ready, and have every item put in chronological order, we shall have done much." (266-268).

¹³⁰ "But the narrative is itself prone to the carelessness, (...) As Montague Summers observed in his early study of the vampire (1928): "If we review *Dracula* from a purely literary point of approach it must be acknowledged that there is much careless writing...", in Daniel Pick, "Terrors of the Night": *Dracula* and "Degeneration" in the Late Nineteenth Century", *Critical Quarterly*, vol. 30, no. 4, pp. 71-86, p. 72.

E' la sua voce che cerca di proiettare un'immagine meno sconvolgente, creando una similitudine fra la violenza dell'atto perpetrato da Dracula e la familiarità di una scena domestica. Il fonografo insieme ai diari e agli articoli raccoglie brandelli della storia di Dracula, ma lui non ha voce propria nel testo, tranne nel suo castello e nell'incontro a Carfax. Dracula vive nelle parole dei personaggi: loro raccolgono la sua storia, ma lui non ha voce propria quando la vicenda viene trascritta nei diari. Il vampiro diventa lettera morta, viene assorbito dal romanzo. Il suo corpo è il corpo del romanzo come accade all'*andréide* di Villiers; infatti a differenza di Lucy e delle tre donne vampiro, il conte muore in modo tranquillo trasformandosi in cenere quasi fosse i diari che lui stesso ha distrutto:

But, on the instant, came the sweep and flash of Jonathan's great knife. I shrieked as I saw it shear through the throat; whilst at the same moment Mr Morris' bowie knife plunged in the heart.
It was like a miracle; but before our very eyes, and almost in the drawing of a breath, the whole body crumbled into dust and passed from our sight.
(447)

Nell'attimo di un respiro – la matrice della voce – il mostro è ucciso e scompare dalla vista dei paladini. Il corpo inafferrabile e metamorfico della creatura del Male subisce la stessa sorte di tutte le voci trascritte dalla mano abile e veloce di Mina e si riduce ad un cumulo di polvere. L'identità e l'autenticità del vampiro scompaiono definitivamente, come era accaduto alle voci dei personaggi uniformati dalla Remington di Mina e poi annullati dall'incendio.

Come la Stilla e Hadaly, il conte può esprimersi solo nell'isolamento e nel suo habitat: solo al castello e nella proprietà di Carfax si ode la sua voce risuonare con un accento straniero e perturbante. Dracula studia l'inglese per potersi mimetizzare a Londra, tuttavia non ha bisogno di farlo perché è il testo a renderlo presente e assente allo stesso tempo. Dracula non ha voce e quindi non ha corpo: lui è l'Altro, il diverso, il Male che viene ammutolito. Il più delle volte è rappresentato come un animale o un essere capace di comunicare con gli animali: le sue metamorfosi lo trasformano in lupo, pipistrello e cane. Al castello il vampiro indossa gli abiti di Harker per confondere la donna a cui sottrae il figlioletto, mentre al suo arrivo a Londra, egli si tramuta prima in nebbia e poi in cane. Il suo corpo non ha età né forma: egli è invisibile grazie alle sue capacità

mimetiche e metaforiche. Il vampiro si mantiene in vita succhiando il sangue degli esseri umani, il suo corpo è la moltitudine delle vite assorbite dal “bacio” letale: ogni morso rigenera la forza di Dracula che ha in sé la vita di tutte le sue vittime. Il corpo del conte va contro una visione ordinata del corpo: multiforme e metamorfico, esso non può essere ridotto ad un oggetto, ma forte della potenza dei suoi istinti primordiali, si impone nella vicenda con le sue manifestazioni vistosamente erotiche.¹³¹ Come il corpo del romanzo che si dipana in una miriade di scritti e punti di vista, il corpo del vampiro si insinua nelle sue vittime trasformandole in corpi morti o cloni del suo essere: Lucy cerca di opporsi al conte, ma dopo essere stata svuotata della sua vita, diventa un'estensione di Dracula. Anche Mina porta in sé il germe del Male e, dopo la contaminazione, riesce a percepire il mostro come se fosse una parte di sé. Gli eroi escludono la voce di Dracula dai loro diari per annullare la potenza creatrice, per riuscire a cancellare il corpo del vampiro che vive della morte e della contaminazione degli altri corpi. Rendendo muto il conte, i paladini pensano di annientarne il corpo, ma il corpo di Dracula esiste nella sua sostanza di vite rubate, al di sopra della realtà umana. Il corpo primordiale e disordinato del conte non si esplica attraverso la voce, ma la precede. Come i corpi degli altri personaggi che nella vicenda e nella scrittura perdono i loro tratti distintivi,¹³² Dracula è l'apoteosi dell'amalgama. Come la scrittura gotica, distruttiva e costruttiva allo stesso tempo, il vampiro dà piacere e paura, confonde la distinzione fra Bene e Male¹³³ e incarna Eros e Morte. Il suo personaggio trasforma il conflitto di identità in qualcosa di inquietante: la perversione del romanzo

¹³¹ Dracula, come vampiro incarna il mito dell'erotismo grazie alla penetrazione dei suoi canini e allo scambio di fluidi e per questo motivo nella cultura vittoriana deve essere taciuto anche se nel testo ci sono molti chiari riferimenti sessuali come la figura del vampiro Lucy, l'incontro di Harker con le tre donne e la scena di Mina e Dracula.

¹³² Mina è androgina, una donna con la testa di un uomo e il cuore di una donna (281) e Quincey, suo figlio, porta in sé il sangue del vampiro e tutti i nomi dei paladini. Come Ripley, in “Alien IV”, anche Quincey è metà uomo e metà mostro.

¹³³ “Jonathan”, she said, and the word sounded like music on her lips, it was so full of love and tenderness, ‘Jonathan dear, and you all, my true, true friends, I want you to bear something in mind through all this dreadful time. I know that you must fight – that you must destroy even as you destroyed the false Lucy so that the true Lucy might live hereafter; but it is not a work of hate. The poor soul who has wrought all this misery is the saddest case of all. Just think what will be his joy when he too is destroyed in his worsen part that his better part may have spiritual immortality. You must be pitiful to him too, though it may not hold your hands from his destruction.” (367)

risiede nel vampiro stesso. Il conte passa i confini tra uomo bestia, donna e Dio, lui va contro la cultura che tace l'eros e l'orrore.

Come incarnazione del Male, il vampiro è il diverso a cui viene negata un'identità. Il conte è un'ombra, un'immagine che non si riflette quasi non avesse raggiunto la fase lacaniana dello specchio.¹³⁴ La sua condizione di non morto ha chiari riflessi moderni: come la donna che accetta la paralisi per rifiutare la sua situazione e opporsi alla cultura imperante, anche Dracula rappresenta un oltraggio alla civiltà. La sua esistenza è una specie di limbo, una condizione fra due stati conosciuti – vita e morte – e quindi difficilmente rappresentabile, come accade a Lackobreath (257). La sua persona esiste tra vero e immaginario o meglio immaginabile, poiché non si può conoscere la morte, non la si può raccontare, nemmeno con una scrittura al limite come quella di Poe. Infatti se il linguaggio borghese è fatto di parole, di significanti che hanno bisogno di significati tangibili o immaginabili a cui fare riferimento, allora il non morto esula da questa concezione di linguaggio. Il conte esiste nella scrittura solo al limite di essa e quindi non può avere la facoltà di parlare, solo gli altri personaggi del romanzo possono cercare di arginare la sua realtà attraverso il loro linguaggio che si avvicina, ma non riesce ad afferrare appieno l'orrore. Il linguaggio del testo rimane vago e incerto, quasi esitante. L'esitazione è il punto cardine del romanzo che smarrisce la distinzione tra Bene e Male che vacillano come accade alla figura di Harker nel castello: il suo diario è sempre più incoerente e lui crede di impazzire mentre Dracula arriva addirittura ad indossare i suoi abiti. Mentre la sua mascolinità è messa più volte in forse dal suo rapporto con la scrittura e le donne vampiro, gli altri personaggi, cittadini rispettabili e uomini modello, si trasformano in belve feroci durante la caccia a Lucy e allo stesso conte.

Il vampiro è un parassita, il contrario dell'uomo vittoriano, ma la furia dei cacciatori li fa sembrare più mostri dello stesso Dracula. Come il concetto di sublime gotico, il terrore ha cause esterne e si esprime con il linguaggio dell'inesprimibile. L'orrore del vuoto, del nulla e dell'oscurità sono concetti moderni e il vampiro è la notte, il buio, il non-morto. Lui esce solo quando cala la luce e l'uomo non vede. Il buio blocca la vista, l'organo principale che permette di cogliere la realtà, ma il vampiro non ne ha bisogno.

¹³⁴ Dracula al suo arrivo a Londra viene definito come un bambino il cui cervello deve ancora crescere.

Dracula è la cultura orale di una terra primitiva che rappresenta la lontananza assoluta rispetto alla civiltà vittoriana. Lui è la nobiltà guerriera che si trasforma in dandy e parte per un Grantour in Europa. La terra che abbandona vive di racconti e leggende, ignara delle tecnologie moderne, ma ancora capace di credere.

Lo scontro con la cultura scritta e mediatica, fatta di diari e mezzi di comunicazione è il nodo centrale del romanzo. Questa cultura non offre comunque salvezza: la scrittura dovrebbe servire per calmarsi, arginare il problema e trovare la verità, ma è lo stesso Harker al castello che ammette di essere sull'orlo della pazzia. I giornali non sono attendibili e Wales, che conosce la verità è la prima vittima del vampiro. La sanità mentale è un'inutile ancora di salvataggio: sebbene la scrittura dei diari confermi le capacità mentali e faccia sentire i personaggi padroni delle proprie azioni, scrivere è rileggere, rivedersi, ripetersi fino all'ossessione.¹³⁵ I cacciatori si rivedono nella scrittura, si sdoppiano e si guardano, come se fossero vittime di personalità multiple. Le voci dei personaggi sono ventriloqui di loro stessi. La donna è la vittima sacrificale, passiva, portata alla pazzia. Come Lucy, la donna può essere pericolosa e diventare una *femme fatale*, per questo è dovere dell'uomo monitorare la sua persona, reprimerne i comportamenti pericolosi, anche attraverso la mutilazione. I personaggi maschili del romanzo mutilano le donne con lo sguardo, la scrittura e con la violenza del linguaggio,¹³⁶ senza rendersi conto di essere, alle volte, più femminili delle giovani che proteggono. L'uomo invece è cacciatore e sterminatore, è attivo e ha il controllo. La pazzia, il male che attanaglia la civiltà dei paladini, deve essere controllata, ma anche i manicomi non sono sufficienti: infatti Renfield interpreta l'arrivo di Dracula prima di ogni altro personaggio, eppure la sua "malattia" non viene capita né arginata. Biblioteche, musei, zoo e enciclopedie sono il baluardo della civiltà che li utilizza per dare ordine alla realtà, così come il linguaggio e la conoscenza lavorano per dare ordine e categorizzare il mondo conosciuto, ma allora perché il dottor Seward, scienziato e medico, lavora in un manicomio privato e non riesce nemmeno a dare ordine ai suoi

¹³⁵ Questo tratto, anticipatore della modernità, ritorna nel mostruoso del post-moderno. In *American Psycho* di Bret E. Ellis Bateman filma le morti atroci che infligge alle sue vittime per poi rivederle e assaporarne la crudeltà. Le sue azioni lo ossessionano perché lui stesso le ripete in maniera ossessiva attraverso le registrazioni. Bateman ama rivedersi e ripetersi.

¹³⁶ Il racconto della morte di Lucy fatto dal dottor Seward rende la vicenda in tutti i minimi particolari senza risparmiare nulla della violenza che le è stata perpetrata.

studi? Anche Van Helsing, che arriva a Londra per mettere ordine nella vicenda, non è uno scienziato, ma un miscuglio di conoscenze che spaziano in campi diversi e contrastanti del sapere. Lo stesso Dracula si costruisce una biblioteca privata e impara l'inglese per poter invadere Londra e il mondo civilizzato sfruttando il concetto della biblioteca nelle colonie: apprendere la cultura dominante per sovvertirla e servirsi di essa. Il conte dà all'istituzione un carattere sovversivo e rivoluzionario che cancella l'equazione che lega l'ordine della biblioteca all'ordine mentale del fruitore. Inoltre, appena arrivato a Londra, il vampiro attacca lo zoo e fa fuggire Bersicker (167),¹³⁷ il lupo che lo aiuterà ad entrare nella casa di Lucy e quindi ad attaccare la famiglia e la "castità" delle donne del romanzo. Harker invece visita il British Museum prima di partire per il suo viaggio verso est per avere informazioni sulla zona dove vive il conte, ma, non appena arriva oltre i confini della civiltà occidentale, si rende conto che le informazioni ricavate dal museo sono del tutto inutili. La commistione fra storia, geografia e nobiltà lo disorienta,¹³⁸ lui è un estraneo che si scontra con un mondo completamente diverso dalla civiltà che conosce. La geografia confusa dei paesi che attraversa e la lontananza assoluta della Transilvania nell'immaginario del giovane lo disorientano e lo lasciano senza punti di riferimento. Non esiste una mappa¹³⁹ che delinei la terra del conte mentre la gente che incontra è un miscuglio di razze, religioni e lingue incomprensibili.¹⁴⁰ L'est rappresenta l'instabilità che va contro l'ideologia imperialista che identifica il singolo con la nazione: per Harker è impossibile distinguere, classificare e separare persone, lingue e culture del popolo che abita le terre che attraversa. La confusione e il caos minano fin da subito la sanità mentale del giovane che ancor prima di arrivare al castello del conte ha già vissuto esperienze

¹³⁷ Cfr. Mario Barzaghi, *op. cit.*, che dimostra come il nome Bersicker (cacciatore di orsi) fosse dato alla stirpe del conte Dracul, realmente esistito e fonte primaria della figura del conte Dracula dell'omonimo romanzo.

¹³⁸ "Having some time at my disposal when in London, I had visited the British Museum, and made search among the books and maps in the library regarding Transylvania; it had struck me that some foreknowledge of the country could hardly fail to have some importance in dealing with a noble of that country." (9)

¹³⁹ "I was not able to light on any map or work giving the exact locality of the Castle Dracula, as there are no maps of this country as yet to compare with our own Ordnance Survey maps..." (10)

¹⁴⁰ "She was in such an excited state that she seemed to have lost her grip of what German she knew, and mixed all up with some other language which I did not know at all." (13)

sconvolgenti: “la Transilvania è l’inconscio dell’Europa”.¹⁴¹ La confusione è addirittura alla base del termine vampiro: la definizione nasce da un errore di classificazione di Buffon (1749) che attribuisce ad una specie di pipistrello che si ciba di sangue il nome vampiro. In verità il vampiro era una figura leggendaria, non l’animale a cui lo scienziato attribuì il nome.

E’ il linguaggio che confonde l’uomo: come tratto distintivo che si oppone all’evoluzionismo di Darwin, la parola porta alla civilizzazione e alla razionalità, ma il linguaggio e l’ordine non bastano a narrare l’orrore e a classificarlo. L’orrore è nel linguaggio e nei suoi poteri distruttivi. Nel romanzo diversi punti di vista si sovrappongono e offrono un’immagine nebulosa: il linguaggio non aiuta a delineare il vampiro che si presenta come un vapore e approda a Londra come un nebbia. Non esiste una visione chiara e limpida: il linguaggio è indefinito come l’inafferrabilità dell’oggetto. Stoker sembra anticipare la modernità, il linguaggio è uno strumento di percezione e di sapere, ma è incapace di esprimere la realtà. Il romanzo diventa un percorso conoscitivo e epistemologico che attraverso nuovi canali di comunicazione riflette su se stesso e giunge alla conclusione che nulla è autentico e univoco. La soggettività e l’illusione della realtà nascondono e fanno affievolire la verità in un labirinto di voci che sprofondano il lettore e i personaggi in uno stato di incertezza. Come le mille finestre di James, la vicenda appare attraverso il montaggio e la simultaneità dei diversi punti di vista che trasformano la storia in un quadro cubista, sfaccettato e irreali nella confusione delle angolature. Questa tecnica mette in evidenza l’artificio, la struttura del romanzo, la sua ossatura e sebbene l’autore non prenda mai la parola, la sua voce si mescola a quelle dei suoi personaggi e nell’intento di farci vedere, ci invita a dubitare. La conoscenza è inquietante, non si può andare oltre le impressioni. Con la distruzione degli originali, i diari e i cilindri del fonografo si perde l’unicità¹⁴² della voce e rimangono solo delle copie, seguendo la tendenza che apre il romanzo: uniformare e conformare. L’impeto a identificare tutto in una stessa voce è una reazione alla diversità che spaventa, ma, per assurdo, sono proprio le voci che strutturano il

¹⁴¹ G. Wall, “Different from Writing: Dracula in 1897”, *Literature and History*, 10, 1984, pp. 15-23, p. 20.

¹⁴² L’unicità della voce del dottor Seward si perde nella trascrizione dei cilindri: la sua voce viva diventa lettera morta. Il conte e Van Helsing parlano una lingua non loro, come succede alla donna che incontra Harker all’inizio del suo viaggio.

romanzo e echeggiano nelle scritture le matrici della diversità. La potenza creatrice di queste voci proietta una serie di corpi vocalici e *per-sonaggi* ambigui, multiformi e metamorfici che poco o nulla hanno a che vedere con ciò che il loro ruolo dovrebbe imporre sia al loro corpo che alla loro identità. Lo stesso personaggio di Dracula, concettualmente opposto ai paladini della società, vuole uniformarsi per conquistare Londra, ma la sua natura polimorfica e mostruosa lo tradisce, come le voci degli uomini del gruppo tradiscono la loro civilizzata mascolinità.¹⁴³ Solo Mina, anello di congiunzione, traduttrice di codici e macchina sembra essere risparmiata dall'incongruenza fra la voce e la sua rappresentazione proprio per "l'umanità" che si palesa nel suo personaggio. Mina è una (macchina) riproduttrice e come tale essa è ambigua: materna nella cura di Harker e passiva come conviene alle donne della sua posizione, lei è anche sessualmente indipendente e si mette in viaggio per sposare il suo fidanzato in una terra straniera. Lei è il tramite fra Dracula e i paladini, ma è anche il tramite fra tutti i diari e la caccia al vampiro. Lei è legata al moderno: dattilografa e stenografa, è capace di usare una Remington, una macchina da scrivere che riesce a fare fino a tre copie. Mina è una donna emancipata che conosce e utilizza attrezzature moderne per la riproduzione della voce e della scrittura, eppure lei non è una semplice riproduttrice. Come Aracne tesse i testi che copia, conosce i codici sconosciuti allo stesso Van Helsing (la stenografia) e impara ad usare anche le nuove macchine. Con la sua Remington è come un soldato che si prepara alla guerra, come i paladini della *trustis* proposta da Van Helsing.¹⁴⁴ Mina trascrive e mette in ordine cronologico i documenti, li fa parlare:

I took the cover off my typewriter, and said to Dr Seward: -
 'Let me write this all out now. (...) In this matter dates are everything, and I think if we get all our material ready, and have every item put in chronological order, we shall have done much. (...) I remember how much the *Dailygraph* and the *Whitby Gazette*, of which I have made cuttings, helped us to understand the terrible events at Whitby when Count Dracula landed, so I shall look through the evening papers since then, and perhaps I shall get some new light. I am not sleepy, and the work will help to keep me quite.' (268-269)

¹⁴³ Quincey, figlio di Mina, è un sangue misto.

¹⁴⁴ "I shall be prepared. I shall get my typewriter this very hour and begin to transcribing. Then we shall be ready for other eyes if required." (215)

Le sue capacità non si limitano all'uso delle tecniche di scrittura e delle macchine, ma, grazie al suo "man's brain" è in grado di estrapolare dai diari e dai giornali notizie indispensabili e preziose nella lotta al vampiro. Mina è un personaggio al limite: come donna trascrive e riproduce i testi, ma grazie alle sue facoltà maschili è anche in grado di "esprimersi"¹⁴⁵ e partecipare attivamente alla lotta contro il vampiro. Tuttavia dopo la contaminazione di Dracula che la infetta con il suo sangue, lei diventa una specie di Filomela e viene esclusa dalla *trustis*. Invece di permetterle di far parlare i documenti, Van Helsing fa parlare lei attraverso l'ipnosi: Mina diventa un radar che scova Dracula. Come un fonografo che legge ciò che porta inciso, la giovane donna dopo il contatto intimo con il vampiro è stata contaminata dal Male e ne porta dentro il germe che le permette di fare da tramite tra il fuggitivo e gli inseguitori. La contaminazione l'ha fatta regredire: Mina non può più mantenere la sua posizione di prestigio all'interno del gruppo facendo parlare i testi perché il suo contatto con Dracula la rende una potenziale nemica e futura alleata del conte. Il suo corpo subisce una metamorfosi lenta che la paralizza in un torpore che le impedisce di partecipare attivamente alla caccia. Il suo essere si trasforma in una specie di ricetrasmittente che coglie le frequenze del vampiro, lo localizza e attraverso l'ipnosi riesce a fornire dati aggiornati agli inseguitori. La sua regressione la trasforma in una macchina che Van Helsing sfrutta per tenersi in contatto con il mostro: Mina accetta la paralisi che il sangue del conte sta provocando al suo corpo umano e accetta di sottoporsi all'ipnosi per aiutare il gruppo,¹⁴⁶ trasformandosi in un essere a metà fra il vampiro e le tecnologie di fine secolo. Per alcuni versi la donna-Mina è l'unico *medium* della voce potente e disgregante del romanzo che fa dei propri

¹⁴⁵ Cfr. Jennifer Forrester, "Scripting the Female Voice: The Phonograph, The Cinematograph, and the Ideal Woman", *op. cit.*, p. 72: "...the image of woman is deemed more appropriate to performance, while that of man connotes the larger sense of the use of the voice, written or spoken, as representative of a person who has the right and the authority to express himself". "Finally, at the end of the century when women started replacing men as secretaries, the transition reflects not only capital's exploitation of the cheapness of female labor, but also, the difference between the writing by hand formerly performed by male secretaries and the mechanical, "repetitive" writing performed by their female replacements on typewriters. Secretarial work became undesirable both because it paid poorly and because its prestige disappeared with the movement from production to reproduction." (p. 91).

¹⁴⁶ "I want you to hypnotize me !" she said. "Do it before the dawn, for I feel that then I can speak, and speak freely. Be quick for the time is short!" (371).

corpi dei personaggi i *medium* delle sue molteplici rappresentazioni, così come Lucy lo è del Male.

Infine la scrittura stessa sottolinea la modernità di *Dracula*: la voce registrata è il centro dell'intreccio di voci sia originali che delle loro copie, la voce è al centro del discorso metanarrativo della modernità. In Hadaly la voce registrata è conservata nella macchina riproduttrice che, grazie ad una forza occulta, permette all'*andréide* di acquistare una coscienza che la porta a superare la mera ripetizione di ciò che porta inciso e il suo essere macchina. In Verne la voce registrata è la copia dell'originale, ma ne cattura la vera essenza artistica creando l'illusione della presenza. Le macchine dei due autori francesi rappresentano un tentativo di umanizzare la macchina e nella sua creazione e il suo impiego costruire la trama del romanzo. La creazione dell'*andréide* e la storia del fonografo che contiene la voce della Stilla coincidono con la scrittura del romanzo: Hadaly e la Stilla sono "machines à écrire". In *Dracula* la voce registrata è l'ambiguità della scienza e delle tecnologie di fine Ottocento, è la verità che non si può raggiungere, il Male che non si riesce a circoscrivere attraverso un linguaggio che non offre conoscenza, ma solo parole che si avvicinano al soggetto senza penetrarlo. I diari, i giornali e i fonografi sono le mille finestre di James: offrono diversi punti di vista alla vicenda tralasciando quello di Dracula che, a parte alcune battute che ne mettono in luce la malvagità satanica, non ha modo di prendere parte al coro di voci. Chi parla e chi scrive non coincide più con chi conosce: non esiste nei personaggi un "narratore" onnisciente, i protagonisti vedono solo una parte del tutto e molto spesso non ne comprendono le implicazioni. Harker non capisce da subito che il conte è un vampiro perché le conoscenze dell'est esulano dalla sua cultura, mentre il dottor Seward non afferra la connessione fra Renfield e l'arrivo del vampir così come Van Helsing accetta a fatica la diagnosi di Lucy come vampiro. I personaggi danno credito a loro stessi e alla loro soggettività che alla fine si perde nelle copie dattiloscritte della macchina-Mina. L'autenticità della voce e della persona si perde con la distruzione degli originali; ciò che rimane è un mucchio di fogli scritti a macchina che vale ancor meno della cenere lasciata dopo la morte di Dracula:

I took the papers from the safe where they have been ever since our return so long ago. We were struck with the fact that, in all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic

document! nothing but a mass of type-writing, except the later notebooks of Mina and Seward and myself, and Van Helsing's memorandum. We could hardly ask anyone, even did we wish to, to accept these as proofs of so wild a story. (449)

Solo Dracula potrebbe dare credito alla storia e a se stesso, ma la sua metamorfica figura, che nel romanzo non ha voce, ha subito la stessa dei diari della *trustis* ed è ridotta ad un mucchio di cenere. Nella lotta al Male e all'Altro l'uomo perde la sua identità – il suo corpo e la sua rappresentazione – a favore di una voce potente che possa raccontare lo scontro, ma l'ambiguità dei personaggi non è che un riflesso dell'ambiguità di ogni forma *medium* di queste voci che interpreta la modernità inumana.

BIBLIOGRAFIA

Agostino, *Le confessioni*, BUR, Milano, 2006.

Amandry Pierre, *La mantique apollinienne à Delphes: essay sur le fonctionnement de l'oracle*, Editions de Boccard, Paris, 1950.

Amman Johann Conrad, *Dissertatio de loquela*, Johann Wolters, Amsterdam, 1700.

Anglo Sidney (ed.), *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*, London and Boston, 1977.

Ankarloo Bengt and Stuart Clark (eds.), *Witchcraft and Magic in Europe*, 6 volumi, Philadelphia, 1999-2001.

Anzieu Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995.

Apter Emily, *Feminizing the Fetish*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.

Aristofane, *Le commedie*, Biblioteca Universale Laterza, Bari, 1982.

Armstrong Tim, *Modernism, Technology and the Body: a Cultural Study*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998. (810 900 5 arm mod)

Arnott Neil, *Elements of Physics, or Natural Philosophy, General and Medical*, for Thomas and George Underwood, 1827.

Auerbach Nina, *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1982.

Aune David E., *Prophecy in Early Christianity and the Ancient Mediterranean World*, Eedermans, Grand Rapids, 1991.

Backus Irena, *Le Miracle de Laon: le déraisonnable, le raisonnable, l'apocalyptique et la politique dans les récits du miracle de Laon (1566-1578)*, Vrin, Paris, 1994.

Balducci Corrado, *La possessione diabolica*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1986.

de Balzac Honoré, *La duchesse de Langeais, Un début dans la vie*, Librairie Nizet, Paris, 1949.

Sarrasine, Magnard, Paris, 2001.

Sarrasine, Garzanti, Milano, 2000.

Barry Jonathan, Marianne Hester and Gareth Roberts (eds.), *Witchcraft in Early Modern Europe: Studies in Culture and Belief*, Cambridge, 1996.

Barthes Roland, *La grana della voce, Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino, 1986.

Miti d'oggi, Einaudi, Torino, 1986.

S/Z, Una lettura di "Sarrasine" di Balzac, Einaudi, Torino, 1973.

Barzaghi Mario, *Il vampiro o il sentimento della modernità*, Monteleone, Vibo Valentia, 1996.

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Edition du Cerf, Paris, 1987.

Bearne Jean-Claude, *L'automate et ses mobiles*, Flammarion, Paris, 1980.

Beckett Samuel, *Teatro*, Einaudi, Torino, 2002.

Beizer Janet, *Ventriloquized Bodies, Narrative of Hysteria in the Nineteenth-Century France*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1994.

Benedetti Marina, *Io non sono Dio: Guglielma da Milano e i figli dello Spirito Santo*, Biblioteca francescana, Milano, 1998.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2000.

Infanzia berlinese attorno al millenovecento, Einaudi, Torino, 2001.

Berman Marshall, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna, 1985, traduzione dall'originale *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York, 1982.

Bernstein Alan E., *The Formation of the Hell: Death and Retribution in the Ancient and Early Christian Worlds*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993.

Bialostocki Jan, *L'arte del quattrocento nell'Europa settentrionale*, Tea, Milano, 1995.

Bianchi Ruggero (a cura di), *E.A. Poe, dal gotico alla fantascienza*, Mursia, Milano, 1987.

Blanchot Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

Bologna Corrado, *Flatus vocis, Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna, 1992.

Borret M., *Origène contre Celse*, Introduction, texte critique, traduction et notes par M. Borret, Paris, tome V, 1976.

Botting Fred, *Gothic, The New Critical Idiom*, Routledge, London and New York, 1996.

Brillante Carlo, "Metamorfosi di un'immagine: le statue animate e il sogno", in Guidorizzi Giulio (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Editori Laterza, Bari, 1988, pp. 17-33.

Brockden Brown Charles, *Wieland or, the Transformation*, The Library of America, 1998.

Brooks Peter, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1993.

Brown Peter, *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, A.D. 200-1000*, Malden and Oxford, 1996, in traduzione *La formazione dell'Europa cristiana: universalismo e diversità 200-1000 d.C.*, Laterza, Bari, 1995.

The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity, New York, 1988, in traduzione *Il corpo e la società: uomini, donne e astinenza sessuale nel primo cristianesimo*, Einaudi, Torino, 1992.

Budd Louis J. & Ewin H. Cady (eds.), *On Poe. The Best from American Literature*, Duke University Press, Durham and London, 1993.

Burr George Lincoln, *The Witch-Persecutions, Translations and Reprints from the Original Sources of European History*, vol. 3, n. 4, Department of History, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1907, rpt. New York, 1971.

Bussi Elisa e Laura Salmon Kovarski (a cura di), *Letteratura e cinema. La trasposizione*, CLUEB, Bologna, 1996.

Caballero Fernán, *La Gaviota*, Espasa-Calpe S. A., Madrid, 1967.

Caciola Nancy, *Discerning Spirits. Divine and Demonic Possession in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2003.

"Spirits Seeking Bodies: Death, Possession and Communal Memory in the Middle Ages" in Bruce Gordon and Peter Marshall (eds.), *The Place of the Dead: Death and Remembrance in the Late Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2000, pp. 66-86.

Calanchi Alessandra, *Dismissing the Body. Strange Cases of Fictional Invisibility*, CLUEB, Bologna, 1999.

Carrouges Michel, *Les machines célibataires*, Editions du Chêne, Paris, 1976.

Carter John P., *Electronically Speaking: Computer Speech Generation*, Howard M. Sams & Co., 1983.

Casseri Giulio, *De vocis auditusque organis historia anatomica*, V. Baldinus, Ferrara, 1601.

Castex Pierre-George, *Le contes fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1982.

Cefalato Patrizia (a cura di), *Moda e cinema. Macchine di senso/scritture del corpo*, Costa & Nolan, Milano, 1999.

Celso, *Il discorso vero*, Piccola Biblioteca Adelphi, Adelphi Edizioni, Milano, 1987.

de Certeau Michel, *La possession de Loudun*, Gallimard, Paris, 1980.

Chabrol J. Paul, *Élie Marion, le vagabond du Dieu (1678-1713), Prophetisme et millenarism protestants en Europe à l'aube des Lumières*, Editions du Sud, Aix, 1999.

Chambers Ross, *L'Ange et l'automate, variations sur le mythe de l'actrice de Nerval a Proust*, Lettres Modernes, Paris, volume 5, 128, 1971.

de la Chapelle Jean Baptiste, *Le ventriloque ou l'engastrimythe*, Chez la Veuve Duchesne, Paris, 1772.

Charbonneaux Jean, Roland Martin, François Villiard, *Grèce classique*, Gallimard, Paris, 1969.

Grèce archaïque (620-480 avant J.C.), Gallimard, Paris, 1968.

Chion Michel, *La voix au cinéma*, Editions de L'Etoile, Paris, 1982.

Christie Ian, "Villiers, Verne, Lumière, Film and the Business of Immortality", in *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle*, Patrick McGuiness (ed.), University of Exeter Press, Exeter, 2000, pp. 105-121.

Cicerone, *Della divinazione*, Garzanti, Milano, 1988.

Cipriani Fernando, *Villiers de L'Isle-Adam tra Simbolismo e Decadentismo. Paralleli letterari*, Café de Flores, Métis, 1991.

Clark Stuart, *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

Clément Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, Paris, 1979, in traduzione, *L'opera lirica o la disfatta delle donne*, Marsilio, Venezia, 1979.

Clementi G. (a cura di), *Un Santo patriota: Venturino da Bergamo dell'Ordine de' Predicatori (1304-1346): storie e documenti*, 3 volumi, Roma, 1909.

Cocchiara Giuseppe, *Il diavolo nella tradizione popolare italiana*, Editori Riuniti, Roma, 2004.

Colish Marcia L., *Medieval Foundations of the Western Intellectual Tradition, 400-1400*, Yale University Press, New Haven, 1997.

Collins John J., *Seers, Sybils & Sages in Hellenist-Roman Judaism*, BRILL, Leiden, 1997.

Colombo Arrigo, *Il diavolo. Genesi, storia, orrori di un mito cristiano che avversa la società di giustizia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1999.

Connor Steven, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

Coon Lynda L. and Katherine J. Haldane (eds.), *That Gentle Strength: Historical Perspectives on Women in Christianity*, University Press of Virginia, Charlottesville and London, 1990.

Crary Jonathan, *Suspension of Perception, Attention, Spectacle and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999.

Craveri Marcello, *Sante e streghe: Biografie e documenti dal XIV al XVII secolo*, Feltrinelli, Milano, 1980.

Cros Charles, "Procédé de enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe", in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1970, pp. 579-582.

Curnow Trevor, *The Oracles of the Ancient World, A Comprehensive Guide*, Duckworth, London, 2004.

Da Forno Roberto, *Dal corpo rigido al corpo robot con Matlab*, McGraw-Hill, Milano, 1998.

Danou Gérard, *Le corps souffrant*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 1994.

Darwin Erasmus, *The Letters of Erasmus Darwin*, Desmond King-Hele (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

Davis Madeleine and David Wallbridge, *Winnicott. Introduction à son oeuvre*, Quadrige, PUF, Paris, 1981.

De Boer Jelle Z. e John R. Hale, 'The Geological Origins of the Oracle at Delphi, Greece' in W.G. McGuire, D.R. Griffiths, J.P. Hancock and L.S. Stewart (eds.), *The Archaeology of Geological Catastrophes*, Geological Society, London, 2000, pp. 399-412.

De Bourbon Étienne, *Librum seu tractatum de diversis materiis praedicabilibus... secundum dona Spiritus Sancti*, in A. Lecoy de la Marche (ed.), *Anecdotes historiques, legends et apologues tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon*, Paris, 1877.

De Certeau Michel, *La fable mystique, 1 XVI-XVII siècle*, Gallimard, Paris, 1982.

de Domincis Amedeo (a cura di), *La voce come bene culturale*, Università di Tuscia Viterbo 6/7-04-2001, Carrocci, Roma, 2002.

Delatte Armand, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Les belles lettres, Paris, 1934.

Diderot Denis, *Les bijoux indiscrets*, Garnier Flammarion, Paris, 1968.

Diderot Denis et Jaques d'Alembert (eds.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisoné des sciences, des art set des métiers*, Samuel Faulche, Neufschatel, 1765.

Didi-Huberman George, *Invention de l'hysterie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982.

Dodds Erich R., *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia. Aspetti dell'esperienza religiosa da Marco Aurelio a Costantino*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1970.

The Greeks and the Irrational, Berkeley, Los Angeles, 1951.

Dolar Mladen, *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge, 2006.

Douglas Mary (ed.), *Witchcraft Confessions and Accusations*, London, 1970, in traduzione *la stregoneria: confessionie e accuse nell'analisi di storici e antropologi*, Einaudi, Torino, 1981.

Natural symbols, Exploration in Cosmology, Penguin, London, 1973.

Dubois Page, *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representation of Women*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.

Elias Norbert, *The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, 2 volumi, Oxford, 1978, (Basel 1939).

Elliott Dyan, *Fallen Bodies: Pollution, Sexuality and Demonology in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1999.

Elm Susan, *"Virgins of God": The Making of Asceticism in Late Antiquity*, Clarendon Press, Oxford, 1994.

Eloy N.F.L., *Dictinnaire historique de la médecine ancienne et moderne*, 4 volumi, H. Hoyois, Mons, 1778.

Erodoto, *Storie*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1984.

Euripide, *Tutte le tragedie*, Newton, Roma, 1991.

Ifigenia in Tauride Baccanti, Garzanti, Milano, 1989.

Felman Shoshana, *Le scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin ou la seduction en deux langues*, Editions du Seuil, Paris, 1980.

Ferber Sarah, *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*, Routledge, London and New York, 2004.

Fiedler Aaron Leslie, *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York, 1960.

Flichy Patrice, *Storia della comunicazione moderna, sfera pubblica e dimensione privata*, Baskerville, Bologna, 1994.

Flint Valerie I. J., *The Rise of the Magic in Early Medieval Europe*, Princeton University Press, Princeton 1991.

Fontenrose Joseph, *The Delphic Oracle: Its Responses and Operations*, University of California Press, Berkeley, 1978.

Python. *A Study of Delphic Myth and Its Origin*, Biblo & Tannen, New York, 1974.

Forsyth Neil, *The Old Enemy: Satan and the Combat Myth*, Princeton University Press, Princeton, 1987.

Foucault Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1993.

Frayling Cristopher, *Nightmare. The Birth of Horror*, BBC Books, London, 1996.

Freud Sigmund, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri, Torino, 1977, pp. 197-290.

Frisk H., *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 3 volumi, Heidelberg, 1960-72.

Garret C., *Spirit Possession and Popular Religion: from the Camisards to the Shakers*, John Hopkins University Press, Baltimora, 1987.

Gelder Ken, *Incontri col vampiro. dalla Transilvania a Hollywood*, Red Edizioni, Como, 1988.

de Gérando Joseph-Marie, *Des signs e de l'art de penser considérés dans leur rapports mutuels*, 4 volumi, chez Guion fils, Paris, 1800.

Gilbert Sandra M. and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven, 1979.

Ginzburg Carlo, *Miti, morfologia e storia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Toino, 2000.

Girard René, *Mensogne romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961.

Gitelman Lisa and Geoffrey B. Pingree (eds.), *New Media 1740-1915*, The MIT Press, Cambridge Mass. and London, 2003.

Gorbman Claudia, *Unheard Melodies, Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1987.

Gordon Bruce and Peter Marshall (eds.), *The Place of the Dead: Death and Remembrance in the Late Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2000.

Grabar André, *La premier art chrétien (200-395)*, Gallimard, Paris, 1966.

Graf Fritz, "Theories of Magic in Antiquity", in Paul Mirecky e Marvin Meyer, *Magic and Ritual in the Ancient World*, Brill, Leiden, 2002, pp. 93-104.
Magic in the Ancient World, Cambridge University Press, Cambridge Mass., 1997.

Graft Arturo, *Miti, leggende e superstizioni nel Medioevo*, Forni, Bologna, 1965.

Grant Michael, *Roman Myths*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1971.

Graves Robert, *The Greek Myths*, 2 volumi, revised edition, Penguin, Harmondsworth, 1960.

Green-Lewis Jennifer, *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1996.

Greenslade Stanley Laurence, *Schism in the Early Church*, SCM Press, London, 1953.

Grivel Charles, "The Phonograph's Horned Mouth" in Douglas Kahan and Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1992, pp. 31-50.

Guidorizzi Giulio (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Editori Laterza, Bari, 1988.

Halberstam Judith, "Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's DRACULA", in Sally Ledger and Scott McCracken (eds.), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 248-266.

Hankins Thomas L. and Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1995.

Hannah Barbara, *Possession and Exorcism: Polarities of the Psyche*, C.G. Jung Institute, Zurich, 1955.

Hansen Joseph, *Quellen und Untersuchungen zur schichte des Hexenwahns und der Hexenverfolgung im Mittelalter*, Bonn, 1901.

Harter Debora A., *Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, Stanford University Press, Stanford, California, 1996.

Haskins Charles, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Meridian Books, New York, 1957.

Head Thomas, *Hagiography and the Cult of Saints: The Diocese of Orléans, 800-1200*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Heriot Angus, *The Castrati in Opera*, Da Capo Press, New York, 1974.

Hoffman E.A.T., "Il consigliere Crespel", in *L'uomo della sabbia e altri racconti*, BUR, Milano, 2002, pp. 83-104.

Hollingshead John, *My Lifetime*, Sampson, Low, Marston & Co., London, 1895.

Hull John M., *Touching the Rock: An Experience of Blindness*, Harrow Book, London, 1991.

Idel Moshe, *Il Golem, L'antropoide artificiale nelle tradizioni magiche e mistiche dell'ebraismo*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2006.

Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, a cura di Enzo Bellini, Jaka Book, Milano, 1981.

Jackson Rosemary, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Routledge, London and New York, 1988.

Jacoby F. (ed.), *Die Fragmente der griechischer Historiker*, 15 volumi, Berlino, 1928-1953.

Kahane Claire, *Passions of the Voice: Hysteria, Narrative and the Figure of the Speaking Woman*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1995.

Kahn Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2001.

Kahn Douglas and Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1992.

Kelly Henry Ansgar, *The Devil at Baptism: Ritual, Theology and Drama*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1985.

The Devil, Demonology and Witchcraft: The Development of Christian Beliefs in Evil Spirits, New York, 1964, in traduzione *La morte di Satana: sviluppo e declino della demonologia cristiana*, Bompiani, Milano, 1969.

Kermode Frank, *Romantic Image*, Routledge and Keagan Paul, London, 1957.

Kieckhefer Richard, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

European Witch Trials: Their Foundations in Popular and Learned Culture, 1300-1500, London, 1976 (seminal work).

Kienzle Beverly Mayne and Pamela J. Walker (eds.), *Women Preachers and Prophets Through Two Millennia of Christianity*, University of California Press, Berkeley, 1998.

Kingsley Peter, *Ancient Philosophy, Mystery and Magic*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

King Karen, 'Prophetic Power and Women's Authority: The Case of the *Gospel of Mary* (Magdalene)', in *Women Preachers and Prophets through Two Millenia of Christianity*, Beverly Kienzle and Pamela Walker (eds.), University of California Press, Berkeley, 1998, pp. 21-41.

Kitzinger Ernst, *Arte altomedievale*, Einaudi, Torino, 2005.

Klaniczay Gabor, *The Use of Supernatural Power: The Transformation of Popular Religion in Medieval and Early Modern Europe*, Princeton University Press, Princeton, 1980.

Klein Melanie, *Envy and Gratitude and Other Works, 1946-1963*, Vintage, London, 1997.

Kleinberg Aviad, *Prophets in Their Own Country: Living Saints and the Making of Sainthood in the Later Middle Ages*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

Kors Alan Charles, Edward Peters (eds.), *Witchcraft in Europe 400-1700, a Documentary History*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2001.

Krauss Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori Editori, Milano, 2000.

Kristeva Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

Laharie Muriel, *La folie au Moyen Age, XIe-XIIIe siècles*, Le leopard d'Or, Paris, 1991.

Barbara Lanati, "Poe e la scrittura del corpo: appunti sul corpo che diventa scrittura e sulla scrittura che diventa corpo", in *E.A. Poe, dal gotico alla fantascienza*, Ruggero Bianchi (a cura di), Mursia, Milano, 1987, pp. 123-144.

Langton Edward, *Essentials of Demonology: A Study of Jewish and Christian Doctrine, Its Origin and Development*, London, 1949.

Laqueur Thomas, *Making Sex Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

Lardinois Andre and Laura McClure (eds.), *Making Silence Speak, Women's Voice in Greek Literature and Society*, Princeton University Press, Princeton, 2001.

Lastra James, *Sound Technology and American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, Columbia University Press, New York, 2000.

Lavagetto Mario (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Editrice Laterza, Milano, 1996.

Lea Henry Charles, *Materials Toward a History of Witchcraft*, ed. Arthur C. Howland, 3 volumi, Philadelphia, 1939, rpt. New York, 1957.

Lecourt Edith, *L'enveloppe musicale*, in Anzieu Didier e coll., *Les enveloppes psychiques*, Dunod, Paris, 1987, pp. 199-222.

Ledger Sally and Scott McCracken (eds.), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Le Goff Jaques, Nicolas Truong, *Un histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, Paris, 2003.

Levack Brian P. (ed.), *Articles on Witchcraft, Magic and Demonology*, volume 9, "Possession and Exorcism", Garland, London and New York, 1992.

Levi Ezio, *Il libro dei 50 miracoli della Vergine*, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna, 1917.

Levi Giovanni, *L'eredità immateriale: carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Einaudi, Torino, 1985.

Levin Stuart and Susane Levine (eds.), *The Short Fiction of Edgar Allan Poe, An Annotated Edition*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1990.

Lewis Ioan M., *Ecstatic Religion: An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism*, New York, 1970, in traduzione *Le religioni estatiche, studio antropologico sulla possessione spiritica e sullo sciamanismo*, Ubaldini, Roma, 1972.

"A Structural Approach to Witchcraft and Possession" in M. Douglas (ed.), *Witchcraft Confessions and Accusations*, London, 1970.

Lewis Neville, *Delphi and the Sacred Way*, Michael Haag, London, 1987.

Lindenberger Herbert, *Opera, The Extravagant Art*, Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1984.

de L'Isle-Adam Villiers, *L'Eve future*, Edition Alain Raitt, Genèse et publication, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1993.

Eve of the Future Eden, translated by Marilyn Gaddis Rose, Coronado Press, Lawrence, Kansas, 1981.

Loewe Michael e Blacker Carmen (eds.), *Divination and Oracles*, George Allen and Unwin, London, 1981.

Lucano Marco Anneo, *La Guerra Civile o Farsaglia*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1981.

Luck George, *Arcana Mundi: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds*, Baltimore, 1985, in traduzione *Arcana Mundi*, Mondadori, Milano, 1999.

MacDonald Michael (ed.), *Witchcraft and Hysteria in Elizabethan London*, Routledge, London, 1991.

MacMullen Ramsay, *Christianity and Paganism in the Fourth to the Eighth Centuries*, Yale University Press, New Haven and London, 1997.

Christianizing the Roman Empire: A.D. 100-400, Yale University Press, New Haven, 1984.

Mandressi Rafael, *Le regard de l'anatomiste, Dissections et invention du corps en Occident*, Seuil, Paris, 2003.

Mandrou Robert, *Magistrates et sorciers en France au XVIIe siècle: une analyse de psychologie historique*, (1968), Seuil, Paris, 1980.

Marvin Carolyn, *When Old Technologies Were New*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1988.

Mavor Carol, *Pleasure Taken, Performances of Sexuality and Loss in the Victorian Photographs*, I.B. Tauris, London, 1996.

Matthews John (ed.), *The World Atlas of Divination*, Headline, London, 1992.

Mathieu Vittorio, *La voce, la musica, il demoniaco, con un saggio sull'interpretazione musicale*, Spirali, Milano, 1983.

du Maurier George, *Trilby*, Oxford University Press, New York, 1995.

Maurizio Lisa, "The Voice at the Centre of the World: The Pythia's Ambiguity and Authority", in Andre Lardinois and Laura McClure (eds.), *Making Silence Speak, Women's Voice in Greek Literature and Society*, Princeton University Press, Princeton, 2001, pp. 46-50.

McGinn Bernard, *Antichrist: Two Thousand Years of the Human Fascination with Evil*, New York, 1994, in traduzione *L'Anticristo*, Corbaccio Milano, 1996.

McGuinness Patrick (ed.), *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle*, University of Exeter Press, Exeter, 2000.

Medoff Mark, *Figli di un Dio minore*, Cde, Milano, 1987.

Mérimée, *La vénus d'Ille*, GF Flammarion, Paris, 1982.

Middleton Conyers, *A Free Inquiry Into the Miraculous Powers, Which Are Supposed to Have Subsisted in the Christian Church, From the Earliest Ages, Through Several Successive Centuries, By Which It Is Shewn, That We Have No Sufficient Reason to Believe, Upon the Authority of the Primitive Fathers, That Any Such Powers Were Continued To the Church, After the Days of the Apostles*, R. Manby & H.S. Cox, London, 1749.

Midelfort H.C. Erik, "The Devil and the German People: Reflections on the Popularity of Demon Possession in Sixteenth-Century Germany", in Brian P. Levack (ed.), *Articles on Witchcraft, Magic and Demonology*, volume 9, "Possession and Exorcism", Garland, London and New York, 1992, pp. 113-133.

A History of Madness in Sixteenth-Century Germany, Stanford University Press, Stanford, 1999.

Milis Ludo (ed.), *The Pagan Middle Ages*, Woodbridge, Suffolk, 1998.

Miller Frank Felicia, *The Mechanical Song, Women, Voice and the Artificial in Nineteenth-Century French Narrative*, Stanford University Press, Stanford California, 1995.

Mirecky Paul and Marvin Meyer (eds.), *Magic and Ritual in the Ancient World*, Brill, Leiden, 2002.

Mondesert Claude, *Le monde grec ancien et la bible*, Beauchesne, Paris, 1984.

Montaigne, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, par Mauricerat, Classiques Garnier, Paris, 1955.

Moore Robert I., *The First European Revolution, c. 970–1215*, Blackwell, Oxford, 2000.

The Formation of a Persecuting Society: Power and Deviance in Western Europe, 950-1250, Basil Blackwell, Oxford and New York, 1987.

Mooney Catherine (ed.), *Gendered Voices: Medieval Saints and Their Interpreters*, Pennsylvania Press, Philadelphia, 1999.

Mooney Stephen L., "The Comic in Poe's Fiction", in Louis J. Budd & Ewin H. Cady (eds.), *On Poe. The Best from American Literature*, Duke University Press, Durham and London, 1993, pp. 133-141.

Muraro Luisa, *Guglielma e Maifreda: Storia di un'eresia femminista*, La tartaruga, Milano, 1985.

Nerineberg David, *Communities of Violence: Persecution of Minorities in Medieval Europe*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1996.

Noiray Jaques, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900), II Jules Verne – Villiers de L'Isle-Adam*, Libraire José Corti, Paris, 1982.

Nollet Jean-Antoine, *Leçons de physique expérimentale*, 6 volumi, Chez Durand, Paris, 1769.

Oesterreich Traugott, *Possession, Demonical and Other, Among Primitive Races, in Antiquity, in the Middle Ages and in Modern Times*, New York, 1930, traduzione dal tedesco.

O'Faolain Julia and Lauro Martines (eds.), *Not in God's Image: Women in History from Greeks to the Victorians*, Harper & Row, New York, 1973.

Ogden Daniel, *Magic, Witchcraft and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: a Sourcebook*, Oxford University Press, New York, 2000.

Origene, *Contro Celso*, (a cura di) Aristide Colonna, Utet, Torino, 1989.

Osborne Moore W., *The Voices: A Sequel to "Glimpses of the Next State"*, Watts & Co., London, 1913.

Pagels Elaine, *The Origin of Satan*, New York, 1995, edizione italiana *Satana e i suoi angeli. La demonizzazione di ebrei, pagani ed eretici nei primi secoli del cristianesimo*, Mondadori, Milano, 1996.

Adam, Eve and the Serpent, New York, 1988, in traduzione *Adamo, Eva e il serpente*, Mondadori, Milano, 1990.

Parke H.W., *A History of the Delphic Oracle*, Blackwell, Oxford, 1939.

Greek Oracles, Hutchinson, London, 1967.

The Oracles of Zeus: Dodona, Olympia, Ammon, Basil Blackwell, London, 1967.

The Oracles of Apollo in Asia Minor, Croom Helm, London, 1985.

Sybils and Sybilline Prophecy in Classical Antiquity, Routledge, London, 1988.

Parke H.W. and D.E.W Wormell., *The Delfic Oracle*, 2 volumi, Basil Blackwell, Oxford, 1956.

Pennau Cook Ellen A., *The Voice Triumphant: The Revelation of a Medium*, A.A. Knopf, New York and London, 1931.

Edward, *The Magician, the Witch and the Law*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1978.

Petrocchi Massimo, *Esorcismi e magia nell'Italia del cinquecento e seicento*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1957.

Phillips Oliver, "The Witches' Thessaly", in Mirecky Paul and Marvin Meyer (eds.), *Magic and Ritual in the Ancient World*, Brill, Leiden, 2002, pp. 378-386.

Peters Edward, "The Medieval Church and State on Superstition, Magic and Witchcraft", in Alan Charles Kors and Edward Peters (eds.), *Witchcraft in Europe 400-1700, a Documentary History*, volume 3, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2001.

Petroff Elisabeth Alvilda (ed.), *Medieval Women's Visionary Literature*, Oxford University Press, New York, 1986.

Platone, *Opere*, Laterza, Bari, 2003.

Plazaola Juan, *La Chiesa e l'arte dalle origini ai giorni nostri*, Jaca Book, Milano, 2001.

Plutarco, *Dialoghi delfici*, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1995.

Pócs Éva, *Between the Living and the Dead: A Perspective on Witches and Seers in the Early Modern Age*, trans. Szilvia Rédey and Michael Webb, Central European University Press, Budapest, 1999.

Poizat Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, A.M. Métailié, Paris, 1986.

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

Quinard Pascal, *La leçon de musique*, Gallimard, Paris, 1987.

Rabelais François, *Gargantua e Pantagruelle*, 2 volumi, Fabbri Editori, Bergamo, 1999.

Raitt Jill (ed.), *Christian Spirituality: High Middle Ages and Reformation*, Crossroad, New York, 1988.

Rée Jonathan, *I See a Voice: A Philosophical History of Language, Deafness and Senses*, Harper Collins, London, 1999.

Rehm Bernhard (ed.), *Die Pseudoklementinen I: Homelien*, Akademie Verlag, Berlin, 1969.

Robbins Rossell Hope, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*, Peter Nevill, London, 1959.

Romanello Marina (a cura di), *La stregoneria in Europa*, Il Mulino, Bologna, 1975.

Romeo Giovanni, *Inquisitori, esorcisti: aspetti magici e religiosi della cultura delle classi popolari della diocesi di Brescia*, Gangemi Editori, Roma, 1987.

Roper Lyndal, *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*, Routledge, London, 1994.

Ronell Avital, *The Telephone Book, Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1989.

Ronsard, *Reponse aux injures* (1563), in *Oeuvres*, Editions de la Pleiade, Paris, 1960.

Rosi Ivanna, *L'immagine in trasparenza. Mito, teche, natura in Villiers de L'Isle-Adam*, Editions Slakatine, Genève, Paris, 1992.

Roudiez Leon S., *Introduction to Julia Kristeva, Desire in Language*, Columbia, New York, 1980.

Rousseau Jean-Jaques, *Scritti autobiografici, Le confessioni, Le fantasticherie del passeggiatore solitario, Rousseau giudice di Jean-Jaques, Lettere a Malesherbes*, Einaudi-Gallimard, Torino, 1997.

Rubin Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in late Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

Russell Jeffrey Burton, *Satan: The Early Christian Tradition*, Ithaca and London, 1981.
Witchcraft in the Middle Ages, Cornell University Press, Ithaca and London, 1972.

Lucifer: The Devil in the Middle Ages, Ithaca and London, 1984.
The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1977.

Salazar Philippe-Joseph, *Le culte de la voix au 17. siècle: forme esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Champion, Paris, 1995.

Salecl Renata and Slavoj Zizek (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham and London, 1996.

di Samosata Luciano, *Alessandro o il falso profeta*, Adelphi, Milano, 1992.

Scaraffia Lucetta e Gabriella Zarri (eds.), *Women and Faith: Catholic Religious Life in Italy from Late Antiquity to the Present*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London, 1999.

Scarry Elaine, *The Body in Pain, The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1987.

Schmitt Jean-Claude, 'Corps malade, corps possédé', in *Le corps, les rites, les rêves, le temps: Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, 2001, pp. 319-343.

'The Ethics of Gesture', in M. Feher et al., *Fragment for a History of the Human Body*, 3 volumi, New York, 1989, vol. 2, pp. 128-147.

Schwob Marchel, "Machine à parler" (1892), in *Le Roi au masque d'or*, Union général d'éditions, Paris, 1979, p. 10-18.

Scot Reginal, *The discoverie of witchcraft*, EP Publishing, Wakefield, 1973.

Scully Vincent, *The Earth, the Temple and the Gods: Greek Sacred Architecture*, Yale University Press, New Haven, 1962.

Seltzer Mark, *Bodies and Machines*, Routledge, New York and London, 1992.

Severi Carlo, *Il percorso e la voce, antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004.
"Un'immagine della voce", in *Sequenze per Luciano Berio*, (a cura di) Enzo Restagno, Ricordi, Milano, 2000, pp. 259-269.

Sicard Monique, *La fabrique du regard*, Editions Odile Jacob, Paris, 1998.

Silverman Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana UP, Bloomington, 1988.

Simonetti Manlio, *La Maga di Endor*, Nardini, Firenze 1989.
Testi gnostici in lingua greca e latina, (a cura di), Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Vicenza, 1993.

Skultans Vieda, *Madness and Morals: Ideas of Insanity in the Nineteenth Century*, Routledge Keagan Paul, London, 1975.

Smith Morton, *Jesus the Magician*, Harper and Row, San Francisco, 1978.

Snell B., R. Kannicht e S. Radt (eds.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 4 volumi, Göttingen, 1971.

Soriano Marc, *Jules Verne (Le cas Verne)*, Julliard, Paris, 1978.

Stafford Barbara Maria, *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, MIT Press, Cambridge Mass. and London, 1991.

Stallybrass Peter and Allon White, *The Politics and the Poetics of Transgression*, Methuen, London, 1986.

Stendhal, *Vita di Rossini*, Passigli Editore, Firenze, 1990.

Stephens Walters, *Demon Lovers: Witchcraft, Sex and the Crisis of Belief*, Oxford University Press, Chicago and London, 2002.

Sterne Jonathan, *The Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham and London, 2003.

Stoker Bram, *Dracula*, Penguin Popular Classics, London, 1994.

Stubbs Katherine, "Telegraphy's Corporeal Fictions", in Lisa Gitelman and Geoffrey B. Pingree (eds.), *New Media 1740-1915*, The MIT Press, Cambridge Mass. and London, 2003, pp. 91-112.

Summers Montague, *The History of Witchcraft and Demonology*, Routledge and Kegan Paul, London, 1926.

Tagliasco Vincenzo, *Dizionario degli esseri fantastici e artificiali*, Mondadori, Milano, 1999.

Taylor Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.

Tate Allen, *The Forlorn Demon*, Regnery, Chicago, 1953.

Temkin Owsey, *The Falling Sickness: a history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology*, The John Hopkins Press, Baltimore, 1971 (1945).

Thomas Keith, *Religion and the Decline of Magic*, Penguin, Harmondsworth, 1973.

Thompson G.R., *Poe's Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1973.

Thomsen Marie Louise and Frederick H. Cryer, *Witchcraft and Magic in Europe. Biblical and Pagan Society*, The Athlone Press, London, 2001.

Trevett Christine, *Montanism: Gender, Authority, and the New Prophecy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Tuzlak Ayse, "The Magic and the Heretic: the Case of Simon Magus", in Paul Mirecky and Marvin Meyer (eds.), *Magic and Ritual in the Ancient World*, Brill, Leiden, 2002, pp. 416-426.

Twelftree Graham H., *Jesus the Exorcist: a Contribution o the study of the Historical Jesus*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1993.

van Os Henk, Hans Nieuwdorp, Bernhard Ridderbos, Eugène Honée, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, Princeton University Press, Princeton, 1994.

Vasse Denis, *L'ombilic et la voix, Deux enfants en analyse*, Editions du Seuil, Paris, 1974.

Vaucher André, *Saints, prophètes et visionnaires: le pouvoir surnaturel au Moyen Age*, Albin Michel, Paris, 1999.

Veenstra Jan, *Magic and Divination at the Court of Burgundy and France*, Leiden-New York-Cologne, 1998.

Verne Jules, *Le château des Carpathes*, J. Hetzel et C., Paris, 1982.

Vernel H.S., "The Poetics of the Magical Charm. An Essay in the Power of Words", in Paul Mirecky and Marvin Meyer (eds.), *Magic and Ritual in the Ancient World*, Brill, Leiden, 2002, pp. 105-158.

Virgilio, *Eneide*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1981.

Vitaliano D.B., *Legends of the Earth: Their Geologic Origins*, Indiana University Press, Bloomington London, 1973.

Voaden Rosalynn, *God's Words, Women's Voices: The Discernment of Spirits in the Writings of Late Medieval Women Visionaries*, York Medieval Press, York, 1999.

Walker Daniel Pickering, *Unclean Spirits: Possession and Exorcism in France and England in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, Scholar Press, London, 1981.

Warner Marina, *Alone of all Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1976.

Warnock R. e A. Zumkeller (eds.), *Der Traktat Heinrichs von Freimar über die Unterschiedung der Geister*, Würzburg, 1977.

Witherington III Ben, *Women and the Genesis of Christianity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Wood Gaby, *Living Dolls: A Magical History for the Quest for Mechanical Life*, Faber & Faber, London, 2002.

Zarri Gabriella (a cura di), *Finzione e santità tra medioevo ed età moderna*, Rosenberg e Sellier, Torino, 1991.

Le sante vive: cultura e religiosità femminile nella prima età moderna, Rosenberg e Sellier, Torino, 1990.

Zika Charles, *Exorcising Our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*, Brill, Leiden and Boston, 2003.

ARTICOLI

Addabbo A.M., "Carmen magico e carmen religioso", in *Civiltà classica e cristiana* 12 (1991), pp. 11-28.

Ahlgren Gilian T.W., "Negotiating Sanctity: Holy Women in Sixteenth-Century Spain", *Church History*, 1995, vol. 64, no. 3, pp. 373-388.

Azouvi François, "Possession, révélation et rationalité médicale au début du XVIIIe siècle", *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 64 (1980), pp. 355-362.

Bianchi Ruggero, "Il problema dell'arte e dell'artista in Poe, Hawthorne e Melville", in *Studi Americani*, volume 18, 1972, pp. 120-149.

Bilinkoff Jodi, "A Spanish Prophetess and Her Patroness: the Case of Maria de Santo Domingo", *Sixteenth Century Journal*, 23 (1992) Spring, pp. 21-34.

de Blécourt Willem, "Witch Doctors, Soothsayers and Priests: On Cunning Folk in Europe Historiography and Tradition", *Social History* 19 (1994), pp. 285-303.

Bossy John, "Vile Bodies", *Past and Present*, 124 (1989), pp. 180-187.

Brun Jean, "Machinisme et érotisme", *Cahiers du Sud*, volume 48, 46, numero 250, pp. 120-134.

Chadwick Henry, 'Origene, Celsus and the Stoa' in *Journal of Theological Studies*, 48, pp. 34-39.

Chajes J.H., "Judgments Sweetened: Possession and Exorcism in Early Modern Jewish Culture", *Journal of Early Modern History*, 1997, vol. 1, no. 2, pp. 124-169.

Clark Stuart, "The Demoniacke World": Possession, Exorcism and Escatology in Early Modern Europe", *Bulletin of the Society for the Social History of the Medicine*, 1987, no. 41, pp. 12-15.

Compère Daniel, "La machine à écrire", *Jules Verne*, 3 (1980), pp. 91-102.

Dessi Cristina, "Medicina e possessione demoniaca nel seicento francese. Pierre Yvelin e le possedute di Louviers", in *Cultura Popolare e Cultura Dotta nel seicento, Atti del Convegno di studio di Genova (23-25 novembre, 1982)*, Franco Angeli, Milano, 1983, pp. 190-198.

"Un dibattito medico-filosofico su stregoneria e possessione demoniaca: il caso Gaufridy a Aix (1661)", in A Cadeddu, G. Nonnoi e C. Dessi, *Questioni di Storia del Pensiero filosofico e scientifico, Annali della Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Cagliari*, Quaderno 28, Cagliari: Istituto Filosofico, 1987, pp. 103-160.

Doane Mary Ann, "The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and Space", *Yale French Studies*, no. 60 (1980), pp. 33-50.

de Dobay Rifelj Carol, "La Machine Humaine: Villiers' *L'Eve future* and the Problem of Personal Identity", *Nineteenth Century French Studies*, vol. 20, 1992, pp. 430-51.

Fischer Jean-Louis, "L'*Encyclopédie*, présente-t-elle une présience des monstres?", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 16 (1994), pp. 133-152.

Flanagan James L., "Speech Analysis, Synthesis and Perception", in *Sprinter-Verlag*, 1965.

Forrester Jennifer, "Scripting the Female Voice: the Phonograph, the Cinematograph, and the Ideal Woman", *Nineteenth Century French Studies*, volume 27, 1-2, 1998-99, pp. 71-95.

Gilmore Michael T., "Calvinism and Gothicism: The Example of Brown's *Wieland*.", in *Studies in the Novel*, Summer 1977, 9, 2, pp. 107-118.

Hedges Ines, "The Mith of the Perfect Woman. Cinema as Machine Célibataire", in *L'Esprit Createur*, winter 1986, volume XXVI, 4, pp. 38-47.

Jaquemin George, "Le château des Carpathes ou le fantastique à la manière de Jules Verne", *Marche Romane*, tome XVIII, 2eme trimestre 1968, pp. 67-70.

Jones William R., "Political Use of Sorcery in Medieval Europe", *Historian* 4 (1972), pp. 670-687.

Kelly H. A., "English Kings and the Fear of Sorcery", *Medieval Studies* 39 (1977), p. 206-238.

"Demonology and Diabolical Temptation" in *Thought*, 46 (1965), pp. 165-170.

Kieckhefer Richard, "The Holy and the Unholy: Sainthood, Witchcraft and the Magic in Late Medieval Europe", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 24 (1994), pp. 355-385.

Lavenia Vincenzo, "Cauda tu seras pendu": lotta politica ed esorcismo nel Piemonte di Vittorio Amedeo I (1634)", *Studi storici*, 1996, vol. 73, no. 2, pp. 541-591.

Lerner Robert, "Ecstatic Dissent", *Speculum* 67, 1 (1992), p. 33-57.

Lussana Fiamma, "Rivolta e misticismo nei chiostri femminili del seicento", *Studi storici*, 1987, vol. 28, no. 1, pp. 243-260.

MacGann James, "La représentation du corps hermaphrodite dans les planches de l'*Encyclopédie*", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 11 (1991), pp. 102-129.

Mayeski Marie, "Let Women do not Despair": Rabanus Maurus on Women as Prophets", *Theological Studies* 58 (1997), pp. 237-253.

Midelfort Erik, "Madness and the Problems of Psychological History in the Sixteenth Century", *Sixteenth Century Journal*, 12, 1 (1981), pp. 5-12.

Newmann Barbara, "Possessed by the Spirit: Devout Women, Demoniacs, and the Apostolic Life in the Thirteenth Century", *Speculum* 73, 3 (1998), pp. 733-770.

Niccoli Ottavia, "Esorcismi ed esorcisti tra cinque e seicento", *Società e Storia*, 1986, vol. 32, no. 9, pp. 409-418.

Nischan Bodo, "The Exorcism Controversy and Baptism in the Late Reformation", *Sixteenth Century Journal*, 1987, vol. 18, no. 1, pp. 31-51.

Pagels Elaine, "The Social History of Satan, the "Intimate Enemy": A Preliminary Sketch", in *Harvard Theological Review*, 84,2 (1991), pp. 105-128.

Panayotis Michelis, *La Pizia. L'oracolo e la divinazione nell'arte contemporanea*, Ed. Di Filosofia, Torino, 1961, pp. 1-6.

Perrot Michelle, "Femmes et Machine au XIXe siècle", *Romantisme* 41 (1983), pp. 5-17.

Piccardi L., "Active Faulting at Delphi: Scismotectonic Remarks and a Hypothesis for the Geological Environment of the Myth", *Geologic* 28, 2000, pp. 651-654.

Pick Daniel, "Terrors of the Night": Dracula and "Degeneration" in the Late Nineteenth Century", *Critical Quarterly*, vol. 30, no. 4, pp. 71-86.

Quay Paul, "Angels and Demons: The Teaching of the IV Lateran", *Theological Studies*, 42,1 (1981), pp. 20-45.

Ranger Jules, "Poe and the Theme of Forbidden Knowledge", in *American Literature*, volume 49, 4, 1978, pp. 533-543.

Reiner E., 'Nocturnal Talk', in Tzvi Abush, John Huenergard and Piotr Steikeller (eds.), *Lingering Over Words. Studies in Ancient Near Eastern Literature in Honor of William L. Moran* (Atlanta), Harvard Semitic Studies, 37, pp. 421-424.

Riquelme John, "Toward a History of the Gothic and Modernism: Dark Modernity from Bram Stoker to Beckett", *Modern Fiction Studies*, vol. 46, number 3, Fall 2000, pp. 585-605.

Rosolato Guy, "La voix: entre corps et langage", *Revue française de psychanalyse* 37, no. 1 (1974)

Schäfer Peter, "Jewish Magic Literature in Late Antiquity and Early Middle Ages", *Journal of Jewish Studies*, 41 (1990), pp. 75-91.

Sluhovsky Moshe, "A Divine Apparition or Demonic Possession? Female Agency and Church Authority in Sixteenth-Century France", *Sixteenth-Century Journal* 27, 4 (1995), pp. 1036-1052. (discussion of the sexualize aspects of possession)

Smelik K.A.D., 'The Witch of Endor. I Samuel 28 in Rabbinic and Christian Exegesis till 800 a.d.', *Vigiliae Christianae*, 33, 1977.

Smith W.D., 'So-called possession in Pre-Christian Greece', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 96 (1965), pp. 403-436.

de Solla Price Derek J., "Automata and the Origins of Mechanism and Mechanistic Philosophy", in *Technology and Culture*, 5 (1964), pp. 9-23.

Spiller, Henry A., Jelle Z. De Boer, John R. Hale, "The Delphic Oracle: A Multidisciplinary Defense of the Gaseous Vent Theory", *Journal of Toxicology – Clinical Toxicology*, Vol. 40, 2 (2002), pp. 189-196.

Sterne Jonathan, "A Machine to Hear for Them: On the Very Possibility of Sound's Reproduction", *Cultural Studies*, 15 (2) 2001, pp. 259-294.

Veblen Thorstein, "The Economic Theory of Woman's Dress", in *Popular Science Monthly*, December 1894, 46, pp. 198-205.

Vermader J. M., 'La parution de l'ouvrage de Celse et la datation de quelques apologies', in *Revue des Etudes Augustiniennes*, 18, pp. 27-42.

Wall G., "Different from Writing: Dracula in 1897", *Literature and History*, 10, 1984, pp. 15-23.

Acta Sanctorum, quotquot toto orbe coluntur, vel a Catholicis Scriptoribus celebratur.
Ed. Société de Bollandistes. 68 vols. Brussels and Antwerp, 1863-87.

De magia, Atti del convegno, Bergamo Istituto Universitario, 1985

Giotto e il suo tempo, Mostra a Padova 25 novembre 2000 –29 aprile 2001, Federico Motta Editore, Milano, 2000.

Histoire de voir, Nathan, Paris, 2001

Illustrated London News, 9/221, 25 July 1846.

La Bibbia, Edizioni Paoline, Roma, 1983.

L'immagine che parla, le tradizioni popolari in Italia, (la pittura votiva e la stampa popolare), Banca Provinciale Lombarda, Electa, Milano, 1987.

"Microphone Inventor Is Resident of the Capital", *Washington Post*, Sunday, 21 June 1925, EB, Berliner scrapbook I.

Catholic Encyclopedia, <http://www.newadvent.org/cathen/>
Sixteenth Century Journal, <http://www.jstor.org/journals/03610160.html>
Musée National du Moyen Age,
http://www.musee-moyenage.fr/homes.home_id20754_u112.htm