UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "ROMA TRE"
DIPARTIMENTO DI LETTERATURE COMPARATE
Via del Valco di San Paolo 19 - 00146 Roma

L'arte del cadere.
Il mitologema della caduta nella *Narrative of Arthur Gordon Pym* di Edgar Allan Poe e nel *Voyage au centre de la terre* di Jules Verne

Tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze Letterarie (Letterature Comparate)

XXI Ciclo

a.a. 2009/2010

Coordinatore del Dottorato

Chiar. ma Prof.ssa Franca Ruggieri

Tutor — Chiar. ma Prof.ssa Benedetta Papasogli

Dottoranda — Irene Zanot

Indice

Introduzione p. 5

I. Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe p. 21

I. 1 Les inventeurs d'une « forme nouvelle »

I. 2 Un héritage composite

I. 3 Le modèle des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* et l'invention du *Voyage au centre de la terre*

II. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* : le fonti p. 56

II. 1 Il testo disprezzato

II. 2 Composizione e genesi del romanzo

II. 3 Isole traditrici e melanconici paesaggi dell'animo : per una cartografia del *Pym*

II. 4 *Still farther south*

II. 5 Verso una "geografia sacra"

III. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* : la scrittura del mitologema-caduta p. 104

III. 1 La caduta dell'io : il trauma, la vertigine

III. 2 Una discesa nell'abisso

III. 3 *Finis terrae*

III. 4 Il meraviglioso polare

III. 5 Per una semantica del *Pym*

IV. *Voyage au centre de la Terre* : il progetto del *Voyage* p. 175

IV. 1 Composizione, genesi, problematica delle fonti

IV. 2 Fra reale e immaginario : la letteratura da viaggio

IV. 3 Per una geografia del *Voyage*

IV. 4 Fra l'Ecla e Cariddi : verso una topografia simbolica

IV. 5 Gorghi, stelle, poli, assi del mondo

IV. 6 Simbologia e raffigurazione del centro : il *Voyage* come "romanzo del fuoco"

V. Il *Voyage au centre de la Terre* come romanzo della discesa p. 251

V. 1 Il microcosmo della *maison onirique* e prime dinamiche di eufemizzazione

V. 2. L'arte del cadere : dal complesso di Anteo alla discesa nell'*Abgrund*

V. 3 La penetrazione nel profondo : il *facilis descensus Averni* e il dramma della « caduta nera »

V. 4 Dinamiche di risalita

VI. Intersezioni p. 311

VI. 1 Un intreccio di fonti

VI. 2 Geografie e figure del *mythos*

VI. 3 Immagini di caduta

Conclusioni p. 359

Illustrazioni p. 366

Bibliografia p. 372

Introduzione

La scoperta della relatività del tempo, una delle maggiori scosse che il XX secolo ha assestato alle già indebolite fondamenta della cultura occidentale, ha oscurato all'universo dell'immaginario collettivo quel cielo delle stelle fisse posto, per secoli, a ideale orientamento dell'errabondo pensiero umano. Le stelle, fiaccole forse spente da un numero impensabile di anni agli occhi di chi le percepisce ancora brillanti, appaiono al critico osservatore odierno un punto di riferimento fasullo che ben poco resta da *considerare*, oramai[1]. Eppure, millenni or sono, furono proprio gli astri e la volta celeste a fornire alla fantasia (e all'intelletto) amplissimi spunti per compiere "alti voli", com'è noto : basti citare il nome di uno studioso del calibro di Leo Spitzer e del suo saggio su *L'armonia del mondo* per avere un'idea dell'importanza rivestita dalla contemplazione del firmamento nello sviluppo della cultura occidentale[2]. Meno scontato, forse, è che anche le prime occasioni di meditazione sull'immagine opposta sembrerebbero essere state offerte alla riflessione umana proprio da quella che Blumenberg, con ironia, definisce la « più inutile delle scienze », l'astronomia :

> si racconta anche di Talete, il quale, mentre stava mirando le stelle e aveva gli occhi rivolti in alto, cadde in un pozzo; e allora una servetta della Tracia, spiritosa e graziosa, lo motteggiò dicendogli che le cose del cielo si dava gran pena di conoscerle, ma quelle che aveva davanti e tra i piedi non le vedeva affatto. Questo motto si può ben applicare egualmente a tutti coloro che fanno professione di filosofia[3]

L'hobby cagione della *caduta del protofilosofo* pare davvero svolgere un ruolo fondamentale per la genesi del concetto di cui ci occuperemo. Secondo il *Dizionario delle Idee*, difatti, l'idea di caduta si troverebbe sin dalle più antiche

[1] Per uno studio approfondito del *considerare* come termine-chiave di tutta un'ideologia in cui la conoscenza intellettuale si dà come visione sensibile, cfr. Mira Mocan, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale "cossirar"*, Bagatto Libri, Roma 2004.
[2] Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 1967 (Baltimore 1963), nuova ed. 2006.
[3] Hans Blumenberg, *La caduta del protofilosofo o la comicità della teoria pura*, Pratiche Edizioni, Parma 1983 (München 1976); il brano è tratto da Platone, *Teeteto*, 174 AB, che Blumenberg riporta alla p. 132 del suo saggio.

attestazioni legata a quella di « rottura », « strappo » in un ordine armonioso e perfetto spesso coincidente con l'ordine cosmico, tanto che i primissimi osservatori del cielo potrebbero aver scorto, nelle stelle cadenti, la primordiale, dolorosa lacerazione di un creato in apparenza « perenne e indefettibile »[4]. Tale intuizione trova un corrispettivo perfetto negli studi effettuati dalla mitografia, la quale, nel segnalarci come le prime affabulazioni nate dalla fantasia dell'uomo consistano proprio nei miti cosmogonici, mette in luce il ruolo svolto dalla caduta nelle suddette narrazioni : qui, l'idea del precipitare non solo ricorre come polo tematico fisso, ma si costituisce come modello dinamico-strutturale ricco di risvolti simbolici e iconografici, come constateremo nel corso della presente tesi. Anche in questo caso, ci informa il Giorgio de Santillana autore de *Il Mulino di Amleto*, il significato ultimo di queste elaborazioni mitopoietiche del nostro concetto si rivela di natura squisitamente astronomica : come dimostra lo studioso corroborando la propria indagine con una ricca mole di dati scientifici, esse difatti hanno una stretta attinenza con un fenomeno fisico a noi ben noto, la Precessione degli equinozi, evento di cui gli antichi avevano con tutta probabilità conoscenza già in epoche di gran lunga anteriori alla sua ufficiale data di scoperta (127 a.C.)[5]. Si credeva che questo « maestoso moto secolare », in qualche modo, « incidesse sulla struttura del cosmo e determinasse una successione di età del mondo »[6], prosegue Santillana chiamando in causa una ridda di racconti creazionali che spazia dalle mitologie della *Teogonia* e di *Genesi*, alle vicende narrate nel *Poema della creazione babilonese*, nell'*Edda*, nel *Kalevala* e via discorrendo :

> il mito tratta del tempo – cioè di periodi di tempo che corrispondono a misure angolari – e non di zone dello spazio. Quest'ultimo particolare sarebbe trascurabile se non fosse per il fatto che i «punti» equinoziali – e quindi anche quelli solstiziali – non rimangono eternamente là dove dovrebbero essere per rendere più facile la comprensione delle faccende celesti, ossia nella stessa posizione rispetto alla sfera delle stelle fisse. Essi invece si ostinano a spostarsi lungo l'eclittica in direzione opposta a quella seguita dal sole nel suo percorso annuale (…) A tale fenomeno, detto Precessione degli Equinozi, si attribuivano l'ascesa e la catastrofica caduta delle età del mondo. La

[4] *Dizionario delle Idee*, Sansoni, Firenze 1977, p. 111.
[5] Giorgio de Santillana, Hertha Von Dechend, *Il Mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003 (Boston 1969, Berlin 1993 per la nuova ed. ampliata), p. 92.
[6] *Ibidem*, p. 94.

sua causa è un malvezzo dell'asse terrestre, il quale gira come una trottola con la punta al centro della nostra piccola 'palla di terra', cosicché, se prolungato fino al polo settentrionale celeste, descrive intorno al polo settentrionale dell'eclittica, il vero 'centro' del sistema planetario, un cerchio il cui raggio è della stessa grandezza dell'obliquità dell'eclittica rispetto all'equatore: 23, 5 gradi[7]

Le riflessioni proposte ne *Il Mulino di Amleto* non sono che alcune (seppur ben preziose, in verità) delle molteplici questioni nelle quali si imbatte chi, come noi, si propone di esplorare i tratti principali di quello che con Károly Kerényi chiameremo il mitologema-caduta[8] attraverso una comparazione fra due opere quali *The Narrative of Arthur Gordon Pym* di Edgar Allan Poe e *Voyage au centre de la terre* di Jules Verne. Concepiti in una vera età di rivoluzione dei codici e delle modalità di espressione artistiche quale fu il XIX secolo ed essi stessi profondamente innovativi nel loro tentativo di ridefinire i lineamenti del genere nuovo per antonomasia (il romanzo), questi esempi letterari costituiscono due formidabili scritture moderne della nostra idea, la quale in essi trova una rappresentazione ricca e vivida, nonché ancorata in maniera salda (e sotterranea) ad un retroterra culturale incredibilmente antico. Come verificheremo nel corso dei prossimi capitoli, nei lavori di Verne e Poe trovano perfetta illustrazione *topoi* e suggestioni presenti nelle più importanti (e remote) ideologie e filosofie elaborate attorno all'immagine di caduta, mentre una materia di riflessione non meno ampia si viene per noi a dischiudere nel momento in cui ci soffermiamo su altri aspetti relazionati al nostro mitologema, non ultimo su quei tratti che indicano in quale misura esso si faccia trascrizione poetica di una viva realtà

[7] *Ibidem*, pp. 84-85; si vedano anche le pp. 187 e seguenti : « Gradatamente, il sole equinoziale era stato estromesso dal segno occupato nell'Età dell'Oro e si era diretto verso condizioni e configurazioni nuove. Ecco l'evento spaventoso, il delitto in espiabile attribuito ai figli del Cielo: avevano spinto il sole fuori posto, ed ora esso era in movimento, l'universo si era guastato e nulla, nulla – né giorni, né mesi, né anni, né sorgere e calare di stelle – sarebbe mai ritornato al proprio giusto posto (…) L'infernale premere e incalzare dei Figli del Cielo aveva separato i genitori, e la macchina del tempo aveva cominciato il suo moto eterno, recando, nelle parole delle Scritture, «un nuovo cielo e una nuova terra» a ogni nuova età ».

[8] Cfr. Károly Kerényi, *Introduzione* a Carl Gustav Jung - Károly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972 (1938), p. 15. Il mitologema consiste per Kerényi in « un'antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento (…) racconti intorno a dei, esseri divini, combattimenti tra eroi e discese agli inferi », mentre la mitologia sarebbe piuttosto « il *movimento* di questa materia : qualcosa di solido e tuttavia mobile, materiale e tuttavia non statico, bensì suscettibile di trasformazioni » (*ivi*).

psichica. Per collocare la nostra analisi entro un contesto capace di rendere conto, per quanto in minima parte, dell'eccezionale polivalenza semantica del concetto del cadere così come del ruolo che questa figura del pensiero ha svolto nella cultura europea, abbiamo pensato di anteporre alla presentazione della nostra tesi un breve *excursus* nel quale saranno prospettati alcuni degli snodi cruciali del percorso che ci apprestiamo a compiere. Ci avvieremo dunque a riepilogare per sommi capi alcuni aspetti della complessità dell'idea di caduta, cercando di fornire qualche basilare delucidazione di carattere storico e teorico : queste precisazioni ci aiuteranno a cogliere meglio le implicazioni che emergeranno quando ci interrogheremo sul significato rivestito dalle immagini del precipitare disseminate nei racconti di Verne e Poe. In secondo luogo, formuleremo alcune osservazioni e circa i principali riferimenti critici su cui abbiamo fondato la nostra indagine sull'arte del cadere, e circa gli studi che ci hanno guidati nelle nostre letture del *Gordon Pym* e del *Voyage au centre de la terre*; tale discorso si farà preludio ad una sintetica esposizione delle linee metodologiche adottate nella presente tesi e ad una altrettanto rapida illustrazione dell'architettura del nostro lavoro.

Prospettive sull'"arte del cadere"

Nell'avviare la nostra riflessione, abbiamo poc'anzi fatto riferimento alle stelle cadenti e ai miti cosmogonici, fenomeni nei quali si sono colte le manifestazioni primordiali del mitologema della caduta. In verità, se con l'astronomia o con i racconti creazionali l'uomo entra pur sempre in relazione con uno spazio che si dà come « dimensione esterna » oppure « altro da sé », oltre che come « categoria » all'origine del pensiero come ricorda Lorenz[9], appare subito necessario precisare ai fini della nostra indagine che lo spazio rappresenta una modalità fondamentale dell'esistenza, una sua *forma* ben specifica, nonché un'esperienza radicata appieno nella struttura umana, come dimostrano antropologi e psicologi, primo fra

[9] Konrad Lorenz, *Essai sur le comportement animal et humain. Les leçons de l'évolution de la théorie du comportement*, citato in Louis Van Delft, *La cartographie morale au XVIIe siècle*, in AA.VV., *Cartographies*, fascicolo speciale di «Études françaises», XXI, n. 2 (1985), p. 93.

tutti il Betcherev che definisce la « dominante di posizione » la principale « dominante riflessa » dell'uomo assieme all'impulso di nutrimento[10]. Aggiungendosi ad altre acquisizioni basilari delle scienze moderne, le considerazioni di Betcherev sono venute a rimpiazzare in tutto l'obsoleta idea teleologica secondo la quale il portamento eretto sarebbe funzionale alla sola osservazione astronomica[11]; e, fra gli studiosi delle scienze umanistiche, anche Mircea Eliade, in apertura alla sua monumentale *Storia delle credenze e delle idee religiose*, si sofferma sul valore antropologico della verticalità :

> La posizione verticale segna già il superamento della condizione dei primati. Si può rimanere in piedi, eretti, solo allo stato di veglia. Grazie alla posizione verticale lo spazio è organizzato in una struttura inaccessibile ai pre-ominidi: in quattro direzioni orizzontali progettate a partire da un asse centrale 'alto-basso'. In altre parole, lo spazio può essere organizzato intorno al corpo umano come se si estendesse davanti, dietro, a destra, a sinistra, in alto e in basso, rispetto a tale corpo. A partire da questa esperienza originaria – sentirsi 'gettati' in mezzo ad un'estensione apparentemente illimitata, sconosciuta, minacciosa – si elaborano i vari mezzi di *orientatio*; infatti non si può vivere a lungo nella vertigine provocata dal dis-orientamento[12]

Tali constatazioni spalancano un orizzonte vastissimo e, al contempo, straordinariamente fertile per la nostra analisi. Figura che nel *poiein* mitologico prenderà la forma dell'*axis mundi* o albero del mondo[13], l'« asse centrale alto-basso » di cui parla Eliade dà in effetti vita a uno dei sistemi dualistici maggiormente efficaci a livello simbolico, come afferma Hans Biedermann nell'*Enciclopedia dei simboli*: l'opposizione «su/giù», sostrato ideologico di

---

[10] Vladimir Michajlovič Betcherev, *General Principles of Human Rexflexology*, cit. in Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1963, pp. 46-51. Secondo Durand, il quale impernia la propria indagine sugli studi betchereviani riguardanti il sistema nervoso del neonato, la riflessologia metterebbe « en évidence la trame méthodologique sur laquelle l'expérience de la vie, les traumatismes physiologiques et psychologiques, l'adaptation positive ou négative au milieu, viendront broder leurs motifs et spécifier le 'polymorphisme' tant pulsionnel que social de l'enfance » (p. 47). Al testo del critico francese faremo costante riferimento sia nel corso della presente introduzione che nei seguenti capitoli.

[11] H. Blumenberg, *La caduta del protofilosofo* cit., pp. 20-21. Lo studioso ricorda qui come la postura verticale dell'uomo dipenda dalla possibilità di mantenere il corpo e le mani « nel proprio campo visivo »,

[12] Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose* vol. I, Sansoni, Firenze 1990 (Paris 1975), p. 13.

[13] *Ibidem*, p. 54.

innumerevoli costruzioni filosofiche e mitologiche, nonché di quasi ogni sistema religioso :

si tratta probabilmente della coppia antitetica più nota e più largamente diffusa. Non è improbabile che affondi le sue radici nella psiche dell'uomo, e precisamente nello stadio in cui i nostri più lontani antenati incominciarono ad avere un portamento eretto. L'uomo, i cui piedi affondano nella 'polvere della terra', innalza il proprio capo verso le stelle e sente il fango del suolo, dal quale non può affrancarsi, come un 'residuo terreno che deve faticosamente sopportare', anche se vorrebbe liberarsene[14]

Con le parole di Biedermann giungiamo ben al di là del bisogno fisiologico di trovare un punto di equilibrio nel proprio *hic et nunc* spaziale; piuttosto, inizia a delinearsi la struggente aspirazione dell'uomo a tendere verso una dimensione altra la quale si colloca tanto idealmente quanto visivamente nell'"alto", anelito che, come illustrano innumerevoli racconti e leggende, si fa spunto di pionieristiche e poetiche imprese (oltre che di non pochi guai) per l'essere. Di fatto, esiste tutto un filone della storia del pensiero occidentale che prende le mosse da questo primario sentimento di *nostalgia*[15], e che, di conseguenza, è largamente incline all'avvertire la corporalità come un peso dal quale affrancarsi per librarsi più agevolmente verso le regioni aeree (o addirittura, diremmo con Platone, come una tomba che imprigiona l'etera anima). In tale linea, il dato antropologico della verticalità finisce non di rado per farsi materia prima per instaurare una « relation polémique à la pesanteur », come la definisce Laurent Jenny alludendo nel suo *L'expéricence de la chute de Montaigne à Michaux* a un vero rapporto di negazione nei confronti del corpo e della legge di gravità che lo àncora saldamente al suolo[16]. Assunto, quest'ultimo, che può finanche sboccare in un rifiuto netto della propria appartenenza terrestre, nonché nell'identificazione di

[14] Hans Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano 1991 (München 1989), pp. 523-524.
[15] A proposito dell'idea di nostalgia dell'"alto", si veda il saggio di Mircea Eliade *La nostalgia del paradiso nelle tradizioni primitive*, in M. Eliade, *Miti sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1976 (Paris 1957), pp. 71-85.
[16] Laurent Jenny, *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, PUF, Paris 1997, pp. 1-15 (citazione a p. 4); così Jenny espone le premesse del suo discorso : « être là, toucher au sol, peser, tomber parfois, voilà ce qui définit notre appartenance terreste. Voilà ce qui semble fonder dans l'évidence naturelle notre situation à la surface du globe, résister aux fables d'envol et aux reves de transcendance. Nous tenons à la terre par les semelle. La pesanteur est notre évidence » (p. 1).

tale condizione con una « déchéance d'un état antérieur tout autre », prosegue lo studioso raccogliendo le indicazioni di Michaelstadter e di altri filosofi tesi ad elaborare una ontologia dal sapore fortemente pessimista attorno al concetto di pesantezza e al suo annesso risvolto del precipitare[17]. Tale lacerazione si rifletterebbe persino sul piano fisico :

A bien nous regarder, comment ne pas constater que nous sommes à la fois la machine de levage et le poids qu'elle soulève, indémêlablement sujets et objets de notre élévation ? Nous nous sommes pris à bras le corps. Nous nous sommes levés. Notre face et notre squelette sont tout entier modelés par les contraintes mécaniques de l'arrachement à la pesanteur (…) Nous redressant chaque matin jusqu'à la station droite, nous rejoignons d'emblée ce refus de la pesanteur qui définit notre espèce. Et ce refus se prolonge en oubli et refoulement du bas. La verticalité humaine veut tout ignorer de ce qui la rive au sol. Elle se fonde sur une méconnaissance, non moins active et persistante que la pesanteur elle-même. Une sorte de force mentale, inverse de l'attraction terrestre, qui annule la conscience de nos efforts pour nous lever, pour nous tenir, pour surmonter l'attirance du bas[18].

Per quanto esse rappresentino un esito estremo, le considerazioni di Jenny si inseriscono alla perfezione nella tendenza a valorizzare l'*ascensionalità* a scapito della sua direttiva inversa, ossia la caduta, evento che in una siffatta prospettiva figura per lo più come nefasto antonimo (e, non di rado, come tragico risvolto) di una sublime elevazione. Questa antichissima tradizione troverà il suo teorico *par excellence* in uno studio del XX secolo il quale fornirà larga materia alla nostra analisi: l'*Air et les songes* di Gaston Bachelard, saggio sull'« immaginazione del movimento » volto ad esplorare l'immaginario verticale[19]. Sulla base di premesse quali quella che prefigura « l'acte positif de l'imagination dynamique » nella salita, o, ancora, l'assioma con cui il critico individua « l'expérience vraiment *positive* de la verticalità » nello spostamento « vers le haut », non desta meraviglia che, nonostante la loro ingente quantità, le immagini letterarie della caduta trovino nella trattazione solamente lo spazio di un esiguo capitoletto :

[17] *Ibidem*, p.6.
[18] *Ibidem*, pp. 3-4.
[19] Gaston Bachelard, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, Paris 1943, nuova ed. riveduta 1968.

Si l'on faisait le double bilan des métaphores de la chute et des métaphores de l'ascension, on ne manquerait pas d'être frappé du nombre beaucoup plus grand des premières. Avant même toute référence à la vie morale, les métaphores de la chute sont assurées, semble-t-il, d'un réalisme psychologique indéniable. Elles développent toutes une impression physique qui, dans notre inconscient, laisse des traces ineffaçables: la peur de tomber est une *peur primitive*. On la retrouve comme une composante dans des peurs très variées. C'est elle qui constitue l'élément dynamique de la peur de l'obscurité[20]

Dotate di un propulsivo eccessivamente blando per assicurare la forza dinamica indispensabile nella *psychologie de la verticalité*, queste metafore appaiono a Bachelard figure di abbandono a una forza puramente passiva, immagini impoetiche, giacché cariche di un « réalisme psychologique » forte. Pertanto, esse risultano ben più adatte ad allestire dei « drames faciles pour l'*imagination inconsciente* » che non a fornire materiale idoneo ai poetici slanci dell'immaginazione dinamica: « nous *imaginons* l'élan vers le haut et nous *connaissons* la chute vers le bas », conclude infatti il critico a suggellare una scelta dettata da precise (e largamente esposte) motivazioni[21].

Pur nella loro sinteticità, le considerazioni che Bachelard matura ne *L'Air et les songes* costituiscono delle indicazioni quanto mai preziose. Abbiamo in effetti evidenziato come tale riflessioni siano testimoni di una ideologia sviluppatasi in tempi remoti e profondamente radicata nella cultura europea, la quale trova uno dei suoi più autorevoli esponenti in una figura autrice di uno dei principali miti filosofici di caduta, Platone :

qualunque anima, trovandosi al seguito di un dio, abbia contemplato qualche verità, fino al prossimo periplo rimane intocca da dolori, e se sarà in grado di far sempre lo stesso, rimarrà immune da mali. Ma quando l'anima, impotente a seguire questo volo, non scopra nulla della verità, quando, in conseguenza di qualche disgrazia, divenuta gravida di smemoratezza e di vizio, si appesantisca, e per colpa di questo peso perda le ali e precipiti a terra, allora la legge (…) prescrive che quella che fra le anime che più abbia veduto si trapianti in un seme d'uomo destinato a divenire un ricercatore della sapienza e del bello, o un musico o un esperto d'amore[22].

[20] *Ibidem*, pp. 108-111 (cit. a p. 111).
[21] *Ibidem*, p. 108.
[22] Platone, *Fedro*, trad. di Piero Pucci, Bari 2005, pp. 51-56.

Il brano del *Fedro* rappresenta di certo un esempio divergente rispetto alla situazione figurata nel *Dizionario delle Idee* : qui la volta celeste rimane immutata nella propria perfezione[23], mentre è l'anima a cadere e a dare luogo al corpo umano, originando così, di contro all'immobile regno dell'eternità e della verità (il mondo delle idee), un terreno mondo degli eventi dominato dal molteplice e dal divenire storico. Nell'immagine della biga alata condotta da un auriga e da due cavalli (uno bianco e uno nero), Platone, di fatto, non solo forgia una suggestiva metafora dell'animo umano, ma conia il primo modello di un paradigma destinato ad immensa fortuna : il precipitare causato dalla *perdita di ali*, futura fonte di ispirazioni per innumerevoli riscritture ispirate a tale mito e, ancora di più, ai suoi notissimi antenati come il mito di Icaro o di Bellerofonte[24]. L'insorgere del motivo della colpa, non meglio specificato dal filosofo greco se non in virtù della natura imperfetta dell'animo umano, merita poi un'attenzione ancora maggiore. Esso, difatti, diverrà cruciale per una tradizione che sull'idea di perfezione come di un « tutto dato sin dall'origine » elaborerà una concezione antropologica e cosmologica secondo la quale l'uomo, nel farsi « testimone di un'immedicabile imperfezione » come afferma Carlo Ossola[25], diviene il responsabile di un universo dolorosamente *out of joint*, come lo dipingono Shakespeare, Montaigne, Donne e altri classici del Cinque-Seicento. In tale orizzonte (il quale trova una delle sue espressioni più importanti nella visione gnostica), la caduta verrà a rappresentare l'irruzione del peccato e della frattura in un'unitaria pienezza originaria; il nostro mitologema potrà darsi finanche come un tragico a-priori della umana esperienza, come suggerisce Liborio[26] mettendo l'accento su un senso di ineluttabilità il quale sembra gravare già sui rammentati miti di

[23] Per uno studio dell'armonia in Platone nonché, principalmente, del concetto di *Stimmung* come « categoria comune a tutta una civiltà », rimandiamo al già citato saggio di Spitzer *L'armonia del mondo* (*Op. cit.*; la citazione, tratta dall'*Introduzione* di Corrado Bologna, si trova p. 6).

[24] Sulla poetica delle ali, cfr. di nuovo G. Bachelard, *La poétique des ailes* in *L'Air et les songes* cit., pp. 76-128.

[25] Carlo Ossola, *« Homo inchoatus, homo perfectus » : figure dell'abbozzo in età barocca*, in « Lettere Italiane », n. 3 (luglio-settembre 2001), pp. 338-346 (cit. alle pp. 338-339).

[26] Si veda quanto lo studioso scrive sull'idea del nascere come di un « nascere a pezzi » che mai potranno reintegrarsi nella perfezione del tutto (M. Liborio, *In principio era il frammento* in *Del frammento*, citato da Corrado Bologna, *L'allodola della memoria e il corvo del pensiero*, « Studi Germanici », XLII [2004], n. 2, pp.261-289; cit. a p. 267).

innalzamento greci (e torna di nuovo alla mente l'inabissarsi di Icaro in un mare *profundus* per antonomasia)[27].

Da qui, come segnalavamo alludendo al tema della *nostalgia del paradiso*, si svilupperà tutto un immaginario teso alla riconquista dell'eternità e della pienezza perdute (condizione, quest'ultima, che potrà essere recuperata al solo patto di trascendere in un senso finanche fisico la materialità, riscattando così la propria condizione di "essere decaduto"). Eppure, tale fatalità può anche farsi occasione dello schiudersi di una valenza nuova, inaspettatamente positiva. Se qualsiasi volo, persino quello dell'immaginazione, incorre nel destino di ricaduta, il riuscire a *scendere senza cadere* o l'acquisire una certa *grazia* nella discesa potranno in effetti rappresentare un correttivo prezioso alla fondamentale inadeguatezza dell'uomo per un'impresa a lui innaturale : « il faut être léger comme l'oiseau et non comme la plume », suggeriva Valéry in un'espressione cara a Calvino tesa a recuperare alla corporalità quel valore che tutta una tradizione sembrava negarle in massimo grado. E' la dialettica di leggerezza e pesantezza descritta nelle *Lezioni Americane*[28] ad attuare questa valorizzazione della caduta, e, ancora, sono immagini come l'atterraggio o la discesa ad indicare l'attivarsi di un meccanismo di eufemizzazione che non solo trasforma « par quelque côté » il « mal » in « un auxiliaire du Bien », come scrive Gilbert Durand nel suo *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*[29], ma che può persino giungere a riversare un

[27] In una minuziosa ricostruzione della storia semantica del termine, Mantovanelli ha mostrato come questo composto di *fundus* venisse originariamente impiegato proprio per designare il fondo del mare (cfr. Paolo Mantovanelli, *Profundus. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981, pp. 13 e ss.; si veda in particolare quanto è riportato alla p. 20 : « il composto in questione doveva esprimere — e significativamente per la civiltà 'terrestre', agricola degli indoeuropei — tutto ciò che non offriva un piano d'appoggio sicuro: bacini lacustri e mari in primo luogo »).

[28] Italo Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Mondadori, Milano 1988, pp. 7-35.

[29] G. Durand, *Op. cit.*, p. 129. Sull'idea dell'eufemizzazione dello schema della caduta in una « chute en miniature », cfr. in particolare p. 133, mentre per un discorso più ampio sul concetto di 'eufemizzazione, si veda quanto Durand scrive alla p. 469 : « le sens suprême de la fonction fantastique, dressée contre la destinée mortelle, est donc *l'euphémisme*. C'est-à-dire qu'il y a en l'homme un pouvoir d'amélioration du monde. Mais cette amélioration n'est pas, non plus, vaine spéculation 'objective', puisque la réalité qui émerge à son niveau est la création, la transformation du monde de la mort et des choses en celui de l'assimilation à la vérité et à la vie. Tous ceux qui se sont penchés d'une façon anthropologique, c'est-à-dire à la fois avec l'humilité scientifique et largeur d'horizon poétique, sur le domaine de l'imaginaire, sont d'accord pour reconnaître à

evento catastrofico nel « momento di maggior ricchezza del volo », come scrive Daniele Del Giudice nel suo piccolo manuale sull'« arte del cadere » *Staccando l'ombra da terra*[30].

Ascensionalità/movimento verso il basso : su questi nuclei semantici il segno positivo e negativo si muove mobile come una farfalla, mentre accanto a una corrente ideologica che stringe in un nodo saldo caduta e volo se ne delinea un'altra la quale ignora totalmente tale legame per farsi portatrice di una visione differente. Per tale filone, la vera ascesi non consisterà nel trascendere la condizione terrestre con le ali dell'immaginazione o con un severo esercizio intellettuale, né sarà più questione di atterrare senza precipitare; piuttosto, essa assumerà le fattezze di una parabola discenditiva dandosi ad esempio come "Kénosis", ossia come esperienza di svuotamento e umiltà liberatrice la quale porta al trascendimento di sé. Lungo una siffatta prospettiva si muoverà un autore come Agostino allorquando egli, riprendendo e prolungando una tradizione avente al centro della propria meditazione le tematiche dell'incarnazione e della ricerca del *fondo del cuore*[31], tesserà l'immagine di un'immersione negli oscuri « abissi » dell'animo umano. Ancora, evocheremo l'idea (fra l'altro recuperata dallo stesso scrittore delle *Confessiones*) di una "speleologia interiore", vale a dire di un'operazione di discesa e scavo nell'io la quale trova il proprio modello archetipico nella catabasi dell'*Eneide* : illustrazione esemplare del *pensiero discenditivo*, il paradigma virgiliano rimarrà in effetti un punto di riferimento saldo per gli autori che sceglieranno di muoversi lungo tale traccia (basti pensare all'« epica discenditiva » preconizzata da Sigmund Freud nell'opera di avvio della psicoanalisi, *L'interpretazione dei sogni*)[32]. Nel segnare uno scarto davvero macroscopico rispetto alla linea ermeneutica disegnata ne *L'Air et les songes*, tali dinamiche ci mostrano infine chiaramente come la verticalità non sia soltanto

---

l'imagination (…) ce pouvoir réellement métaphysique de dresser ses œuvres contre «la pourriture» de la Mort et du Destin ».

[30] Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino 1994, p. 5.

[31] Per l'immagine del *fondo del cuore*, rinviamo allo studio di Benedetta Papasogli, *Le "fond du cœur". Figures de l'espace intérieur au XVIIe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris 2000 (Pisa 1991).

[32] Si peni alla stessa citazione tratta da Virgilio (*Eneide*, VII, 312) e posta da Freud in epigrafe a *L'interpretazione dei sogni* : « *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* ».

riducibile alla nozione di ascensionalità, quanto anche ad una di profondità (termine che in questo filone sarà da intendersi nell'accezione affatto positiva di « volume cavo », per recuperare la semantica di Mantovanelli)[33].

In verità, le considerazioni espresse sinora appaiono ben lungi dall'esaurire le valenze rivestite dall'oggetto della nostra trattazione. Ad esempio, è importante ricordare che la caduta, oltre a rappresentare uno « schema dinamico » rinviante ad immagini della spazialità come l'abisso o il precipizio, si configura anche come un « engramma » psichico incorporato nella mente dell'uomo come segno di un trauma primordiale, come indica Bachelard[34]; tale tratto aiuta a rendere ragione non solo della centralità che Verne e Poe attribuiscono ad un disturbo da essi caricato di un alto valore simbolico quale la vertigine, ma altresì delle relazioni che intercorrono fra il fenomeno del cadere e la percezione del tempo, dimensione che, assieme allo spazio, si dà come fondamentale modalità dell'esistenza umana. Né risultano ancora esplorati altri aspetti cruciali connessi al nostro mitologema, il quale, come racconta di nuovo Santillana ragionando sui miti cosmogonici e su strane leggende di mulini divelti ed antenati dell'Amleto shakespeariano, aveva dato vita ad un « nucleo narrativo » ed iconografico ben riconoscibile, nonché destinato ad informare tutta una produzione letteraria dedita a tracciare affascinanti geografie dell'immaginario. Ora, tutti questi argomenti (e, in particolare il punto lambito con l'autore de *Il Mulino di Amleto*) assumono un ruolo centrale per la nostra analisi. Come potremo constatare nei successivi capitoli, nel rifarsi ampiamente alle linee di pensiero e al patrimonio culturale che abbiamo poc'anzi rievocato, le scritture del *Gordon Pym* e del *Voyage au centre de la terre* si nutrono di una folta schiera di testi tematizzati attorno all'idea del precipitare e al suo risvolto eufemizzato della discesa, o anche imperniati su varie figure di caduta che i nostri prosatori avrebbero posto al cuore dei loro romanzi. Al punto che tali fonti, come verificheremo, ci offrono un terreno su cui avanzare proposte di carattere interpretativo, le quali mettono in pieno risalto il ruolo svolto

[33] *Profundus* cit., pp. 14-21. Nella nota 2 a p. 14 Mantovanelli specifica come la verticalità di *altus* sia connessa « al suo originario valore di participio di *alo* (quindi 'cresciuto') con probabile riferimento all'albero che cresce verticalmente in altezza e in profondità, tramite le radici ».
[34] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 2004 (1948), pp. 321 ss.

dal mitologema nelle creazioni di Verne e Poe : ad una siffatta prospettiva paiono instradare gli stessi artisti, dal momento che essi corredano i racconti di "spie" e suggerimenti atti ad invitare il lettore ad un'operazione di recupero e ri-costruzione del senso delle avventure dei loro protagonisti a partire dalle opere ispiratrici di tali invenzioni.

Nonostante la vastità della memoria culturale cui abbiamo fatto appello, intendiamo infatti, come già detto, affrontare lo studio del nostro mitologema attraverso il varco stretto di un'analisi testuale, scegliendo a questo scopo due romanzi che – nel loro stesso rapporto di somiglianza e dissomiglianza – possono offrire uno specchio di condensazione o un punto di vista privilegiato sulla nostra tematica. Ci proponiamo di dimostrare in quale misura Poe e Verne giungono non solo a dare lustro all'antica arte del cadere, ma finanche ad elaborare due rappresentazioni le quali, come proveremo nel corso della nostra indagine, vengono a configurarsi rispettivamente come "romanzo della vertigine" e come "romanzo della discesa". A farci da guida in tale percorso, saranno anzitutto i saggi che abbiamo convocato nella presente introduzione : ci avvarremo pertanto e delle indagini dello storico delle religioni Mircea Eliade e del mitografo Giorgio de Santillana (strumenti che utilizzeremo soprattutto al momento di interrogarci sulle fonti dei racconti nonché sulla costruzione dello spazio narrativo), e di studi come *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* di Gilbert Durand, *L'expérience de la chute* di Laurent Jenny e *L'air et les songes* di Gaston Bachelard, i quali ci permetteranno di precisare meglio lo statuto della nostra immagine così come le implicazioni psicologiche e simboliche ad essa collegate. A questi scritti, affiancheremo altri volumi-cardine della psicoanalisi degli elementi bachelardiana, come il dittico dedicato alla terra (materia la quale fa da sfondo alla finzione di Verne nonché ai capitoli del *Gordon Pym* che, assieme all'ultimo, tratterranno di più la nostra attenzione) : *La terre et les rêveries du repos* e *La terre et les rêveries de la volonté*. Inoltre, ci serviremo di alcune acquisizioni basilari esposte dal critico in *L'eau et les rêves* e nella sua *Poétique de l'espace*, mentre lavori di impronta prettamente psicoanalitica quali i testi di Freud, Jung, Otto Rank o la psicocritica di Marie Bonaparte rappresenteranno dei

preziosi materiali supplementari ai quali faremo a più riprese riferimento[35]. Aggiungiamo poi che, giacché una larga parte del nostro lavoro verterà sugli intertesti soggiacenti alle scritture di Poe e del prosatore francese, avremo modo di entrare nel merito di diverse opere a carattere non solo letterario o paraletterario, ma anche scientifico, cartografico, e finanche linguistico; allo stesso modo, tributeremo il dovuto peso alle narrazioni mitiche e ai testi religiosi e filosofici che abbiamo già evocato. Infine, non mancheremo di avvalerci degli studi dei critici che hanno appuntato la propria attenzione sui romanzi di Pym e di Axel o che hanno indagato le modalità con cui i nostri scrittori costruiscono il loro spazio fittizio, come ad esempio Michel Butor, Simone Vierne, Ugo Rubeo e Edward H. Davidson.

Per quanto riguarda invece l'articolazione della presente tesi, preciseremo che, giacché questa trova il proprio perno nel romanzo di Jules Verne, abbiamo creduto opportuno far precedere al nucleo del nostro lavoro un capitolo destinato a funzionare da preambolo; qui, ci soffermeremo sulle relazioni che legano l'autore del *Voyage au centre de la terre* al suo predecessore, nonché maestro, americano (cap. I, *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*). Tale accorgimento ci ha permesso anzitutto di dimostrare la proponibilità di un confronto che mette in rapporto due scrittori oltremodo distanti, e per le loro diverse sensibilità e scelte poetiche, e per il *background* culturale nei quali essi trovano la propria collocazione storico-ideologica. Allo stesso tempo, se in questa prefazione cominceranno ad emergere dei tratti su cui avremo modo di ragionare nelle parti dedicate alle prose del *Pym* e del *Voyage*, in essa porremo altresì le basi per sviluppare dei ragionamenti che giungeranno a maturazione nelle battute conclusive del nostro percorso. Quanto ai capitoli successivi (che, per l'appunto, sostanziano l'indagine sulla rappresentazione del cadere nelle creazioni di Poe e di Verne), abbiamo deciso di adottare una struttura a specchio, procedendo dapprima allo studio della *Narrative of Arthur Gordon Pym*, e quindi incentrando la nostra analisi sull'opera francese[36]. In tal modo, se il cap. II e il cap. III risultano dedicati rispettivamente

[35] Per i riferimenti bibliografici, si vedano i cap. successivi.
[36] La decisione di anteporre la trattazione del romanzo americano allo studio del *Voyage au centre de la terre* risponde a criteri che sono logici e cronologici al tempo stesso, dacché, come vedremo

allo studio delle fonti e delle modalità di rappresentazione del mitologema-caduta presenti nel romanzo di Poe, nel cap. IV (*Il progetto del Voyage*) dirigeremo la nostra attenzione sugli intertesti intervenuti ad alimentare l'invenzione del racconto verniano; con il cap. V (*Il Voyage au centre de la terre come romanzo della discesa*) invece vedremo in quale maniera le idee del precipitare e di discesa si vengono ad iscrivere nel testo del letterato di Amiens. Tale opzione ci ha permesso di verificare come gli artisti, nel dare corpo alle loro invenzioni, avessero entrambi plasmato una dettagliata "geografia dell'immaginario" nella quale il mitologema-caduta gioca un ruolo di primo ordine; parimenti, potremo constatare come nelle avventure di Pym e di Axel il tema e le immagini del precipitare si carichino di densi risvolti simbolici, sino a farsi figura di una sofferta vicenda esistenziale. Le analisi avviate in tali aree trovano poi il loro completamento nell'ultimo snodo della nostra riflessione, *Intersezioni*, zona in cui procederemo a confrontare in maniera diretta le scritture degli artisti (cap. VI). Concepito come punto di raccordo dei dati acquisiti, ma anche (e soprattutto) come occasione per integrare ad essi nuove osservazioni, il capitolo conserva una sistemazione conforme a quella messa in opera nelle sezioni precedenti : esso, difatti, riprende in un primo tempo il discorso sulle fonti e sulle topografie fittizie sbozzolate da Jules Verne e da Poe, quindi si conclude con un paragrafo focalizzato sulle figure del cadere disseminate nei racconti (momenti che preludono ad un accostamento fra questi e, successivamente, ad una differenziazione la quale enfatizza le specificità del *Voyage au centre de la terre* rispetto all'ipotesto poesco). In questo modo, la nostra comparazione potrà farsi terreno su cui valutare non soltanto fino a che punto le illustrazioni elaborate in queste scritture ottocentesche, nel rifarsi ad un medesimo fondo mitico, abbiano dato pieno risalto alla polimorfia e alla polivalenza del mitologema-caduta; ma, esaminando le implicazioni filosofiche e ontologiche sottese alle nostre rappresentazioni, potremo allo stesso tempo verificare entro quale misura gli artisti si fossero allineati sulle prospettive da noi evidenziate laddove meditavamo

---

nel capitolo *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe* (e come ribadiremo nella parte finale della nostra discussione), il *Pym* non solo viene pubblicato circa trent'anni prima dell'opera verniana, ma rappresenta anche un ipotesto di quest'ultima.

su una visione tragica e su una linea ermeneutica tesa al recupero del valore dell'*arte del cadere*.

Capitolo I

Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe

> *Je me sentais entraîné dans ce domaine de l'étrange où se mouvait à l'aise l'imagination surmenée d'Edgard Poë. A chaque instant, je m'attendais à voir, comme le fabuleux Gordon Pym, 'cette figure humaine voilée, de proportion beaucoup plus vaste que celle d'aucun habitant de la terre, jetée en travers de cette cataracte qui défend les abords du pôle' !*
>
> (Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*)

En 1864, lors de la mise au point du projet du « roman de la science », Jules Verne publia son unique article de critique littéraire, un essai composé de quatre chapitres qui s'intitulait tout simplement *Edgard Poë et ses œuvres*. « Permettez-moi donc de vous raconter l'homme et son œuvre ; ils occupent tous les deux une place importante dans l'histoire de l'imagination »[1] : ainsi s'exprimait notre écrivain, alors âgé d'une trentaine d'années, pour présenter au public du *Musée de Famille* un artiste fort méconnu en sa patrie mais presque vénéré en France, comme le démontrent les éloges, les jugements et les recensions enthousiastes qui suivirent la parution des *Histories extraordinaires*[2]. Si les soins d'une personnalité d'exception telle que Charles Baudelaire avaient offert une réhabilitation glorieuse à l'auteur américain, l'inventeur du capitaine Nemo mérite sans doute une mention d'honneur, puisqu'il transforma son admiration pour le génie américain en un travail de réécriture sans égal : *Le Chancellor*, *Cinq semaines en ballon*, *Le tour du monde en quatre-vingt jours*, et nombres d'autres livres nés de la fantaisie de l'écrivain sont là pour témoigner d'une influence, sinon d'une dette, qui se prolongera tout au long de la carrière de Jules Verne, jusqu'à aboutir à une suite

[1] Jules Verne, *Edgard Poë et ses œuvres*, in *Textes oubliés*, par Francis Lacassin, Union Générale d'Editions, Paris 1979, I, p. 111-153 (citation à la page 112). Cet essai parut dans « Le Musée des Familles », avril 1864, p. 193-208 ; nous conservons l'orthographie incorrecte de Jules Verne, qui écrivain le nom de l'américain avec une d en plus et un tréma. Remarquons, en passant, que ce titre ne s'écartait guère de l'essai baudelairien qui précédait la traduction des *Tales* de l'américain, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* (voir la note suivante).

[2] Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, Michel Lévy, Paris 1856 ; le deuxième tome, *Nouvelles histoires extraordinaires*, parut chez le même éditeur en 1857.

très intéressante de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, *Le Sphinx des Glaces* (1896). Nous sommes dans les dernières années de l'aventure romanesque des *Voyages* ; ce n'est peut-être pas par hasard que le romancier, qui à cette époque-là se disait déçu de la désaffection de ses lecteurs et tourmenté par des troubles de santé insupportables, choisit de revenir à visiter par les détours de l'imagination un lieu qui avait toujours hanté sa géographie « merveilleuse », le Pôle, et de le faire notamment à travers le filtre du grand chantre du *maelstrom*[3]. De même, il nous paraît intéressant d'observer que cette vaste exploration de *mondes connus et inconnus* que fut l'œuvre de Verne débuta par l'envol d'un aérostat dont le nom évoque le moyen de locomotion du *Canard en ballon* (*The Balloon-Hoax*, 1856 pour l'édition française) : le *Victoria*, navire aérien guidant l'intrépide Samuel Fergusson à la découverte de l'Afrique dans *Cinq semaines en ballon* (1862). Mais ce qui frappe encore plus notre curiosité, c'est de découvrir, dans ce faux compte-rendu d'un « fait positif », une expression destinée à avoir beaucoup de succès chez notre auteur :

> Nous ne savons pas pour quelle raison les deux marins firent aussi partie de l'expédition, – mais dans un délai d'un ou deux jours nous mettrons le lecteur en possession des plus minutieux détails concernant cet extraordinaire voyage [4]

Datant des années 1850, la rencontre de Verne avec Poe se fait en réalité à une époque où notre artiste est loin d'envisager la grande fresque des *Voyages Extraordinaires*, c'est-à-dire bien avant que Pierre-Jules Hetzel ne l'embarquât dans le projet du *Magasin d'éducation et de récréation*. Comme le souligne Simone Vierne, à ce moment-là l'auteur nantais était encore en train de faire « ses gammes », soit « en suivant l'intérêt du temps pour les pays exotiques » et pour les « machines à la mode », soit en tentant la veine du fantastique et du roman

[3] Voir le dernier paragraphe du présent chapitre.

[4] *Le Canard au ballon*, dans E. A. Poe, *Histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, Gallimard, Paris 1973, p. 170. Comme le signalent les critiques, l'expression *Voyages extraordinaires* est un hommage aux *histoires* poesques : « L'adjectif est très vraisemblablement emprunté au titre sous lequel Baudelaire avait choisi de réunir son premier recueil de traductions d'Edgar Poe : *Histoires extraordinaires*. Là encore, les *voyages* se substitueront à l'*histoire* ou plutôt aux *histoires* » (Christian Chelebourg , *L'invention des « Voyages extraordinaires »*, in Christian Chelebourg, Christophe Reffait, *Jules Verne ou les inventions romanesques*, Encrage Edition, Amiens-Paris 2007, 263-277, citation à la p. 267).

« noir »[5]. Cependant, la réception de l'œuvre poesque joua un rôle de premier plan dans la naissance de l'écrivain à succès que Verne allait devenir ; en témoigne toute une série de convergences sur lesquelles nous aurons l'occasion de réfléchir dans ces pages, qui sont d'ordre stylistique et thématique à la fois, ou qui encore se rapportent à des problématiques de nature sensiblement différente. En témoigne, en outre, l'ambition des héros verniens de parcourir les quelques « espaces blancs » qui restaient à combler sur la carte du globe, leur désir de se pousser jusqu'aux *finis terrae*, voire de s'aventurer *anywhere out of the world* :

— (…) Pour terminer ce rapide historique, j'ajouterai qu'un certain Hans Pfaal de Rotterdam, s' élançant dans un ballon rempli d'un gaz tiré de l'azote, et trente-sept fois plus léger que l'hydrogène, atteignit la Lune après dix-neuf jours de traversée. Ce voyage, comme les tentatives précédentes, était simplement imaginaire, mais ce fut l'oeuvre d'un écrivain populaire en Amérique, d'un génie étrange et contemplatif. J'ai nommé Poe !

— Hurrah pour Edgard Poe ! s' cria l'assemblée, électrisée par les paroles de son président.[6]

Il fallait que ma stupéfaction m'eût privé de l'exercice de mes sens pour que je n'eusse pas vu quelle immense différence il y avait entre l'aspect de cette surface placée au-dessous de moi et celui de ma planète natale. Cette dernière était donc au-dessus de ma tête et complètement cachée par le ballon, tandis que la lune, – la lune elle-même dans toute sa gloire, – s'étendait au-dessous de moi ; – je l'avais sous mes pieds ! [7]

Or, un lecteur de Jules Verne qui aurait une connaissance solide de l'œuvre d'Edgar Allan Poe saurait bien mesurer la distance qui sépare les univers fictifs de nos auteurs. Compte non tenu de l'importance de l'un ou de l'autre écrivain, il

[5] Simone Vierne, *Jules Verne*, Balland, Paris 1986, p. 40 ; nous remarquons que Simone Vierne se réfère à une nouvelle qui ressemble curieusement à *The Pit and the Pendulum*, *Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme*.

[6] Jules Verne, *De la terre à la lune*, Le Livre de Poche, Paris 2001, p. 23-24 ; le roman parut chez l'éditeur Hetzel en 1865.

[7] *Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfall*, dans E.A. Poe, *Histoires extraordinaires*, cit., 228-229. Il est intéressant de citer les considérations que Verne expose dans son essai : « Réfléchissez bien à tout cela, chers lecteurs, et voyez quelles magnifiques pages Edgard Poë eût écrites sur ces faits étranges ! Il a préféré s'arrêter là ; il termine même sa nouvelle en prouvant qu'elle ne pouvait être qu'un *canard*. Il regrette donc, et nous regretterons ensemble, cette histoire ethnographique, physique et morale de la lune, qui reste encore à faire aujourd'hui. Jusqu'à ce qu'un plus inspiré ou plus audacieux l'entreprenne, il faut renoncer à connaître l'organisation spéciale des habitants lunaires, la manière dont ils communiquent entre eux en l'absence de la parole, et surtout la corrélation qui existe entre nous et les co-êtres de notre satellite. J'aime à croire que, vu la situation inférieure de leur planète, ils seront tout au plus bon à devenir nos domestiques » (*Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 141).

s'agit de deux mondes incomparables, sinon opposés, car non seulement les ouvrages créés par les artistes reflètent des visions qui sont profondément éloignées, et d'un point de vue philosophique, et d'un point de vue esthétique, mais ils répondent à des buts très différents[8]. Il faudrait aussi remarquer que, s'il est vrai que le filtre de Baudelaire conditionna d'une façon considérable la réception de Poe, il est sans doute encore plus important de rappeler que le français, à l'instar de son prédécesseur, se façonna une image très personnelle du poète de Boston. Au-delà des équivoques imputables à la médiation baudelairienne, le romancier ne manqua pas de se faire attirer par « tout ce qu'il y a de vernien chez Poe », comme le dit Jean-Pierre Picot[9], découvrant lui aussi un « frère » idéal en l'américain : comme preuve de cela, nous rappellerons que le jugement esthétique sur l'auteur est fondé sur des critères d'interprétation très particuliers (et, par ailleurs, assez discutables), comme le choix de laisser de côté toute la partie de la production poesque qui ne relève pas du roman ou du conte[10]. C'est pourquoi nous n'insisterons sur les divergences ni ne chercherons, dans ces pages introductives, à comparer l'œuvre de Poe au projet artistique de Verne. Au contraire, le but que nous nous proposons d'atteindre dans le présent chapitre est plutôt de cerner les motivations de cette admiration enthousiaste et de comprendre quelle utilisation Verne a fait de la source Poe.

Il sera donc avant tout question d'étudier l'article *Edgard Poë et ses œuvres*, car c'est précisément dans cet essai que l'auteur expose ses préférences, de même que

---

[8] Voir notre *Introduction* et les deux derniers chapitres de notre thèse.

[9] Jean-Pierre Picot, *Verne, Poe, Schéhérazade, le ménage à trois ?*, « Europe », n° 909-910, janvier- février 2005, p. 80-92 (citation à la page 81). Pour ce qui est de l'enthousiasme pour Baudelaire, nous proposons de relire la présentation de la traduction des *Histoires extraordinaires*: « Je vous dirai tout d'abord qu'un critique français, M. Charles Baudelaire, a écrit, en tête de sa traduction des œuvres d'Edgard Poë, une préface non moins étrange que l'ouvrage lui-même. Peut-être cette préface exigerait-elle à son tour quelques commentaires explicatifs. Quoi qu'il en soit, on en a parlé dans le monde des lettres ; on l'a remarquée, et avec raison : M. Charles Baudelaire était digne d'expliquer l'auteur américain à sa façon, et je ne souhaiterais pas à l'auteur français d'autre commentateur de ses œuvres présentes et futures qu'un nouvel Edgard Poë. A charge de revanche ; ils sont tous deux faits pour se comprendre. D'ailleurs, la traduction de M. Baudelaire est excellente, et je lui emprunterai les passages cités dans ce présent article » (*Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 112). Afin de mieux saisir la relation de Verne à Poe, les citations des textes de ce dernier seront tirées de la traduction de Baudelaire.

[10] *Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 114 : « je laisserai de côté le journaliste, le philosophe, le critique, pour m'attacher au romancier ; c'est dans la nouvelle, c'est dans l'histoire, c'est dans le roman, en effet, qu'éclate toute l'étrangeté du génie d'Edgard Poë ».

ses remarques, sur la prose de son maître. En même temps, nous ferons référence aux différentes approches des critiques, qui ont saisi la complexité et la richesse de cette relation multiforme. Nous pourrons ainsi préciser dans quelle mesure on peut parler d'un « intertexte » ou d'un « modèle » poesque, et nous pourrons en outre expliquer quelle valeur revêt la formule avec laquelle Verne saluait en Poe l'inventeur d'une « forme nouvelle ». Nous essayerons ensuite de comprendre comment la production de l'américain s'incorpore à la prose des *Voyages*, ce qui nous amènera à aborder des questions variées qui, toutefois, s'imbriquent l'une à l'autre : comme nous le verrons, non seulement les auteurs avaient recours à des thématiques et à des techniques tout à fait semblables, mais, dans son effort de créer lui aussi un genre littéraire inédit, l'*extraordinaire*, Jules Verne devait emprunter à Poe des *atouts* formidables. Ainsi, des traits caractéristiques de l'écriture vernienne, comme l'utilisation d'une méthode de composition basée sur un tissage de sources hétéroclites et souvent très anciennes, ou encore le modelage de l'espace fictif (qui se structure comme une "géographie de l'imaginaire" riche en réminiscences mythiques), se révèlent autant des particularités dans lesquelles, avec toute probabilité, l'exemple de Poe a été pour beaucoup. Notre discours se conclura enfin par l'analyse des rapports qui lient un célèbre écrit poesque, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, à un des romans les plus bizarres de Jules Verne, le *Voyage au centre de la terre*. Comme nous le verrons dans le paragraphe conclusif du présent chapitre, non seulement les ouvrages peuvent être rapprochés du point de vue esthétique ou thématique, mais la comparaison se révèle très fertile si nous nous intéressons au rôle que le mythologème de la chute revêt dans ces créations.

Les inventeurs d'une « forme nouvelle »

> *Il est certain que c'est mon goût pour les cartes et les grandes explorations du globe, qui m'a conduit à composer cette longue série de romans géographiques*
>
> (Jules Verne, *Entretiens avec Jules Verne*)

Lorsqu'il dresse la liste des sources qui nourrissent la « bibliothèque imaginaire » de Jules Verne, Jean-Michel Margot opère une distinction nette entre deux typologies d'ouvrages. La première catégorie, écrit le savant, rassemble les « livres spécialisés de type encyclopédique », les « articles de vulgarisation » et les matériaux scientifiques tels que les ouvrages de Reclus, de Malte-Brun et de Jacques Arago ; l'autre, en revanche, réunit les « poètes, romanciers et auteurs de théâtre » romantiques comme Ann Radcliffe, Hoffmann, Dumas et Fenimore Cooper[11]. C'est précisément dans ce deuxième groupe que Margot place Edgar Allan Poe, homme auquel notre romancier avait rendu un hommage chaleureux dès les années 1860 :

> Voici, mes chers lecteurs, un romancier américain de haute réputation ; vous connaissez son nom, beaucoup sans doute, mais peu ses ouvrages. Permettez-moi donc de vous raconter l'homme et son œuvre ; ils occupent tous les deux une place importante dans l'histoire de l'imagination, car Poë a créé un genre à part, ne procédant que de lui-même, et dont il me paraît avoir emporté le secret ; on peut le dire *chef de l'Ecole de l'étrange* ; il a reculé les limites de l'impossible ; il aura des imitateurs. Ceux-ci tenteront d'aller au-delà, d'exagérer sa manière ; mais plus d'un croira le surpasser, qui ne l'égalera même pas.[12]

Si l'essai publié dans *Le Musée des Familles* semble accréditer la thèse de Margot, les études proliférées autour de l'incidence des œuvres de Poe dans l'univers fictif des *Voyages extraordinaires* montrent que la question est beaucoup plus compliquée qu'elle ne paraît. En effet, il existe une tendance herméneutique qui vise à ramener l'esprit d'émulation de Verne à une passion pour les sciences et pour les innovations que ce dernier partagerait avec l'inventeur d'Auguste Dupin, niant par conséquent toute sorte d'influence « fantastique » ou irrationnelle. Cette interprétation a trouvé un représentant remarquable en Jean-Pierre Picot, auteur d'une enquête pénétrante à laquelle nous avons déjà fait référence, et dont nous allons maintenant rappeler les points les plus saillants. Loin de se réduire à un rapport d'imitation ou à une reprise de motifs et de techniques narratives, la lecture de l'américain, selon le critique, aurait donné naissance à un « véritable

[11] Jean-Michel Margot, *Comment se documentait Jules Verne*, « Hors-Texte », n. 4, oct. 1980, p. 5-12 (citations aux pages 6-7).
[12] *Edgard Poë et ses œuvres,* cit., p. 112.

avant-programme de tout l'univers du *merveilleux scientifique* vernien à venir », si bien qu'il serait possible de considérer le texte poesque comme une « matrice » du projet des *Voyages*[13]. Mettant de côté des nouvelles comme *Le Canard au ballon*, *Hans Pfaall* ou *Mellonta Tauta* (autant de contes qui fonctionnent comme de véritables intertextes chez Jules Verne, comme nous le verrons), Picot se réfère au *Mille et deuxième conte de Schéhérazade* et aux célèbres *Aventures d'Arthur Gordon Pym* pour démontrer que le prosateur s'est inspiré d'une partie de la production de Poe que l'on peut considérer « moderne » dans la mesure où elle a re-inventé un genre (le « merveilleux »), et l'a rendu emblématique d'une époque de transformations et de découvertes étonnantes. En chantant la technologie, la cosmographie, la géographie et les branches du savoir qui ont eu leur essor au XIXe siècle, les écrivains inaugurèrent un procédé stratégique d'incorporation des savoirs techniques au domaine des arts. De cette manière, ils se firent tous les deux les apôtres d'un monde « plus incroyable que celui de la fiction », un monde que Poe et Verne, comme le souligne Picot, réussirent à exprimer à travers un « nouveau type de langage et nouveau type de récit ». Les conclusions tirées à propos dudit article sont considérables : pour ce dernier, l'attitude du jeune Jules Verne en 1864 laissait clairement pressentir quelle utilisation le romancier ferait de sa source, notamment en ce qui concerne les thématiques et les choix stylistiques :

> Ce qui laisse Verne perplexe dans cette étude, c'est l'imaginaire poesque dans sa dimension « noire », dimension que, lectorat catholique oblige, Verne affecte de mettre sur le compte de l'alcool et du matérialisme anglo-saxon. Ce qui en revanche le séduit, c'est, osons le dire, tout ce qu'il y a de vernien chez Poe : la curiosité intellectuelle ; le goût de la vulgarisation scientifique ; l'art de se tenir informé grâce à la presse, de tout ce qui s'invente et se découvre de par le monde, et plus particulièrement de l'exploration et de la découverte géographique ; la fascination pour les Pôles alors inconnus, Arctique comme Antarctique ; une passion très ludique pour la cryptographie appliquée et pour les grandes énigmes policières et puis, *last but not least*, un talent, et même un génie, à mettre en œuvre, sous l'influence de l'expansion de la presse à grand tirage, un type

[13] Jean-Pierre Picot, *Verne, Poe, Schéhérazade, le ménage à trois ?*, cit., p. 85 ; pour une définition du « merveilleux scientifique », voir aussi Florent Montaclair, *Événement et genre littéraire : la définition du merveilleux scientifique*, dans Daniel Minary éd., *Événement et prose narrative III*, Les Belles Lettres, Paris 1997, p. 113-131.

d'écriture dont la modernité consiste à associer l'efficacité didactique du texte journalistique à l'élégance formelle de l'ouvrage littéraire[14]

Bien qu'elles nous aident à déceler des éléments fondamentaux pour notre analyse, les réflexions de Picot ne nous satisfont pas complètement lorsque nous relisons les éloges que Jules Verne adressait à son maître dans *Edgard Poe et ses œuvres*. S'ouvrant sur l'une des *Histoires extraordinaires* les plus saugrenues, *Double assassinat dans la rue Morgue*, cette étude est avant tout précédée d'un reportage passionné sur la vie de l'américain, où l'auteur ne manque pas d'évoquer le mythe romantique du *desdichado*. Comme l'avait déjà fait Baudelaire, Verne n'épargne pas les détails pour que ses lecteurs apprennent quelle « existence misérable » a eue l'américain, si bien que le portrait, alourdi par les excès du *pathos*, rappelle les descriptions des héros à la Lord Byron, tel que *Childe Harold*. D'ailleurs, le poète anglais fait l'objet d'une comparaison fugace, mais significative :

Edgard Poë naquit en 1813 à Baltimore, en pleine Amérique, au milieu de la nation la plus positive du monde. Sa famille, depuis longtemps haut placée, dégénéra singulièrement en arrivant jusqu'à lui ; si son grand-père s'illustra dans la guerre de l'indépendance en qualité de quartier-maître général auprès de La Fayette, son père mourut, misérable comédien, dans le plus complet dénuement. (…) Sa conduite dissipée le fit chasser de l'Université de Charlottesville, et même de sa famille adoptive ; il partit alors pour la Grèce, au moment de cette guerre qui ne paraît avoir été faite que pour la plus grande gloire de lord Byron. Nous remarquerons en passant que Poë était un remarquable nageur, comme le poète anglais, sans vouloir tirer aucune déduction de ce rapprochement. Deux ans après, il se brouillait avec le propriétaire de son journal ; il faut dire que le malheureux Poë demandait souvent à l'ivresse de l'eau-de-vie ses plus étranges inspirations ; sa santé s'altérait peu à peu ; passons vite sur ces moments de misère, de luttes, de succès, de désespoir, du romancier soutenu par sa pauvre femme et surtout par sa belle-mère, qui l'aima comme un fils jusqu'au delà du tombeau, et disons qu'à la suite d'une longue séance dans une

[14] *Ibidem*. Nous remarquerons que ces observations se conjuguent parfaitement aux considérations qui accompagnent la lecture vernienne de *Aventure sans pareil d'un certain Hans Pfaal*: méconnaissant les implications philosophiques et satyriques de cette étrange aventure lunaire, le romancier reproche à Poe de ne pas avoir rendu plus vraisemblable le voyage du personnage, ce que l'auteur, ajoute Verne, aurait pu faire sans aucun effort : « là aussi, les lois les plus élémentaires de la physique et de la mécanique sont intrépidement transgressées ; cela m'a toujours paru étonnant de la part de Poë, qui, par quelques inventions, aurait pu rendre son récit plus vraisemblable ; après tout, comme il s'agit d'un voyage dans la lune, il ne faut pas se montrer trop difficile sur les moyens de transport » (*Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 137).

taverne de Baltimore, le 6 octobre 1849, un corps fut trouvé sur la voie publique, le corps d'Edgard Poë ; le malheureux respirait encore ; il fut transporté à l'hôpital ; le *delirium tremens* le prit, et il mourut le lendemain, à peine âgé de trente-six ans.[15]

Encore, même si Verne n'accepta guère l'arrière-fond philosophique ni ne comprit jamais les implications cachées au fond de ces admirables drames du désespoir qu'étaient les *Histoires*, il est important de signaler que l'écrivain se disait séduit par les contes nés de l'« imagination bizarre » de son maître, comme *The black cat*, *The man in the crowds*, *The fall of the house of Usher*. Notre auteur inclut dans la liste aussi *MS found in a bottle* et *A Descent into the Maelström*, autant de récits qui constituent un véritable triptyque avec le roman de Pym, comme nous les verrons :

J'ai dit qu'Edgard Poë avait tiré des effets variés de son imagination bizarre ; je vais rapidement vous indiquer les principaux, en citant encore quelques-unes de ses nouvelles, telles que je vais rapidement vous indiquer les principaux, en citant encore quelques-unes de ses nouvelles, telles que *le Manuscrit trouvé dans une bouteille*, récit fantastique d'un naufrage dont les naufragés sont recueillis par un navire impossible, dirigé par des ombres ; *Une descente dans le Maelstrom*, excursion vertigineuse tentée par des pêcheurs de Lofoden ; *la Vérité sur le cas de M. Valdemar*, récit où la mort est suspendue chez un mourant par le sommeil magnétique ; *le Chat noir*, histoire d'un assassin dont le crime fut découvert par cet animal, enterré maladroitement avec la victime ; *l'Homme des foules*, personnage d'exception, qui ne vit que dans les foules, et que Poë, surpris, ému, attiré malgré lui, suit à Londres depuis le matin, à travers la pluie et le brouillard, dans les rues encombrées de monde, dans les tumultueux bazars, dans les groupes de tapageurs, dans les quartiers reculés où s'entassent les ivrognes, partout où il y a *foule*, son élément naturel ; enfin *la Chute de la maison Usher*, aventure effrayante d'une jeune fille qu'on croit morte, qu'on ensevelit et qui revient [16]

Il nous paraît enfin intéressant de rappeler les considérations que le romancier français formulait en saisissant un concept-clé de la poétique de l'écrivain de

[15] *Edgard Poë* cit., p. 112-114. La comparaison revient dans *Vingt mille lieues sous les mers* : « Je fus d'abord entraîné à une profondeur de vingt pieds environ. Je suis bon nageur, sans prétendre égaler Byron et Edgar Poe, qui sont des maîtres, et ce plongeon ne me fit point perdre la tête. Deux vigoureux coups de talons me ramenèrent à la surface de la mer » (Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Hetzel, Paris 1869; nous citons de l'édition Gallimard, Paris 2005, p. 107).
[16] *Ibidem*, p. 141-142.

Boston, à savoir l'idée de la « nouveauté » (*novelty*)[17]. Héritage du premier Romantisme, et, notamment, des théories esthétiques de Coleridge et de Wordsworth, cet axiome, selon Jules Verne, représente l'essence de la réussite artistique de Poe, pourvu qu'il ne dégénère pas en l'« incompréhensible ». Comme preuve de cela, le prosateur ne se gêne pas de faire allusion au choix de prendre comme sujet tout ce qui relève de l'insolite et de l'inouï (les « faits peu connus » qui faisaient l'objet des contes poesques), sinon de l'anormal, jusqu'à se dire fasciné par les personnages « maladifs » et « bizarres » qui peuplent les *Histoires extraordinaires*. Ce qui nous confirme qu'il ne méprisait pas les effets nés de la « sensibilité excessive » de son maître :

> En laissant de côté l'incompréhensible, ce qu'il faut admirer dans les œuvres de Poë, c'est la nouveauté des situations, la discussion de faits peu connus, l'observation des facultés maladives de l'homme, le choix de ses sujets, la personnalité toujours étrange de ses héros, leur tempérament maladif et nerveux, leur manière de s'exprimer par interjections bizarres. Et cependant, au milieu de ces impossibilités, existe parfois une vraisemblance qui s'empare de la crédulité du lecteur.[18]

Il nous reste à convoquer toute une série d'études qui ont bien dégagé le rôle exercé par les suggestions poesques sur les contes fantastiques de même que sur une partie de la production vernienne qui foisonne en réminiscences romantiques. Roger Bozzetto et Dimitri Robloy, par exemple, ont démontré que *Le Château des Carpathes* et *Frritt-Flacc* s'inspirent selon toute probabilité de *The Oval Portrait* et de *William Wilson*, et parce que les textes sont tissés sur un scénario mythique que l'américain avait récupéré d'une façon admirable, et parce que Jules Verne, en cette occasion, donnait libre cours à sa veine gothique. En effet, le romancier ici met en scène des épisodes de « mort vivante », et mêle la thématique du « double » à celle de la folie comme l'avait fait son célèbre prédécesseur[19]. En outre, pour ce qui est d'un autre récit désancré du réel tel que *M. Ré-Dièze et Mlle*

[17] Nous renvoyons à la partie de notre thèse dédiée à l'étude de *The Narrative of Arthur Gordon Pym.*, chapitre II, *Le fonti* ; voir aussi notre chapitre *Intersezioni*.
[18] *Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 151.
[19] Roger Bozzetto, *Jules Verne fantastique ? Imaginaires et impensés*, « Revue Otrante » n. 18, Art et littérature Fantastique, éditions Kimé 2005, p. 13-25. Voir aussi Denis Mellier, *La question du fantastique chez Jules Verne*, et Dimitri Robloy, *Jules Verne sur les traces d'Edgar Allan Poe : la thématique du double à travers l'étude de deux récits,* Frritt-Flacc *et* William Wilson (les études sont contenues dans le volume de Christophe Reffait et Alain Schaffner, *Jules Verne ou les inventions romanesques*, cit., p. 379-394 et 395-406).

Mi-Bémol, on pourrait parler d'une réécriture du *Diable dans le beffroi*, puisque Verne reproduit fidèlement les événements narrés dans cette histoire[20]. Il est enfin important de rappeler qu'un auteur qui nous fournira des indications précieuses pour l'analyse du *Voyage au centre de la terre*, Daniel Compère, met l'accent sur les « scènes de désolation et d'horreur » répandues dans le livre pour observer que l'influence de cet écrivain de la terreur que fut Poe résonnait aussi dans les « romans scientifiques » de Jules Verne. Compère observe que lesdites images relèvent d'un genre bien illustré par l'auteur des *Histoires extraordinaires*, le macabre, et, ce qui est encore plus intéressant, le savant compare la vision du géant à l'apparition de la « figure humaine voilée » que Gordon Pym rencontre à la fin de sa course vers le *maelstrom* polaire[21]. En effet, comme le soulignent nombre de critiques, la fascination pour le côté « mystérieux » ou « affreux » de l'écriture poesque est bien perceptible non seulement dans les ouvrages mineurs, mais aussi dans les *Voyages* de Jules Verne connus du grand public, tels que *Le Chancellor*, *Vingt mille lieues sous les mers*, et la célèbre suite de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, *Le Sphinx des glaces*[22]. Or, tout cela ne fait que confirmer ce que Jules Verne laissait entendre dans son article, d'autant plus que le seul défaut que l'écrivain reprochait à Poe concernait sa prétention de vouloir « tout expliquer par les lois physiques » :

> Qu'il me soit permis maintenant d'attirer l'attention sur le côté matérialiste de ces histoires ; on n'y sent jamais l'intervention providentielle ; Poë ne semble pas l'admettre, et prétend tout expliquer par les lois physiques, qu'il invente même au besoin : on ne sent pas en lui cette foi que devrait lui donner l'incessante contemplation du surnaturel. Il fait du fantastique *à froid*, si je puis m'exprimer ainsi, et ce malheureux est encore un apôtre du matérialisme ; mais j'imagine que c'est moins la faute de son tempérament que l'influence de la société purement pratique et industrielle des États-Unis ; il a écrit, pensé, rêvé en Américain, en homme positif ; cette tendance constatée, admirons ses œuvres.[23]

[20] Simone Vierne, *Jules Verne*, cit., p. 116.
[21] Daniel Compère, *Un voyage imaginaire de Jules Verne : Voyage au centre de la terre*, «Archives des Lettres Modernes » n° 174, Minard, Paris 1977, p. 27-28; pour cette problématique, ainsi que pour un encadrement du *Voyage au centre de la terre* dans le sein de la production de Verne, voir notre chapitre IV, *Il progetto del* Voyage.
[22] Voir plus loin.
[23] *Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 152.

Évidemment, même si l'écrivain devait repousser les aspects les plus *outrés* de la fiction de l'américain, et même si son catholicisme rigoureux l'empêcha toujours de saisir le système philosophique bâti par cet admirable penseur, il n'est pas question de prétendre que Verne n'a pas été charmé par la « dimension noire » des *Tales* de l'artiste de Baltimore. Par ailleurs, cette impression ne contraste plus avec les remarques de Picot, si nous acceptons d'utiliser les écrits d'Edgar Allan Poe comme une « clé » pour retrouver « nel testo verniano la presenza continua e strutturale del 'fantastico' », comme le propose Mariella Di Maio dans son *Jules Verne e il modello Poe* [24]. S'interrogeant sur le sens de l'entreprise vernienne, le critique se réfère à l'essai de 1864 pour montrer que, si le romancier appréciait en Poe surtout l'inventeur d'un « genre à part », l'*étrange*, c'était parce que cette forme lui avait permis de reculer « les limites de l'impossible ». On retrouve ici l'une des aspirations principales de la poétique de notre écrivain, lequel, dans les années 1860, travaillait à la réalisation d'un dessin artistique (le cycle des *Voyages*) qui allait de pair avec l'élaboration d'une « forme nouvelle » (l'*extraordinaire*). Loin de se rapporter exclusivement à un facteur tel que l'intérêt pour une nouvelle typologie de sujets, la rencontre avec Poe se fit donc avant tout sur un plan esthétique, car, même si leur production répondait à des exigences hétérogènes, les auteurs étaient tous les deux à la recherche d'une modalité d'expression capable de « rendre vraisemblable ce qui ne l'est pas » :

Poë a créé un genre à part, ne procédant que de lui-même, et dont il me paraît avoir emporté le secret ; on peut le dire *chef de l'Ecole de l'étrange* ; il a reculé les limites de l'impossible ; il aura des imitateurs. Ceux-ci tenteront d'aller au-delà, d'exagérer sa manière ; mais plus d'un croira le surpasser, qui ne l'égalera même pas.[25]

Al limite fra il fantastico e lo strano, o al di là di quest'ultimo, c'è lo straordinario, la cui concezione Verne andava elaborando proprio negli anni in cui scriveva su Poe. E l'incontro con Poe non può che generare questa crisi della scrittura informativa e descrittiva, prima di tutto

[24] Mariella Di Maio, *Jules Verne e il modello Poe*, « Rivista di Letterature Moderne e Comparate » vol. XXXV, octobre - décembre 1982, p. 335-354 (citation à la page 337).
[25] *Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 112.

perché ne abolisce la referenzialità semplice e implica una referenzialità intertestuale e reticolare.[26]

Les affirmations de Mariella Di Maio s'avèrent d'autant plus convaincantes en ce qu'elles font ressortir une autre caractéristique de l'écriture de Verne : son exploitation de la source Poe aboutit, en fait, à la construction d'un univers narratif nourri de matériaux intertextuels très disparates. Fertile et complexe à la fois, la relation que l'écrivain d'Amiens entretint avec son maître se traduisit en un véritable rapport de dérivation, si bien qu'il est possible de considérer la fresque des *Voyages* comme un vaste « intertexte » tissé tout au long du « modèle » des *Histoires extraordinaires* et des *Aventures de Gordon Pym*, comme l'a suggéré Di Maio en indiquant dans la « presenza simultanea di un senso letterale (contestuale) e di un senso secondo (intertestuale) » les traits spécifiques de l'aventure romanesque de Jules Verne[27]. C'est pourquoi celle-ci pourrait être lue comme une longue quête du « père », ou bien, pour emprunter une expression à Michel Serres, comme un « voyage second » sur les traces du génie de Baltimore :

Tutto il lungo viaggio di Verne sulle tracce di Edgar Allan Poe è una telemachia, fa parte del ciclo odisseico dei suoi romanzi, anzi lo rappresenta interamente[28]

En conclusion, s'il est vrai que la prédilection de Verne repose avant tout sur le fait que Poe avait su se faire l'auteur d'une importante innovation esthétique, et s'il faut bien admettre que les œuvres de l'américain représentent l'un des réservoirs principaux de notre romancier, on comprend aisément pourquoi l'influence du génie de Baltimore se répercute à la fois sur le côté « scientifique » et sur le côté « romantique » de l'imaginaire des *Voyages*. Au-delà des convergences stylistiques ou thématiques (qui, par ailleurs, ne sont pas rares),

[26] M. Di Maio, *Op. cit.*, p. 338. Il nous paraît opportun de rappeler encore une fois que, contrairement à ce qui se passait dans l'œuvre poesque, les romans de Verne s'encadraient dans un projet pédagogique et de divulgation scientifique tel que celui proposé par Pierre-Jules Hetzel. Ce n'est pas pour exhiber son érudition que l'écrivain d'Amiens remplissait ses ouvrages de références et d'allusions cultivées, alors que cette pratique chez Poe ne répondait à aucun but didactique, au sens strict du mot.
[27] *Ibidem*, p. 337.
[28] *Ibidem*, p. 335.

c'était surtout une nouvelle conception de la littérature, voire un mode de sentir, qui constitue l'arrière-fond de la rencontre entre les deux écrivains, une rencontre qui, comme nous allons le vérifier, s'avère fertile et décisive pour la naissance de l'artiste Jules Verne. En effet, ce dernier ne se borna pas à incorporer les matériaux poesques à sa prose ; au contraire, il emprunta à son maître une technique d'écriture qui lui permit de créer un univers fictif à la fois vraisemblable et désancré du réel, tout en ayant soin de l'adapter à ses conceptions littéraires.

Un héritage composite

> *Alors, je ne sais pourquoi, la pensée du monstre me vint pour la première fois à l'esprit !... Mais cette voix cependant ?... Les temps ne sont plus où les Jonas se réfugient dans le ventre des baleines !*
>
> (Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*)

Dans le paragraphe précédent, nous avons vérifié que l'exemple d'Edgar Allan Poe, loin de s'épuiser en une simple série de concomitances, acquiert une valeur centrale dans l'œuvre de Jules Verne, puisqu'il fonctionne et comme un « modèle » guidant l'artiste dans sa tâche d'inventer une forme inédite, et comme une « matrice » pour d'innombrables *Voyages Extraordinaires*. Or, pour nous référer de plus près à la production de l'écrivain, nous observerons avant tout que ce dernier était frappé par la profondeur psychologique des portraits poesques : se distinguant par une sensibilité « d'exception » aussi bien que par une capacité analytique sans égal, ces personnages inspirèrent à Verne quelques-uns de ses héros les plus mémorables, tels que ses fous (le docteur Ox, Robur le Conquérant), ou le monomane Nemo :

On a pu quelquefois le comparer à deux auteurs, l'un anglais, Anne Radcliff, l'autre allemand, Hoffmann ; mais Anne Radcliff a exploité le *genre terrible*, qui s'explique toujours par des causes naturelles ; Hoffmann a fait du fantastique pur, que nulle raison physique ne peut accorder ; il n'en était pas ainsi de Poë ; ses personnages peuvent exister à la rigueur ; ils sont éminemment

humains, doués toutefois d'une sensibilité surexcitée, supra-nerveuse, individus d'exception, galvanisés pour ainsi dire, comme seraient des gens auxquels on ferait respirer un air plus chargé d'oxygène, et dont la vie ne serait qu'une active combustion. S'ils ne sont pas fous, les personnages de Poë doivent évidemment le devenir pour avoir abusé de leur cerveau, comme d'autres abusent des liqueurs fortes ; ils poussent à leur dernière limite l'esprit de réflexion et de déduction ; ce sont les plus terribles analystes que je connaisse, et, partant d'un fait insignifiant, ils arrivent à la vérité absolue.[29]

Nous remarquerons ensuite que Verne ne dédaigna pas d'implanter dans ses romans des suggestions et des procédés qu'il avait rencontrés au cours de son apprentissage littéraire chez le génie de Baltimore, notamment en lisant les textes dont il est question dans l'essai de 1864, mais aussi en mettant à profit la lecture d'autres ouvrages[30]. Pratique qui tourna parfois à l'imitation, et qui va de pair avec l'exploitation de toute une gamme de techniques narratives typiques de la prose de Poe[31], ce « pillage » devient sensible si nous portons notre attention sur un ensemble de trouvailles que Jules Verne, comme l'ont indiqué et les critiques et, parfois, l'auteur, dérive directement de l'américain (et qui deviennent souvent le principe d'action de ses péripéties romanesques). Qu'il s'agisse d'une observation paradoxale, telle que la perte d'un jour (*Three Sunday in a Week*, qui inspira le célèbre *Tour du monde en quatre-vingt jours*), ou bien du goût pour le déchiffrage d'un message incompréhensible (*La Jaganda*, *Le Voyage au centre de la terre*), c'est toujours à l'intelligence brillante et aux formidables capacités déductives des héros poesques que Verne doit quelques-uns de ses *exploits* littéraires les mieux réussis :

[29] *Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 114.
[30] Comme il le dit dans son article, Verne pouvait puiser non seulement dans les *Histoires* de Baudelaire, mais aussi dans d'autres traductions : « Des œuvres d'Edgard Poë, nous possédons deux volumes d'*Histoires extraordinaires*, traduites par M. Charles Baudelaire ; *les Contes inédits*, traduits par William Hughes, et un roman intitulé: *Aventures d'Arthur Gordon Pym* » (*Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 115).
[31] À ce propos, voir Christian Robin, *Le récit sauvé des eaux*, in François Raymond, *Jules Verne 2 : L'écriture vernienne*, Minard, Paris 1978, p. 33-55. Dans cet essai, le critique se réfère à des procédés tels que la narration en forme de compte-rendu, l'insertion du journal de bord ou le stratagème du « manuscrit retrouvé » pour montrer que ces derniers accroissaient le crédit du narrateur vernien (et, par conséquent, du récit). En fait, le recours aux mêmes procédés aboutira à des résultats tout à fait différents dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*.

« Vous remarquerez, dit-il, qu'il n'y a pas d'espace entre les mots ; la tâche eût été singulièrement plus facile. Dans ce cas, j'aurais commencé par faire une collation et une analyse des mots les plus courts, et si j'avais trouvé, comme cela est toujours probable, un mot d'une seule lettre, a ou I (un, je), par exemple, j'aurais considéré la solution comme assurée ; mais puisqu'il n'y avait pas d'espaces, mon premier devoir était de relever les lettres prédominantes, ainsi que celles qui se rencontraient plus rarement. Je les comptai toutes et je dressai la table que voici :

« Le caractère	8	se trouve		33	fois.
"	;	"	26	"	
"	4	"	19	"	
"	¬ et)	"	16	"	
"	X	"	13	"	
"	5	"	12	"	
"	6	"	11	"	
"	* et 1	"	8	"	
"	0	"	6	"	
"	9 et 2	"	5	"	
"	: et 3	"	4	"	
"	?	"	3	"	
"	q	"	2	"	
"	- et .	"	1	"	

(Edgar Allan Poe, *Le Scarabée d'Or*)[32]

« C'est évidemment du runique, disait le professeur en fronçant le sourcil. Mais il y a un secret, et je le découvrirai, sinon... »

Un geste violent acheva sa pensée.

« Mets-toi là, ajouta-t-il en m'indiquant la table du poing, et écris. »

En un instant je fus prêt.

« Maintenant, je vais te dicter chaque lettre de notre alphabet qui correspond à l'un de ces caractères islandais. Nous verrons ce que cela donnera. Mais, par saint Michel ! garde-toi bien de te tromper ! »

[32] *Histoires extraordinaires*, cit., p. 152. Le *Scarabée d'or* était l'objet d'une prédilection particulière de la part de Verne ; ainsi le romancier termine le résumé de conte : « Telle est cette nouvelle, curieuse, étonnante, excitant l'intérêt par des moyens inconnus jusqu'alors, pleine d'observations et de déductions de la plus haute logique, et qui, seule, eût suffi à illustrer le romancier américain. A mon sens, c'est la plus remarquable de toutes ces histoires extraordinaires, celle dans laquelle se trouve révélé au suprême degré le genre littéraire dit maintenant *genre Poë* » (*Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 136).

La dictée commença. Je m'appliquai de mon mieux; chaque lettre fut appelée l'une après l'autre, et forma l'incompréhensible succession des mots suivants :

mm.rnlls	*esreuel*	*seecJde*
Sgtssmf	*Unteief*	*niedrke*
kt,samn	*atrateS*	*Saodrrn*
emtnaeI	*Nuaect*	*rrilSa*
Atuaar	*.nscrc*	*Ieaabs*
ccdrmi	*eeutul*	*frantu*
dt,iac	*Oseibo*	*KediiY*

(Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, ch. III)[33]

Ce type de reprises s'avère encore plus fréquent lorsque le romancier aborde le sujet principal de sa fiction, le monde de la science et de la technologie. Dans un texte que nous avons déjà placé sous le signe d'Edgar Allan Poe, *Cinq semaines en ballon*, Verne par exemple s'inspire de l'idée d'un gaz spécial pour imaginer que son héros, nouvel Hans Pfaal, a trouvé une formule capable d'assurer un pouvoir ascensionnel et une manœuvrabilité d'exception à son ballon. C'est précisément grâce à cette ruse que Fergusson atteint des hauteurs vertigineuses, et le lecteur ayant connaissance de l'*Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaal* ne manquera pas de détecter une autre concomitance suspecte dans l'épisode du dédoublement de l'aérostat :

Je dois dire maintenant comment Pfaall accomplit cet impossible voyage. Pour les besoins de sa cause, il remplit son ballon d'un gaz inventé par lui, résultat de la combinaison *d'une certaine substance métallique ou demi-métal* et d'un acide très commun. Ce gaz est une des parties constituantes de l'azote, considéré jusqu'alors comme irréductible, et sa densité est trente-sept fois moindre que celle de l'hydrogène. Nous voici donc, physiquement parlant, dans le domaine de la fantaisie[34]

Le docteur Fergusson s'était préoccupé depuis longtemps des détails de son expédition. On comprend que le ballon, ce merveilleux véhicule destiné à le transporter par air, fut l'objet de sa constante sollicitude.

[33] Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Hetzel, Paris 1864 (deuxième édition augmentée 1867); nous ferons référence à l'édition Le Livre de Poche, Paris 2001 (citation à la p. 18).
[34] *Edgard Poë* cit., p. 137.

Tout d'abord, et pour ne pas donner de trop grandes dimensions à l'aérostat, il résolut de le gonfler avec du gaz hydrogène, qui est quatorze fois et demie plus léger que l'air. La production de ce gaz est facile, et c'est celui qui a donné les meilleurs résultats dans les expériences aérostatiques.

Le docteur, d'après des calculs très exacts, trouva que, pour les objets indispensables à son voyage et pour son appareil, il devait emporter un poids de quatre mille livres ; il fallut donc rechercher quelle serait la force ascensionnelle capable d'enlever ce poids, et, par conséquent, quelle en serait la capacité.

Un poids de quatre mille livres est représenté par un déplacement d'air de quarante-quatre mille huit cent quarante-sept pieds cubes [1,661 mètres cubes], ce qui revient à dire que quarante-quatre mille huit cent quarante-sept pieds cubes d'air pèsent quatre mille livres environ.

En donnant au ballon cette capacité de quarante-quatre mille huit cent quarante-sept pieds cubes et en le remplissant, au lieu d'air, de gaz hydrogène, qui, quatorze fois et demie plus léger, ne pèse que deux cent soixante seize livres, il reste une rupture d'équilibre, soit une différence de trois mille sept cent vingt-quatre livrés. C'est cette différence entre le poids du gaz contenu dans le ballon et le poids de l'air environnant qui constitue la force ascensionnelle de l'aérostat.

Toutefois, si l'on introduisait dans le ballon les quarante-quatre mille huit cent quarante pieds cubes de gaz dont nous parlons, il serait entièrement rempli ; or cela ne doit pas être, car à mesure que le ballon monte dans les couches moins denses de l'air, le gaz qu'il renferme tend à se dilater et ne tarderait pas à crever l'enveloppe. On ne remplit donc généralement les ballons qu'aux deux tiers.

Mais le docteur, par suite de certain projet connu de lui seul, résolut de ne remplir son aérostat qu'à moitié, et puisqu'il lui fallait emporter quarante-quatre mille huit cent quarante-sept pieds cubes d'hydrogène, de donner à son ballon une capacité à peu près double.

(Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, ch. VII)[35]

D'ailleurs, si l'on puise dans l'univers mirobolant des *Voyages*, il n'est pas difficile de repérer d'autres réminiscences de ce genre. Ainsi, sans nous référer de nouveau aux phénomènes mystérieux qui se déroulent dans le *Château des Carpathes* (autant de manifestations de la puissance de la « fée électricité »)[36],

[35] Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, Hetzel, Paris 1863; la citation se trouve aux pages 42-43 de l'édition Le Livre de Poche (Paris 2000).

[36] Voir à cet égard les réflexions de Simone Vierne sur les « forces magiques » agissant dans l'univers narratif de Jules Verne : «il faut faire à l'électricité une place spéciale (…) Le terme même de « fée », à la date de 1900 où les contes sont fort méprisés, montre bien que même à cette époque positive, où l'on a résolu la plupart des problèmes techniques de ce « fluide » comme on dit alors, l'électricité garde une aura magique. Le *Nautilus*, le tug d'Artigas dans *Face au drapeau*, les électrics de *Mathias Sandorf* (réduction du *Nautilus*), l'*Albatros* et l'*Épouvante*, engins volants, sont mus par cette force. Déjà dans *Voyage au centre de la terre*, on utilise pour s'éclairer, du moins jusqu'à la « mer intérieure », des lampes de Ruhmkorff » (*Jules Verne*, cit., p. 75-76 ; voir aussi la note 20).

nous remarquerons que, similairement à ce qui arrivait dans le « texte-matrice » *Le Mille et deuxième conte de Schéhérazade*, le navire d'acier qui trompe les yeux d'Aronnax et de Conseil, le sous-marin *Nautilus*, est pris d'abord pour un prodige de la nature[37] . Cela paraît bien confirmer que les suggestions poesques se transformaient chez Jules Verne en un véritable levain de la création artistique ; toutefois, ce qui apparaît vraiment essentiel de signaler (et que nous évoquerons à l'appui de la thèse de Picot), c'est que ces emprunts ne répondaient pas tant à des finalités explicatives, ni ne se traduisaient dans des pratiques usitées telles que la liste, la didascalie ou la citation. Au contraire, ils fonctionnaient comme de formidables *atouts* pour la réalisation d'un « projet pour un nouveau type de littérature », laquelle ne relevait pas seulement du registre du vraisemblable, mais se proposait en premier lieu de chanter les « merveilles » du monde moderne, comme le disait Picot en conservant au terme son sens médiéval[38]. On ne pourra exagérer l'importance de cet argument, car il nous permet de saisir le nœud de la question que nous voudrions exposer dans les présentes pages : comme le démontrent nombre d'itinéraires *extraordinaires* et des contes tels que *Mellonta Tauta* ou *Le Canard au ballon*, si Poe s'offre à Jules Verne comme un exemple d'écriture scientifique, c'est parce que le français, à l'instar de son maître, faisait une utilisation de la science que l'on peut définir "fabuleuse", dans la mesure où les auteurs conféraient à celle-ci un halo de mystère et un pouvoir d'étonnement sans égal. En d'autres termes, les expériences, les inventions, les découvertes (vraies, ou bien imaginées) peuplant les récits de l'un et de l'autre

[37] « Mais ce corps dur pouvait être une carapace osseuse, semblable à celle des animaux antédiluviens, et j'en serais quitte pour classer le monstre parmi les reptiles amphibies, tels que les tortues ou les alligators. Eh bien ! non ! Le dos noirâtre qui me supportait était lisse, poli, non imbriqué. Il rendait au choc une sonorité métallique, et, si incroyable que cela fût, il semblait que, dis-je, il était fait de plaques boulonnées. Le doute n'était pas possible ! L'animal, le monstre, le phénomène naturel qui avait intrigué le monde savant tout entier, bouleversé et fourvoyé l'imagination des marins des deux hémisphères, il fallait bien le reconnaître, c'était un phénomène plus étonnant encore, un phénomène de main d'homme. La découverte de l'existence de l'être le plus fabuleux, le plus mythologique, n'eût pas, au même degré, surpris ma raison. Que ce qui est prodigieux vienne du Créateur, c'est tout simple. Mais trouver tout à coup, sous ses yeux, l'impossible mystérieusement et humainement réalisé, c'était à confondre l'esprit ! » (*Vingt mille lieues sous les mers*, cit., p. 113). Notons aussi ce que relève Maryse Petit : « Tout se passe donc comme si la meilleure image à donner des forces de la technique était cette image archaïque des animaux de légende, aux pouvoirs démesurés. C'est le Verne à la fois fasciné et effrayé par la science, plutôt que le positiviste émerveillé qui apparaît ici » (Maryse Petit , *La machine animale*, dans *Jules Verne ou les inventions romanesques*, cit., p. 92).

[38] Jean-Pierre Picot, *Op. cit*., p. 85.

écrivain mettaient bien en évidence la capacité de l'homme de dépasser, par l'avancement irréfrénable du progrès , ce qu'on considérait communément comme les bornes de l'humain[39].

Moyen pour transposer le « roman de la science » bien au-delà du modèle didactique, l'insertion de l'intertexte poesque acquiert chez Jules Verne une valeur stratégique lorsque le romancier travaille à la mise au point de l'autre axe de son univers narratif : le modelage d'une vaste géographie fictive, laquelle tenait compte non seulement des territoires qui avaient fait l'objet des explorations les plus récentes, mais aussi des frontières qui restaient encore à franchir au XIXe siècle. Comme nous le verrons au cours de la présente thèse, la peinture de ces zones de l'inconnu s'alliera chez Jules Verne à la récupération d'une cartographie mythique fort ancienne, dont Poe avait illustré les *topoi* les plus fascinants ; ce sera alors la description du « nombril de l'Océan » narré par le marins des célèbres *MS found in a bottle* et *A descent into the maelstrom* qui hantera l'imaginaire de l'auteur amiénois lorsque celui-ci se fera le chantre de la mer :

Nous étions depuis dix minutes environ au haut de Helseggen, où nous étions montés en partant de l'intérieur de Lofoden, de sorte que nous n'avions pu apercevoir la mer que lorsqu'elle nous avait apparu tout d'un coup du sommet le plus élevé. Pendant que le vieil homme parlait, j'eus la perception d'un bruit très fort et qui allait croissant, comme le mugissement d'un immense troupeau de buffles dans une prairie d'Amérique ; et, au moment même, je vis ce que les marins appellent le caractère clapoteux de la mer se changer rapidement en un courant qui se faisait vers l'est. Pendant que je regardais, ce courant prit une prodigieuse rapidité. Chaque instant ajoutait à sa vitesse, – à son impétuosité déréglée. En cinq minutes, toute la mer, jusqu'à Vurrgh, fut fouettée par une indomptable furie ; mais c'était entre Moskoe et la côte que dominait principalement le vacarme. Là, le vaste lit des eaux, sillonné et couturé par mille courants contraires, éclatait soudainement en convulsions frénétiques, – haletant, bouillonnant, sifflant,pirouettant en gigantesques et innombrables tourbillons, et tournoyant et se ruant tout entier vers l'est avec une rapidité qui ne se manifeste que dans des chutes d'eau précipitées (…)

[39] Cette implication, par ailleurs, explique bien pourquoi le thème de l'*hybris* et la dénonciation des effets négatifs du progrès revêtent une si grande importance dans une partie « pessimiste » de la production de Jules Verne, et notamment dans un roman que le prosateur composa lors de la rédaction d'*Edgard Poe et ses œuvres*, *Paris au XXe siècle*. Même si le français n'aboutira jamais à la causticité de *Le mille et deuxième conte de Schéhérazade* ou aux théories de *The Colloquy of Monos and Una*, l'apologie du progrès tourne ici à la dystopie. Ce qui, par ailleurs, fut à l'origine du refus d'Hetzel de publier le roman.

– Ceci, dis-je enfin au vieillard, ne peut pas être autre chose que le grand tourbillon du Maelstrom

– On l'appelle quelquefois ainsi, dit-il ; mais nous autres Norvégiens, nous le nommons le Moskoe-Strom, de l'île de Moskoe, qui est située à moitié chemin.Les descriptions ordinaires de ce tourbillon ne m'avaient nullement préparé à ce que je voyais. Celle de Jonas Ramus, qui est peut-être plus détaillée qu'aucune autre ne donne pas la plus légère idée de la magnificence et de l'horreur du tableau, – ni de l'étrange et ravissante sensation de nouveauté qui confond le spectateur. (…) Entre Lofoden et Moskoe, dit-il, la profondeur de l'eau est de trente-six à quarante brasses ;mais, de l'autre côté, du côté de Ver (il veut dire Vurrgh), cette profondeur diminue au point qu'un navire ne pourrait y chercher un passage sans courir le danger de se déchirer sur les roches, ce qui peut arriver par le temps le plus calme. Quand vient la marée, le courant se jette dans l'espace compris entre Lofoden et Moskoe avec une tumultueuse rapidité ; mais leur mugissement de son terrible reflux est à peine égalé par celui des plus hautes et des plus terribles cataractes ; le bruit se fait entendre à plusieurs lieues, et les tourbillons ou tournants creux sont d'une telle étendue et d'une telle profondeur, que, si un navire entre dans la région de son attraction, il est inévitablement absorbé et entraîné au fond, et, là, déchiré en morceaux contre les rochers ; et, quand le courant se relâche, les débris sont rejetés à la surface. Mais ces intervalles de tranquillité n'ont lieu qu'entre le reflux et le flux, par un temps calme, et ne durent qu'un quart d'heure ; puis la violence du courant revient graduellement.« Quand il bouillonne le plus et quand sa force est accrue par une tempête, il est dangereux d'en approcher, même d'un mille norvégien. Des barques, des yachts, des navires ont été entraînés pour n'y avoir pas pris garde avant de se trouver à portée de son attraction. Il arrive assez fréquemment que des baleines viennent trop près du courant et sont maîtrisées par sa violence ;et il est impossible de décrire leurs mugissements et leurs beuglements dans leur inutile effort pour se dégager.« Une fois, un ours, essayant de passer à la nage le détroit entre Lofoden et Moskoe, fut saisi par le courant et emporté au fond ; il rugissait si effroyablement qu'on l'entendait du rivage. De vastes troncs de pins et de sapins, engloutis par le courant, reparaissent brisés et déchirés, au point qu'on dirait qu'il leur a poussé des poils. Cela démontre clairement que le fond est fait de roches pointues sur lesquelles ils ont été roulés çà et là. (E.A. Poe, *Une descente dans le Maelstrom*)[40]

Le Maelstrom ! Un nom plus effrayant dans une situation plus effrayante pouvait-il retentir à notre oreille ? Nous trouvions-nous donc sur ces dangereux parages de la côte norvégienne ? Le Nautilus était-il entraîné dans ce gouffre, au moment où notre canot allait se détacher de ses flancs ?

On sait qu'au moment du flux, les eaux resserrées entre les îles Feroë et Loffoden sont précipitées avec une irrésistible violence. Elles forment un tourbillon dont aucun navire n'a jamais pu sortir. De tous les points de l'horizon accourent des lames monstrueuses. Elles forment ce gouffre justement appelé le « Nombril de l'Océan », dont la puissance d'attraction s'étend jusqu'à une

[40] *Histoires extraordinaires*, cit., p. 255-257.

distance de quinze kilomètres. Là sont aspirés non seulement les navires, mais les baleines, mais aussi les ours blancs des régions boréales.

C'est là que le *Nautilus* involontairement ou volontairement peut-être — avait été engagé par son capitaine. Il décrivait une spirale dont le rayon diminuait de plus en plus. Ainsi que lui, le canot, encore accroché à son flanc, était emporté avec une vitesse vertigineuse. Je le sentais. J'éprouvais ce tournoiement maladif qui succède à un mouvement de giration trop prolongé. Nous étions dans l'épouvante, dans l'horreur portée à son comble, la circulation suspendue, l'influence nerveuse annihilée, traversés de sueurs froides comme les sueurs de l'agonie ! Et quel bruit autour de notre frêle canot ! Quels mugissements que l'écho répétait à une distance de plusieurs milles ! Quel fracas que celui de ces eaux brisées sur les roches aiguës du fond, là où les corps les plus durs se brisent, là où les troncs d'arbres s'usent et se font « une fourrure de poils », selon l'expression norvégienne !

(Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*)[41]

Mais c'est surtout à la représentation des *finis terrae* antarctiques mise en œuvre dans le seul roman achevé d'Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, que l'auteur regardera quand il sera question de peindre le « point suprême » par excellence de sa topographie imaginaire : le pôle[42]. Répondant lui aussi à une sensibilité typiquement romantique, qui faisait de cet « espace marginal » le point de départ pour des « rêveries géographico-poétiques » riches en implications métaphysiques et morbides à la fois[43], Verne ne manquera pas de s'inspirer des mésaventures de l'adolescent de Nantucket lorsqu'il relatera les histoires de Hatteras, de Nemo, et de ses autres héros dirigés vers les dernières limites du globe. Outre toute une série de parallélismes que les critiques ont bien mis en évidence[44], l'atteste l'obsession pour la « figure humaine voilée » qui interrompt la course de Pym vers la cataracte polaire, scène dont le souvenir s'estompe avec celui de la terrible vengeance de Nemo dans le final de *Vingt mille lieues sous les mers*. Ce n'est pas par hasard que le voyage de ce mémorable mélancolique, en touchant à sa fin, mène le lecteur aux régions norvégiennes ; ici, il n'est plus

[41] *Op. cit*., p. 637-639.
[42] Voir à cet égard Guy Barthèlemy, *Marges géographiques et romanesque vernien : le pôle dans les romans de Verne*, dans *Jules Verne ou les inventions romanesques*, cit., p. 119-132 ; nous aurons l'occasion de réfléchir su ce « point sublime » de l'imaginaire de Verne dans notre chapitre *Il progetto del* Voyage.
[43] Guy Barthèlemy, *Marges géographiques* cit., p. 119.
[44] Entre autres, nous renvoyons à Florent Montaclair, *Suite et événement : l'influence d'Edgar Poe sur Jules Verne et Howard Phillips Lovecraft*, dans Daniel Minary éd., *Événement et prose narrative III*, cit., p. 133-165.

question de classer ou d'étudier, mais plutôt de se laisser entraîner dans un domaine qui reste comme suspendu entre le réel et le fantastique, comme le dit Aronnax lorsqu'il enregistre les phénomènes « étranges » qui se déroulent dans les zones hyperboréens :

A onze heures, la clarté électrique réapparut. Je passai dans le salon. Il était désert. Je consultai les divers instruments. Le Nautilus fuyait dans le nord avec une rapidité de vingt-cinq milles à l'heure, tantôt à la surface de la mer, tantôt à trente pieds au-dessous.

Relèvement fait sur la carte, je vis que nous passions à l'ouvert de la Manche, et que notre direction nous portait vers les mers boréales avec une incomparable vitesse.

A peine pouvais-je saisir à leur rapide passage des squales au long nez, des squales-marteaux, des roussettes qui fréquentent ces eaux, de grands aigles de mer, des nuées d'hippocampes, semblables aux cavaliers du jeu d'échecs, des anguilles s'agitant comme les serpenteaux d'un feu d'artifice, des armées de crabes qui fuyaient obliquement en croisant leurs pinces sur leur carapace, enfin des troupes de marsouins qui luttaient de rapidité avec le Nautilus. Mais d'observer, d'étudier, de classer, il n'était plus question alors.

Le soir, nous avions franchi deux cents lieues de l'Atlantique. L'ombre se fit, et la mer fut envahie par les ténèbres jusqu'au lever de la lune.

Je regagnai ma chambre. Je ne pus dormir. J'étais assailli de cauchemars. L'horrible scène de destruction se répétait dans mon esprit.

Depuis ce jour, qui pourra dire jusqu'où nous entraîna le Nautilus dans ce bassin de l'Atlantique nord ? Toujours avec une vitesse inappréciable ! Toujours au milieu des brumes hyperboréennes ! Toucha-t-il aux pointes du Spitzberg, aux accores de la Nouvelle-Zemble ? Parcourut-il ces mers ignorées, la mer Blanche, la mer de Kara, le golfe de l'Obi, l'archipel de Liarrov, et ces rivages inconnus de la côte asiatique ? Je ne saurais le dire. Le temps qui s'écoulait je ne pouvais plus l'évaluer. L'heure avait été suspendue aux horloges du bord. Il semblait que la nuit et le jour, comme dans les contrées polaires, ne suivaient plus leur cours régulier. Je me sentais entraîné dans ce domaine de l'étrange où se mouvait à l'aise l'imagination surmenée d'Edgard Poë. A chaque instant, je m'attendais à voir, comme le fabuleux Gordon Pym, « cette figure humaine voilée, de proportion beaucoup plus vaste que celle d'aucun habitant de la terre, jetée en travers de cette cataracte qui défend les abords du pôle » ![45]

[45] *Vingt milles lieues sous les mers*, cit., p. 631-632. Notons, en passant, que si le héros vernien réussit là où Pym avait échoué (à savoir, la conquête du Pôle Sud), il finit lui aussi englouti dans le maelstrom ; de même, ce coup de scène se fera à son tour le prologue pour autre célèbre suite, *L'Île mystérieuse* : « Voici la conclusion de ce voyage sous les mers. Ce qui se passa pendant cette nuit, comment le canot échappa au formidable remous du Maelstrom, comment Ned Land, Conseil et moi, nous sortîmes du gouffre, je ne saurai le dire. Mais quand je revins à moi, j'étais couché dans la cabane d'un pêcheur des îles Loffoden. Mes deux compagnons, sains et saufs étaient près de moi et me pressaient les mains. Nous nous embrassâmes avec effusion » (*Ibidem*, p. 640).

De même, si l'épilogue des navigations de Pym se fera l'occasion pour la création du *Sphinx des glaces* (une suite dont on a souvent remarqué le caractère « réductionniste », comme le dit Gallet en soulignant l'élimination systématique de toute allusion à l'irréel ou à l'inexplicable)[46], il faut éviter de sous-estimer le symbolisme recélé dans l'image qui donne le titre au roman. Figure énigmatique, car elle n'« épuise pas le mystère du pôle » comme le remarque Barthèlemy, la montagne modelée en forme de sphinx se lie en effet à la thématique du magnétisme et de l'attraction pour le « point suprême » : cloué à l'énorme aimant par la crosse de son fusil, momifié comme un pharaon égyptien, le héros américain dans la récriture de Jules Verne finit par être une nouvelle victime de la « folie polaire », pour employer une expression qui nous reporte à un *leit-motiv* crucial des *Voyages* et, en l'espèce, à un autre ouvrage foisonnant en réminiscences poesques, *Aventures du Capitaine Hatteras*[47]. Nous pourrions encore nous référer au monstre de glace pour mettre en relief un autre trait sur lequel il est opportun de méditer ; à savoir la présence, dans l'univers fictif de l'américain (et, en l'espèce, dans la narration de Gordon Pym), d'une structure mythique robuste à laquelle Jules Verne devait se refaire et dans sa réponse au défi d'achever le récit lacunaire du jeune homme de Nantucket, et dans d'autres

[46] Voir la postface de Pascal-Emmanuel Gallet in Jules Verne, *Le Sphinx des glaces*, Le Livre de Poche, Paris 1987; l'analyse de Gallet est évoquée par Guy Barthèlemy (*Op. cit.*, p. 128). Ainsi Jules Verne terminait son analyse du roman de Poe : « Et le récit est interrompu de la sorte. Qui le reprendra jamais ? un plus audacieux que moi et plus hardi à s'avancer dans le domaine des choses impossibles. Cependant, il faut croire que Gordon Pym se tira d'affaires puisqu'il fit lui-même cette étrange publication ; mais il vint à mourir avant d'avoir achevé son œuvre. Poë semble le regretter vivement, et décline la tâche de combler la lacune » (*Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 146).

[47] « Le monstre grandissait à mesure que nous en approchions, sans rien perdre de ses formes mythologiques. Je ne saurais peindre l'effet qu'il produisait, isolé à la surface de cette immense plaine. Il y a des impressions que ni la plume ni la parole ne peuvent rendre… Et – ce ne devait être qu'une illusion de nos sens –, il semblait que nous fussions attirés vers lui par la force de son attraction magnétique » (*Le Sphinx des Glaces*, Hetzel, Paris 1897; la citation se trouve à la p. 484 de l'édition Le Livre de Poche, Paris 1987) ; « Le docteur observa attentivement une manie si bizarre, et il comprit bientôt le motif de cette obstination singulière; il devina pourquoi cette promenade s'accomplissait dans une direction constante, et, pour ainsi dire, sous l'influence d'une force magnétique. Le capitaine John Hatteras marchait invariablement vers le Nord » (Jules Verne, *Aventures du Capitaine Hatteras*). Publié dans le « Magasin d'Éducation et de Récréation » sous le titre *Les Anglais au pôle Nord. Le Désert de glace* (20 mars 1864 - 5 décembre 1865), le roman d'Hatteras sera publié en volume en 1866 ; nous citons de l'édition Roger Borderie, Gallimard, Paris 2005, citation aux pages 654-655 ; les extraits sont tous les deux présentés dans l'essai de Guy Barthelémy (*Op. cit.*, p. 125). Quant au « magnétisme polaire », en laissant de côté toute allusion à des contes tels que *Révélation magnétique* ou *La vérité sur le cas de M. Valdemar*, il est intéressant de constater que Pym, comme Hatteras, était la proie d'une pulsion laquelle le poussait à aller vers le Sud (voir le chapitre II de la présente thèse).

livres qui évoquent les péripéties de Pym, comme *Le Chancellor*[48]. Cependant, il nous paraît encore plus intéressant d'observer que le massif du *Sphinx des glaces*, tout en représentant une rationalisation de la *human figure* de Pym, renvoie à un autre *topos* légendaire, qui avait fait l'objet d'une allusion cachée dans la *note* du *Manuscrit trouvé dans une bouteille* : nous nous référons au « rocher noir » qui, d'après les cartes de Mercator, se dresse au milieu du gouffre polaire[49]. Ce point mérite toute notre attention, puisqu'il nous permet de réfléchir sur un autre aspect de la prose vernienne, un aspect qui semble suggérer que le patronage artistique de Poe avait eu des répercussions considérables sur la technique de composition textuelle adoptée par le romancier. Nous avons en effet anticipé que l'américain parsemait ses textes de références aux savants, aux voyageurs ou aux érudites qui avaient décrit les phénomènes naturels et les régions inexplorées qu'il prenait comme décor de sa prose. De cette façon, notre artiste récupérait non seulement toute une littérature scientifique ou marginale (on compte, parmi les sources poesques, quantité de comptes-rendus et de récits de voyage)[50], mais aussi un arsenal iconographique fort ancien. Or, le même procédé était à la base de la création artistique de Jules Verne : comme l'attestent les critiques et comme nous le verrons dans la présente thèse, le romancier modelait son espace fictif et sur le prototype des ouvrages tels que la *Géographie illustrée* d'Elysée Reclus ou les comptes-rendus de Humboldt et d'Arago, et sur l'exemple d'une cartographie légendaire dont les représentants les plus illustres coïncident avec les auteurs et les œuvres évoquées par Poe, ou bien, sont très proches de ces derniers. Mêlant toutes ces sources dans une prose riche en évocations et en *clins d'œil*, Verne accompagnait ainsi sa récognition des « mondes connus et inconnus » d'une

[48] Voir encore Mariella Di Maio, *Jules Verne e il modello Poe*, où le critique souligne que la récupération du thème de l'anthropophagie chez Verne s'avère fonctionnelle à la mise en valeur du rôle « archetipo del rituale » (*Op. cit*., p. 340-345 ; citation à la p. 340).

[49] Voir la note postposée à E. A. Poe, *Manuscrit trouvé dans une bouteille*, dans *Histoires extraordinaires*, cit., p. 251. En fait, par l'image de la montagne polaire, Verne faisait encore une fois allusion aux contes de Shéhérazade et, en l'espèce, à la montagne magnétique que Sinbad apercevait au cours de son sixième voyage. La concomitance a été signalée par Jean-Pierre Picot, qui cependant ne se réfère pas aux histoires du célèbre marin, mais à un autre épisode de *Le Milles et une Nuit*, l'*Histoire de trois calenders fils de roi et de cinq dames de Bagdad* (Picot, *Verne, Poe, Schéhérazade, le ménage à trois ?*, cit., p. 90 ; voir aussi les pages 88-89). De toute façon, ce qui nous intéresse c'est que l'image témoigne d'une isomorphie profonde, comme nous le verrons au cours des chapitres suivants.

[50] Nous renvoyons encore à notre chapitre II, *The Narrative of Arthur Gordon Pym : le fonti*.

géographie de l'imaginaire fascinante et « merveilleuse », pour employer un mot dont on commence à comprendre toute la valeur. De tout ceci, il apparaît clairement que, si le « modèle » de Poe a joué un rôle de premier plan dans la construction de l'imaginaire spatial des *Voyages*, l'écrivain a en même temps fourni à Jules Verne un formidable exemple d'écriture intertextuelle dont le français saura bien exploiter les avantages. Nous pourrons vérifier cette hypothèse dans les chapitres suivants, quand il sera question de comparer le texte-« matrice » *The Narrative of Arthur Gordon Pym* à une création vernienne qui, sans doute, ne peut pas être considérée comme une filiation directe du roman de 1838 comme l'était *Sphinx de glaces*, et qui pourtant entretient des rapports au moins intéressants avec l'œuvre. En effet, il existe des raisons profondes pour rapprocher l'itinéraire extraordinaire que nous allons présenter, c'est-à-dire le *Voyage au centre de la terre,* à l'expédition maritime de Pym, ou mieux, il existe de véritables "zones d'intersection" qui relient la création de Jules Verne au roman de Poe.

Le modèle des Aventures d'Arthur Gordon Pym *et l'invention du* Voyage au centre de la terre

> *Dès son enfance, il eut la manie des voyages, et, malgré certaine aventure qui faillit lui coûter la vie, mais ne le corrigea pas, il médita un jour, contre le gré et à l'insu de sa famille, de s'embarquer sur le brick le Grampus, destiné à la pêche de la baleine.*
>
> (Jules Verne, *Edgard Poë et ses œuvres*)

Les considérations que nous venons d'exposer nous ont permis de mesurer la part de Poe dans la mise au point du projet des *Voyages* : formidable exemple d'invention artistique et de technique de composition, l'auteur de Boston fut un point de repère essentiel pour l'élaboration du concept de l'« extraordinaire » de même que pour la réalisation d'un ouvrage qui, comme nous le verrons dans les détails, relève du mythe et du merveilleux. En effet, dans sa recherche d'une

forme littéraire inédite, Jules Verne trouva un prédécesseur idéal en l'américain, dont les œuvres brillaient par la « nouveauté de situations » ainsi que par le pouvoir de s'emparer « de la crédulité du lecteur », pour reprendre le jugement du prosateur[51]. Nous avons aussi vérifié que, parmi les textes qu'il appréciait le plus, l'auteur nantais rangeait un récit de voyage tout à fait *sui generis*, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* : ce livre peut être considéré comme une « matrice » exceptionnellement fertile pour la création de notre auteur, comme l'attestent les critiques et les ouvrages auxquels nous venons de faire référence, le *Sphinx des Glaces*, le *Chancellor*, *Vingt mille lieues sous les mers*. Nous ajouterons en outre qu'il pourrait y avoir quelques raisons personnelles à la base de cette prédilection, vu que, dans sa jeunesse, le romancier s'embarqua pour un voyage en bateau qui faillit se terminer par un naufrage, et qui, par ailleurs, fut l'une des rares aventures maritimes de l'écrivain[52] ; voilà que Gordon Pym le rebelle, en un sens, se fait le miroir du capitaine de long cours que Verne ne pourra jamais devenir à cause de l'opposition paternelle, comme le racontent les biographes :

> Dès son enfance, il eut la manie des voyages, et, malgré certaine aventure qui faillit lui coûter la vie, mais ne le corrigea pas, il médita un jour, contre le gré et à l'insu de sa famille, de s'embarquer sur le brick *le Grampus*, destiné à la pêche de la baleine.[53]

Mais, comme nous le disions en réfléchissant sur le rôle que la bizarre création poesque a eue sur la construction de l'espace des *Voyages*, c'est au premier spécimen vernien de « peinture polaire », les *Aventures du Capitaine Hatteras*, qu'il faut en premier lieu regarder pour repérer un témoignage solide de l'engouement de l'auteur pour *Gordon Pym*. Pour emprunter une formule à Picot,

---

[51] *Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 151.

[52] Comme le raconte Simone Vierne, la mésaventure de Jules Verne est beaucoup moins dramatique que le naufrage de Pym : « lorsque Jules Verne confie ses souvenirs d'enfance et de jeunesse pour les jeunes lecteurs du *Goalh's companion* (…) il insiste sur son enfance nantaise, sur '*l'envie de naviguer* (qui le) *dévorait*', et raconte ses premières expériences, avec son frère, de navigation en bateau sur la Loire. Un jour, la mauvaise yole de location sur laquelle il naviguait seul coule à pic – une voie d'eau… – et il s'élance sur un îlot où il joue avec délices quelques heures à incarner le Robinson de Defoe » (*Jules Verne*, cit., p. 35 ; pour les incidents maritimes de Pym, voir le chapitre II de notre thèse).

[53] *Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 143. Voir encore Simone Vierne, *Op. cit*., p. 34 : « le père de Jules Verne est avoué, la famille fait partie de gens de robe (sauf un oncle paternel). Il est hors question que les fils aîné, Jules, ne suive pas la carrière de son père et n'hérite pas de l'étude ».

Verne ici est « littéralement hanté par le souvenir des lectures de l'ouvrage de Poe, jusqu'à imaginer, une fois franchie la banquise, un Cercle arctique au climat tropical, à l'exemple de l'île Tsalal »[54]. On pourrait aussi ajouter que cet exemple, probablement, n'a pas été pour rien dans l'idée du massacre des révoltés dans le *ravine*, car la scène semble un *pendant* à l'un des épisodes les plus terrifiants du livre : l'anéantissement de l'équipage de la *Jane Guy*[55]. Ces observations s'avèrent d'autant plus pertinentes si nous nous souvenons que ce *voyage extraordinaire* fut rédigé exactement dans les années de composition de l'essai *Edgard Poë et ses œuvres* : les longues pages que l'écrivain dédie au roman de Poe sont pleines d'enthousiasme pour la qualité « humaine » de l'ouvrage, ainsi que pour l'originalité du récit :

> J'arrive enfin à un roman qui terminera cette étude sur les œuvres de Poë. Il est plus long que ses plus longues nouvelles et porte ce titre : *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Peut-être plus *humain* que les histoires extraordinaires, il n'en est pas moins *en dehors* pour cela. Il présente des situations qui ne se sont rencontrées nulle part, et de nature essentiellement dramatique. Vous en jugerez.[56]

Or, si nous regardons la date de parution desdits écrits (1864), nous nous apercevrons qu'à cette époque-là l'artiste travaillait aussi à la réalisation d'un autre « roman géographique », lequel figure parmi les ouvrages les plus singuliers de sa carrière : le *Voyage au centre de la terre*, création qui, d'un point de vue esthétique, ne manque pas d'entrer en concurrence avec les préceptes exposés

---

[54] *Verne, Poe, Schéhérazade* cit., p. 87.

[55] « Ils arrivèrent bientôt à un espace resserré, au fond d'une ravine profonde, et là, quel spectacle s'offrit à leur vue! Des cadavres déjà raidis, à demi enterrés sous ce linceul blanc, sortaient ça et là de la couche de neige; ici un bras, là une jambe, plus loin des mains crispées, des têtes conservant encore leur physionomie menaçante et désespérée ! (…)Cette ravine avait été naguère le théâtre d'une dernière lutte des hommes contre le climat, contre le désespoir, contre la faim même, car, à certains restes horribles, on comprit que les malheureux s'étaient repus de cadavres humains, peut-être d'une chair encore palpitante, et, parmi eux, le docteur avait reconnu Shandon, Pen, le misérable équipage du Forward ; les forces firent défaut, les vivres manquèrent à ces infortunés; leur chaloupe fut brisée probablement par les avalanches ou précipitée dans un gouffre, et ils ne purent profiter de la mer libre; on peut supposer aussi qu'ils s'égarèrent au milieu de ces continents inconnus » (*Aventures du Capitaine Hatteras*, cit., ch. XXVI, p. 647 ; pour la discussion de l'épisode de *Gordon Pym*, voir les chapitres II et III de la présente thèse). Notons aussi que le chapitre *Les approches du pôle* fait mention d'un redoutable « Maëlstrœm » qui faillit engloutir Hatteras et ses compagnons (*Ibidem*, p. 603).

[56] *Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 143. La critique des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* occupe le dernier chapitre de l'essai.

dans le fameux *avertissement* au *Capitaine Hatteras*, sinon avec la poétique mise en œuvre dans l'autre roman polaire de Jules Verne, *Le Sphinx des glaces*[57]. Situé dans des lieux qui, apparemment, n'ont rien à voir avec la destination du capitaine anglais ni avec les décors de *Gordon Pym*, et insoucieux de toute préoccupation pour la vraisemblance, cette espèce d'abrégé de géologie où le lecteur peut toucher de sa main les profondeurs du globe se détache en effet du reste de la production vernienne par sa démarche visionnaire, ou, pour le dire en des termes poesques, par son abondance de faits « étranges et surnaturels »[58]. Ce qui, en un sens, le rapproche déjà sensiblement du chef-d'œuvre de l'américain : compte non tenu des contes ou des pièces théâtrales, le *Voyage au centre de la terre* est le seul ouvrage de l'artiste qui déborde ouvertement le cadre du réel, le premier (et, peut-être, l'unique) exemple d'une géographie fictive où le cartographe Jules Verne donne libre cours à sa fantaisie, jusqu'à se pousser tout de bon « infiniment plus loin » que son maître[59]. Bref, s'il y a une histoire où le romancier a vraiment reculé « les limites de l'impossible », on n'hésitera pas à désigner cet improbable compte-rendu d'une expédition subterrestre qui mène le lecteur à travers des péripéties prodigieuses, voire contre nature :

> Toutes ces merveilles, je les contemplais en silence. Les paroles me manquaient pour rendre mes sensations. Je croyais assister, dans quelque planète lointaine, Uranus ou Neptune, à des phénomènes dont ma nature « terrestrielle » n'avait pas conscience. A des sensations nouvelles il fallait des mots nouveaux, et mon imagination ne me les fournissait pas. Je regardais, je pensais, j'admirais avec une stupéfaction mêlée d'une certaine quantité d'effroi.
> (*Voyage au centre de la terre*, ch. XXX)[60]

En vérité, si les découvertes incroyables et les phénomènes stupéfiants qui peuplent la fresque de 1864 semblent indiquer que le Jules Verne du *Voyage* s'est beaucoup plus avancé dans le domaine de l'« étrange géographique » qu'il ne le

[57] Pour la dénomination « roman géographique », de même que pour un approfondissement de la question de la rédaction du *Voyage au centre de la terre* (qui parut exactement en 1864) et de l'*Avertissement* aux *Aventures de Capitaine Hatteras*, nous renvoyons à notre chapitre IV, *Il progetto del* Voyage. Pour ce qui est de la poétique du *Sphinx des glaces*, nous renvoyons encore une fois à l'essai de Picot (*Verne, Poe, Schéhérazade* cit., p. 88 et suivantes).
[58] *Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 161.
[59] Cette expression fut utilisée par le même Verne dans une lettre qu'il adressa à Hetzel pour présenter son *Sphinx des glaces* (voir encore Jean-Pierre Picot, *Op. cit.*, p. 88).
[60] *Op. cit.*, p. 195.

fera dans le *Sphinx des glaces*, une comparaison entre le *Voyage* et *Gordon Pym* ne tarderait pas à faire ressortir d'autres convergences dignes d'intérêt. Car ce n'est pas seulement parce qu'il lèche de près les régions de la *novelty* ou parce qu'il témoigne admirablement de l'émergence du fantastique que le récit d'Axel peut être rapproché du roman de Poe ; au contraire, les raisons de ce voisinage puisent dans un ensemble de questions variées, lesquelles se révèlent précieuses pour comprendre la genèse de quelques caractéristiques ou thématiques cruciales dans l'univers des *Voyages extraordinaires*, ainsi que pour donner des renseignements en plus sur la question de la composition du texte vernien. Avant d'aborder ce problème, il convient de commencer par présenter quelques réflexions générales et peut-être plus superficielles, qui, cependant, entraînent déjà des arguments de poids. Nous observerons en premier lieu que l'auteur emprunte à l'ouvrage de Poe deux éléments basilaires, à savoir l'agencement de la narration et le choix du sujet : aussi bien Axel que Pym sont deux adolescents qui partent pour un voyage d'exploration dont ils relatent, tantôt *a posteriori* tantôt chemin faisant, les événements et les étapes principales, tout en ayant soin de se rapporter aux ouvrages des savants ou aux exploits des prédécesseurs qui ont décrit les destinations de leurs routes, ou bien qui les ont devancés sur leurs pas. En outre, il arrive que, au cours de ces voyages, les jeunes hommes font (ou, du moins, ils proclament avoir fait) des découvertes enthousiasmantes, ce qui leur permet d'éclaircir quelques-uns des mystères les plus étonnants pour le monde de la science[61] :

> Pendant une demi-heure encore, nos pieds foulèrent ces couches d'ossements. Nous allions en avant, poussés par une ardente curiosité. Quelles autres merveilles renfermait cette caverne, quels trésors pour la science ? Mon regard s'attendait à toutes les surprises, mon imagination à tous les étonnements.
>
> (*Voyage au centre de la terre*, ch. XXXIX)[62]

[61] Il faut bien croire que Verne, contrairement à ce que suppose Christian Robin, a effectivement lu la *Préface* aux aventures de Gordon, car il amorce sa présentation du *Pym* de la façon suivante : « Poë commence d'abord par rapporter une lettre dudit Gordon Pym, tendant à prouver que ses aventures ne sont aucunement imaginaires, comme on avait voulu le faire croire en les signant du nom de M. Poë ; il réclame en faveur de leur réalité ; sans chercher si loin, nous allons voir si elles sont même probables, pour ne pas dire possibles » (*Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 143).
[62] *Op. cit.*, p. 259.

je crois que j'ai droit à me féliciter un peu d'avoir été, jusqu'à un certain point, l'instrument d'une découverte, et d'avoir servi en quelque façon à ouvrir aux yeux de la science un des plus enthousiasmants secrets qui aient jamais accaparé son attention
(E. A. Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, chapitre XVII)[63]

Autre concomitance intéressante, ces aventures font l'objet d'une œuvre littéraire où le récit à la première personne s'interpose non seulement à de longues digressions à caractère scientifique, mais encore à des fragments présentés sous forme de journal intime. Admirable exemple de *mise en abîme*, l'histoire de Gordon et celle d'Axel sont aussi les histoires de la publication (glorieuse et en forme achevée dans un cas, lacunaire et troublée par un jeu d'interférences et de rédacteurs multiples, dans l'autre) de deux romans, qui sont précisément la fiction de Jules Verne et le livre incomplet d'Edgar Allan Poe. On voit bien que le *Voyage au centre de la terre* se fait l'occasion pour consolider un procédé qui se répète chez l'auteur tel que la métanarration, pour reprendre l'analyse de Christian Chelebourg[64] ; en même temps, le romancier met en œuvre pour la première fois une technique d'accréditation de son narrateur laquelle, curieusement, semble fonctionner à l'inverse de la formule employée par Poe pour miner la crédibilité de son héros[65] :

---

[63] E. A. Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduction de Charles Baudelaire, Gallimard, Paris 1973, p. 222 (l'édition originale parut en 1858 chez Michel Lévy).

[64] Christian Chelebourg, *L'invention des « Voyages extraordinaires »*, in *Jules Verne ou les inventions romanesques*, cit., p. 263-277 ; le critique dédie à la « métalecture » de *Cinq semaines en ballon* une étude très intéressante, où l'on souligne que l'écriture de Jules Verne « avance dans une large mesure en exposant ses propres arcanes » (*Ibidem*, p. 277).

[65] Le *Voyage au centre de la terre* est en effet le premier roman où Jules Verne a recours à la narration à la première personne, comme le souligne Christian Robin. Il serait intéressant de comparer les procédés narratifs employés dans *Pym* aux points mis en relief par le critique, d'autant plus que ce dernier entame son analyse par une allusion à l'ouvrage de Poe : « Il va sans dire que ce souci de la vraisemblance se fait jour non seulement lorsque Jules Verne concurrence son prestigieux prédécesseur, mais également dans les récits où, comme dans les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, la narration est confiée à un témoin privilégié qui demeure sain et sauf jusqu'au terme de ses aventures, précisément pour que soit autorisée la parution de ces dernières » (*Le récit sauvé des eaux*, op. cit., p. 34). Par exemple, nous pourrions remarquer qu'Axel appartient à la « classe aisée et cultivée des notables », alors que Pym est un représentant de la bourgeoisie commerciale ; son grand-père, un parvenu qui fit sa fortune grâce à des spéculations financières, lui fournit une éducation de base et quelque peu douteuse : « Il m'envoya, à l'âge de six ans, à l'école du vieux M. Ricketts, brave gentleman qui n'avait qu'un bras et de manières assez excentriques (…) Je restai son école jusqu'à l'âge de seize ans, et je la quittai alors pour l'académie de M.E. Ronald, sur la montagne » (E. A. Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, cit., p. 35). Encore, si le récit de Hans ajoute foi à l'expédition de Lidenbrock , Peters (qui est, en quelque

Voici la conclusion d'un récit auquel refuseront d'ajouter foi les gens les plus habitués à ne s'étonner de rien. Mais je suis cuirassé d'avance contre l'incrédulité humaine (…) Je laisse à penser si le retour du professeur Lidenbrock fît sensation à Hambourg. Grâce aux indiscrétions de Marthe, la nouvelle de son départ pour le centre de la terre s'était répandue dans le monde entier. On ne voulut pas y croire, et, en le revoyant, on n'y crut pas davantage. Cependant le présence de Hans, et diverses informations venues d'Islande modifièrent peu à peu l'opinion publique. Alors mon oncle devint un grand homme, et moi, le neveu d'un grand homme, ce qui est déjà quelque chose

(*Voyage au centre de la terre*, ch. XLV)[66]

Les circonstances relatives à la mort de M. Pym, si soudaine et déplorable, sont déjà bien connues du public, grâce aux communications de la presse quotidienne. Il reste à craindre que les chapitres restants qui devaient compléter sa relation, et qu'il avait gardés, pour les revoir, pendant que les précédents étaient sous presse, ne soient irrévocablement perdus par suite de la catastrophe dans laquelle il a péri lui-même (…) On a tenté tous les moyens pour remédier à ce défaut. Le gentleman dont le nom est cité dans la préface, et qu'on aurait supposé capable, d'après ce qui est dit de lui, de combler la lacune, a décliné cette tâche, - et cela, pour des raisons suffisantes tirées de l'inexactitude générale des détails à lui communiqués, de sa défiance relativement à l'absolue vérité des dernières parties du récit

(*Aventures de Gordon Pym*, note)[67]

Au-delà de ces parallélismes, un autre aspect attire notre attention, c'est-à-dire le fait que l'œuvre de 1864 se fait le banc d'essai pour renforcer une structure qui deviendra typique des *Voyages extraordinaires* : le modèle initiatique, forme qui va de pair avec le thème qui inspira la composition de l'artiste, la descente aux enfers[68]. Comme nous le verrons dans notre discussion, ces suggestions jouaient un rôle considérable dans le roman de Poe : ce dernier, en effet, reprenait le canevas de la *quête du moi* pour relater une véritable « initiation à la souffrance »,

---

sorte, un *pendant* de Hans) ne représente en aucune manière un témoin précieux dans le *Pym* : « les incidents à raconter se trouvaient d'une nature si positivement merveilleuse, que mes assertions n'ayant nécessairement d'autre support qu'elles-mêmes (je ne parle pas du témoignage d'un seul individu, et celui-là à moitié Indien) » (*préface* aux *Aventure d'Arthur Gordon Pym*, cit., p. 32).

[66] *Op. cit.*, p. 303-304.

[67] *Op. cit*., p. 293-294.

[68] Voir Simone Vierne, *Jules Verne. Mythe et modernité*, PUF, Paris 1989, p. 123 et suivantes ; comme nous le verrons dans les chapitre *Il progetto del* Voyage, c'est à ce critique que nous devons l'interprétation des *Voyages extraordinaires* comme d'un ouvrage bâti sur le schéma de l'initiation.

au cours de laquelle émergeront par ailleurs des *topoi* mythiques fondamentaux dans le *Voyage au centre de la terre*[69]. En outre, si l'artiste de Boston organisait sa narration autour de quelques images qui représentent de formidables symboles maternels, le *Voyage au centre de la terre* se distingue des *voyages* précédents par l'élaboration d'un imaginaire spatial qui met admirablement en œuvre le paradigme du *regressus ad uterum*. Cela paraît bien suggérer que, en dépit de toutes les différences existant entre les ouvrages du point de vue thématique ou sous le rapport de la teneur des écrits, les appuis pour rapprocher ces derniers ne font pas totalement défaut. Au surplus, même s'il aura soin d'éviter tout excès de « perversité » de la part de son personnage, le prosateur nantais ne se fera aucun souci de s'inspirer ouvertement du portrait du jeune héros de Nantucket pour peindre Axel, si bien que ce dernier sera affecté par des troubles psychologiques typiquement poesques : dans le roman, une place toute particulière est faite aux hallucinations, aux rêves prémonitoires et aux vertiges du neveu de Lidenbrock, autant de formes de névrose que Verne mettait bien en évidence dans son commentaire à *Gordon Pym* :

> Poë dépeint avec une grande vigueur d'images et un choix de mots propres les hallucinations, les rêves, les mirages bizarres du malheureux, ses souffrances physiques, son endolorissement moral. La parole lui manquait ; sa cervelle flottait ; en ce moment désespéré, il sentit les pattes de quelque énorme monstre s'appuyer sur sa poitrine, et deux globes étincelants dardèrent leurs rayons sur lui ; le vertige s'empara de son cerveau, et il allait devenir fou[70]

Premier itinéraire de l'auteur qui dépasse manifestement « les bornes de la crédulité des hommes »[71] et qui, en même temps, apporte des innovations

---

[69] Parmi les critiques qui ont mis en relief l'importance de la structure initiatique dans l'œuvre de Poe, nous rappelons l'analyse de Jacques Cabau : « *Gordon Pym* est à la fois et successivement un roman d'*initiation*, de *transgression* et de *révélation*, qui a la forme classique du 'voyage'. Le voyage représente sous une forme spatiale le déroulement du temps, mais aussi l'initiation de l'adolescent qui devient un homme puis un disparu dans le secret de l'Ultima Thulé. C'est donc d'abord une sorte de 'bildungroman' dont le premier chapitre, qui si situe dix-huit ans avant le vrai voyage, présente Pym enfant, lors de sa première transgression » (*Préface* à E.A. Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, cit., p. 12 ; à cet égard, voir aussi notre chapitre VI, *Intersezioni*).

[70] *Edgard Poë et ses œuvres*, cit., p. 144.

[71] « Après cette scène terrible, le *Grampus* avait continué sa route, et le récit de ses aventures, ajoute le romancier 'contiendra des incidents si complètement en dehors du registre de l'expérience humaine, et dépassant naturellement les bornes de la crédulité des hommes, que je ne le continue qu'avec le désespoir de jamais obtenir créance pour tout ce que j'ai à raconter, n'ayant

considérables en ce qui concerne le développement de la prose vernienne, le *Voyage au centre de la terre* porte donc pour ainsi dire l'empreinte des aventures de Pym, comme nous venons de le constater. En réalité, le roman de Verne se rattache à l'invention poesque pour des motifs encore plus substantiels, comme le démontre une étude des écrits et des modèles archétypiques sous-jacents aux ouvrages. Dans le paragraphe précédent, nous avons en effet insisté sur l'influence que l'exemple de Poe (et, en l'espèce, de *Gordon Pym*) a eue dans la mise au point du projet des *Voyages extraordinaires*, influence qui se reflète notamment sur trois aspects de la prose vernienne : le renouement au mythe, la construction d'une géographie « merveilleuse » et, *last but not least*, l'élaboration d'une méthode d'écriture intertextuelle, que l'auteur français semble dériver directement de son maître. Nous pouvons aussi remarquer que lesdites caractéristiques émergent très tôt dans l'univers fictif du romancier, car le volcan qui marque le pôle arctique dans les *Aventures du Capitaine Hatteras* n'est pas sans rapport à l'iconographie fantastique à laquelle nous faisions allusion en parlant du « rocher noir » de Mercator : répondant à une codification précise depuis la parution de l'*Atlas Nouvus* (et même avant), l'idée d'un massif polaire représente un *topos* des géographes ou des auteurs qui chantaient les « merveilles » du monde[72]. Or, même si la fiction de 1864 ne se déroulait pas dans les territoires léchés par Gordon Pym ou par Hatteras, comme nous l'avons signalé, une analyse de la carte imaginaire tracée dans le *Voyage au centre de la terre* réserve des surprises bien intéressantes pour les lecteurs. Si nous prêtons attention au symbolisme recélé dans les images qui servent de décor aux aventures de Pym et d'Axel, nous verrons en effet que celles-ci se caractérisent par un isomorphisme surprenant : comme nous le vérifierons par la suite, il est possible d'interpréter le *Voyage au centre de la terre* et *The Narrative of Arthur Gordon Pym* comme deux grandes topographies fictives où les figures de chute jouent un rôle de premier plan.

---

confiance que dans le temps et les progrès de la science pour vérifier quelques-unes de mes plus importantes et improbables assertions.' Nous verrons bien » (*Ibidem*, p. 145).

[72] A cet égard, voir le chapitre *Intersezioni*, paragraphe *Geografie e figure del mythos*.

C'est pourquoi une comparaison entre la représentation du mythologème dans le *Voyage au centre de la terre* et dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym* pourrait bien convenir au dessein de notre thèse, qui est précisément celui de montrer comment l'idée de chute et l'iconographie dont elle s'accompagne trouvent une illustration exemplaire dans la littérature moderne. Les motivations de notre choix sont aussi d'ordre différent. Une analyse des fictions de Verne et de Poe nous permet en effet de réfléchir sur d'autres aspects que nous avions mis en évidence dans notre *Introduction*, et notamment sur la valeur anthropologique du mythologème. Cela est dû au fait que les images de chute non seulement occupent une place considérable dans les romans, mais elles s'associent à des *leitmotive* capitaux, lesquels, au surplus, sont communs aux textes. Chargé de nuances morales et psychologiques fort significatives, l'acte de tomber revêt une valeur symbolique centrale dans le *Pym* tout comme dans le *Voyage* ; il renvoie à des motifs « axiomatiques »[73] que les artistes illustrent au moyen de quelques figures emblématiques, telles que le gouffre, l'abîme, ou, encore, le *maelstrom*. Il sera aussi intéressant d'analyser les emplois que les artistes font du schème de la chute et de sa variante euphémisée de la descente : chez nos auteurs, ces suggestions se font en effet le point de départ pour élaborer des philosophies (ou, dans le cas de Poe, de vraies ontologies) qui ont des rapports très intéressants aux concepts que nous avons exposés dans notre *Introduction*. En conclusion, l'étude du mythologème dans le *Voyage au centre de la terre* et *The Narrative of Arthur Gordon Pym* peut faire ressortir et les connexions et les particularités de l'une et de l'autre œuvre, tout en préservant les différences existant entre celles-ci ; mais surtout, notre comparaison pourra nous montrer pourquoi ces « rêveries géographico-poétiques » peuvent être considérées deux exemplaires de pointe dans la longue séries des œuvres dédiées à l'« art de tomber »[74].

[73] « De toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques. Rien ne les explique et elles expliquent tout (…) elles commandent la dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse. » (Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, cit., p. 18).

[74] Nous empruntons l'expression à Guy Barthèlemy, *Marges Géographiques et romanesque vernien : le pôle dans les romans de Jules* Verne, cit., p. 119.

Capitolo II

The Narrative of Arthur Gordon Pym : le fonti

Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton espoir n'est pas un gouffre moins amer.

(Charles Baudelaire, *L'Homme et la Mer*)

Il testo disprezzato

Ripensando alle leggende che aleggiano attorno alla figura *sombre* e inquieta di Edgar Allan Poe e ai ripetuti tentativi di riabilitazione dell'artista così come della sua opera, mai scritto ci sembra più in accordo con tali rovesci di fortuna come *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838)[1]. Oggetto di pareri contrastanti da parte della critica dell'epoca e pressoché ignorato dai lettori contemporanei, il testo gode dal secolo scorso di una fama fulgida, la quale oltrepassa senza dubbio ogni ipotetica aspettativa di rivincita postuma coltivata dal nostro letterato (fra l'altro, egli stesso molto poco benevolo nei confronti della sua creazione) :

Commend us to Arthur Gordon Pym ! He is a genius and his *adventures* rare and wonderful. If the reader would like to take a voyage of discovery, or go on an exploring expedition to the south pole he has only to take up Arthur Gordon Pym's narrative and if he is not led off to the pole scientifically, he will at least find himself, when he gets there, in a situation where science is no longer useful or necessary, and ready and willing to admit that Arthur Gordon Pym's adventures have been infinitely more astonishing than any before recorded

Arthur Gordon Pym puts forth a series of travels outraging possibility, and coolly requires his insulted readers to believe his *ipse dixit* (…) We regret to find Mr Poe's name in connexion with such a mass of ignorance and effrontery [2]

[1] Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, Harpers and Brothers, New York 1838.
[2] Le due recensioni appaiono rispettivamente sul « Family Magazine » di New York del settembre 1838 e nel « Gentlemen's Magazine » del settembre 1838 (quest'ultima con la firma di William E. Burton). Cfr. anche il parere riportato nel « Newbern Spectator » del 10 febbraio in seguito alla pubblicazione del primo episodio della *Narrative* sul « Southern Literary Messenger » : « *Arthur Gordon Pym* [is] apparently the first number of a series of the Pym family. We hope those to

You once wrote in your magazine [a sharp critique] upon a book of mine – a [very silly book – Pym. Had I written a simi] lar criticism upon a book of yours, you feel that you would [have been] my enemy for life, and you therefore imagine in my bosom a latent hostility towards yourself… Your criticism was essentially correct and therefore, although severe, it did not occasion one solitary emotion either of anger or dislike[3]

La lettera che Poe indirizza a Burton nel 1840 testimonia, se non di una cattiva considerazione, per lo meno dello scarso amore nutrito dall'autore nei confronti di uno scritto che in realtà è tutt'altro che « sciocco », come hanno dimostrato gli studiosi. Appare anzi opportuno ricordare fin da subito come il *Pym* fosse nato come una scaltra operazione letteraria pianificata a tavolino per soddisfare la richiesta di un committente dai gusti grossolani, ma decisivi da un punto di vista di riscontro di *marketing*. Il pubblico degli anni '30, notificava difatti l'editore Harpers and Brothers nel rimandare al mittente un gruppo di articoli e racconti propostigli da Poe per la pubblicazione, aveva « a strong and decided preference for works (especially fiction) in which a single and connected story occupies the whole volume, or a number of volumes, as the case may be »[4]; e se il nostro ambiva a scampare alle ristrettezze economiche che intristivano la sua esistenza, non gli rimaneva pertanto altra scelta se non quella di assecondare tali inclinazioni dedicandosi ad una forma da lui ritenuta poco poetica quale il romanzo[5]. Questi

come will be more worthy of perusal » (in Dwight Thomas and David K. Jackson, *The Poe Log*, G.K. Hall & Co., Boston 1987, p. 254 e p. 243).

[3] Lettera di Edgar Allan Poe a William Burton del 1 giugno 1840, numerata come 14 in *The letters of Edgar Allan Poe : with new foreword and supplementary chapter*, a cura di John Ward Ostrom, 2 voll., Gordian Press, New York 1966, vol. I, p. 130.

[4] La nota è riportata in Dwight Thomas and David K. Jackson, *The Poe Log*, cit., p. 212. Si noti che nella *Review* su Fenimore Cooper Poe operava una netta suddivisione fra due tipologie di scrittori : « a popular and widely circulated class read with pleasure but without admiration – in which the author is lost or forgotten; or remembered, if at all, with something very akin to contempt; and then, a class not so popular, nor so widely diffused, in which, at every paragraph, arises a distinctive and highly pleasurable interest, springing from our perception and appreciation of the skill employed, of the genius evinced in composition (…) The former class leads to popularity – the latter to fame » (in *The Works of the Late Edgar Allan Poe* [1850-1856], a c. di Rufus Wilmot Griswold, J.S. Redfield, New York 1850, vol. III, pp. 389-400). Ricordiamo infine come anche James Kirke Paulding avesse consigliato a Poe « to undertake a Tale in a couple of volumes, for that is the magical number » (*The Letters of James Kirke Paulding*, a c. di Ralph M. Aderman, University of Wisconsin Press, Madison 1962, p. 178).

[5] A proposito della modesta considerazione che Poe riserbava al genere del romanzo e della sua predilezione per la forma racconto, si vedano le riflessioni di Edd Winfield Parks : « from the beginning of his critical career, Poe was more interested in the short story (which he usually called the tale and sometimes the article) than he was in the novel or romance. In the long work, unity or totality of effect was impossible for the author to achieve, and impossible for the reader to feel or

dati, che ci appaiono indispensabili per comprendere da quali condizionamenti il testo sia stato appesantito, possono iniziare a dare un'idea della complessità della vicenda legata al *Pym*, scritto che assieme all'incompleto *Journal of Julius Rodman* rappresenta un *unicum* nel panorama creativo del nostro artista[6]. Opera intrinsecamente contraddittoria, per alcuni versi quasi un'idiosincrasia di un raffinato esteta risoltosi per ragioni di viver pratico a scendere a patti con un destinatario ed un genere inferiore rispetto al suo abituale *target*, la *Narrative* appare a molti un compromesso con il quale Poe offriva al grande pubblico ciò che esso reclamava : episodi rigurgitanti orrori, *pathos* e « incredibili scoperte » ambientati in un "lontano" capace di assicurare ai lettori un'ariosa evasione dal grigiore dell'esistenza quotidiana (il Polo Sud).

E' tuttavia doveroso mitigare delle giuste sfumature le considerazioni appena espresse. Anzitutto, va precisato che il richiamo alla terra incognita antartica non assolveva per lo scrittore solamente alla funzione tattica di *épater le bourgeois* sfruttando un tema quanto mai in auge a quel tempo. Esso, difatti, rispondeva anche ad un sincero interesse personale il quale aveva potuto trovare slancio nei recenti fatti di cronaca : non a caso, il numero del « Southern Litery Messenger » che ospita la prima puntata del *Pym* è lo stesso in cui Poe recensisce con fervore l'*Address on the South Sea Expedition*, orazione pronunciata del marinaio-esploratore Jeremiah Reynolds per incentivare il finanziamento delle esplorazioni polari[7]. Se dunque il letterato di Boston era tutt'altro che indifferente alla tematica

---

grasp. He wrote repeatedly that the tale offered the greatest challenge to the imagination and the fairest field to the artist of any form of prose fiction » (Edd Winfield Parks, *Edgar Allan Poe as a literary critic*, University of Georgia Press, Athens 1964, p. 49; a p. 55 Winfield, citando Poe, ricorda come la lunghezza privasse il romanzo della « immense force derivable from *totality* », impedendogli di raggiungere quello che egli considerave principio-cardine della composizione artistica, ossia l'unità d'effetto). Quanto all'incombenza di soddisfare la domanda del mercato, si veda la lettera con cui Henry C. Carey indirizza il nostro sulla strada del romanzo : « Writing is a very poor business unless a man can find the way of taking the public attention, and *that* is *not often done by short stories*. People want something larger and longer » (*Poe Log*, p. 142).

[6] Pubblicato a episodi nel « Burton's Gentlemen Magazine » nel 1840 e rimasto incompleto, il romanzo si rivela « a more succesful hoax than *Pym* » (*Poe Log*, cit., p. 247).

[7] J. N. Reynolds, *Address on the subject of a Surveying and Exploring Expedition to the Pacific Ocean and South Seas. Delivered in the Hall of Representatives on the Evening of April3, 1836. By. With Correspondence and Documents*, Harper and Brothers, New York 1836; la *review* di Poe esce sul « Southern Literary Messenger » del gennaio 1837. Ricorda Stephen Marlowe come il giovane Poe fosse solito ascoltare i racconti di suo fratello Henry, un « mechant seaman » che allietava « Edgar with accounts of life abroad the frigate *Macedonian* » (Stephen Marlowe,

posta a cuore del suo lavoro, altrettanto opinabile appare la questione dell'impegno da lui profuso in tale eccezionale prova da romanziere. A discapito del giudizio sprezzante sul proprio scritto, e nonostante il fatto che gli anni di stesura della *Narrative* fossero gli stessi in cui Poe affinava la teoria della *short story* e continuava a collezionare le gemme dei *Tales of the Grotesque and Arabesque*, non appare in realtà affatto da escludersi l'ipotesi che l'autore avesse potuto cercare di trasferire nel *Pym* alcuni assiomi della propria poetica, magari proprio per avviare un tentativo di rimodellamento del genere-romanzo come presume Edward H. Davidson[8]. Ma se anche con la *Narrative* il nostro avesse realmente firmato un atto di resa alla dittatura del mercato editoriale, l'opera non manca comunque di rifilare più di una stilettata tanto ai suoi committenti quanto alla critica dell'epoca, la quale perorava la superiorità del romanzo su di ogni altro tipo di componimento :

Poe clearly violated his contemporaries' sense of the novel in writing *Pym* (…) too many atrocities and strange horrors and, finally, there is no conclusion to it[9]

it breaks off suddenly in a mysterious way, which is not only destitute of all *vraisemblance*, but is purely perplexing and vexatious[10]

Introduction a Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of the Usher and other Tales*¸ Signet, New York 2006, p. X). A proposito del fermento sollevato dalle spedizioni del tempo, cfr. anche la tesi di Harold Beaver : « it was in this confusion of rumour, claim and counterclaim (…) that Poe planned to strike his pseudo-journalisitc coup, producing Pym's Narrative-cum-Journal, dated precisely to 1827-8, for genereal stupefaction » (*Antartic Terra Incognita*, Appendix I, in *The Narrative of A. G.Pym. Of Nantucket*, a c. di Richard Kopley, Penguin, New York 1999, p. 277; rinviamo infine alle considerazioni da noi espresse nel cap. I, *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*, paragrafo 3, *Le modèle des Aventures d'Arthur Gordon Pym et l'invention du Voyage au centre de la terre*).

[8] Edward H. Davidson, *Poe - A critical Study*, Belknap University Press, Cambridge 1957; Davidson non esita a salutare nel *Pym* « the most complete statement Poe ever made of his artistic practice ». Anche Bruce Weiner, pur affermando che « in undertaking to write *Pym*, Poe was capitulating to the dominance of the novel in literary marketplace », osserva come il genuino entusiasmo per il *Crusoe* e l'*Astoria* di Washington Irving possano testimoniare in favore di un serio impegno da parte dello scrittore nell'intraprendere la strada del romanzo (Bruce Weiner, *Novels, tales and problems of form in The Narrative of Arthur Gordon Pym*, in Richard Kopley, a cura di, *Poe's Pym critical explorations*, Duke University Press, Durham and London 1992, pp. 44-56, citazione a p. 48; Poe aveva recensito i romanzi di Irving nel 1836 e nel 1837).

[9] Bruce Weiner, *Op. cit.*, p. 48.

[10] Il brano, estratto dal « New York Reviewer », è citato da Burton R. Pollin in *Poe's Narrative of Arthur Gordon Pym and the Contemporary Reviewers*, « Studies in American Fiction », 2 (Spring 1974), pp. 37-56, citazione a p. 44.

In verità, riflettere sui sentimenti di Poe verso il *Pym* conduce a questioni complesse, le quali appaiono tutt'altro che esauribili in una presentazione sintetica come quella che ci proponiamo di tratteggiare nelle seguenti pagine. Per avere un'adeguata misura della portata del testo, va anzitutto tenuto conto dell'esplicita volontà da parte dell'autore di drammatizzare in quest'ultimo la problematica dell'artista e del rapporto che egli intrattiene non solo con il pubblico, ma anche con il gesto stesso della scrittura, come evidenzia Ugo Rubeo[11]. Non andrà parimenti tralasciata la presenza di una ricercata volontà di mistificazione, la quale sembra emergere in tutta la sua artificiosa *verve*, dando vita a veri incagli comunicativi nella relazione narratore/lettore e ad ogni genere di equivoco, come sottolinea ancora Rubeo riflettendo sulla « struttura di fraintendimento » formata dagli apparati paratestuali posti ad incorniciare il romanzo : la prefazione firmata da Gordon Pym e la postilla redatta dall'anonimo *editor* instaurano difatti una relazione vertiginosa fra finzione, vicende editoriali, voci narranti, autori e porzioni di testo andate perse[12]. Il che non fa che accrescere l'ambiguità del

[11] Ugo Rubeo, *Agghiaccianti simmetrie. Dinamiche testuali in The Narrative of Arthur Gordon Pym di Edgar Allan Poe*, Lozzi & Rossi, Roma 2000 (cfr. in particolare il primo capitolo del saggio, *Poetica dell'eccesso*, e p. 18, dove il critico parla di una « visione irrisolta del nodo dell'autorità » e di una « tematizzazione » della « tensione che pervade la scrittura in quanto elemento attraverso il quale esperire i limiti dell'esistenza umana – nonché quelli fissati dai codici della rappresentazione »). Nel toccare alcuni punti cruciali sui quali torneremo in seguito, così Rubeo riflette sulla sostanziale ambiguità dell'atteggiamento che Poe nutre nei confronti del pubblico : « seppur tenuto in grande considerazione quale controparte irrinunciabile del proprio lavoro di scrittura, [il pubblico] viene peraltro frequentemente sottoposto a tutta una serie di imboscate (…) cifra della *Narrative*, insomma, è il fraintendimento: dall'avventura per mare destinata a rimanere incompiuta, all'iniziazione di un personaggio che appare refrattario allo sviluppo, alla scrittura stessa che, nel registrare la sostanziale ingannevolezza della fenomenologia naturale e umana, sembra implicitamente sforzarsi di non comunicare » (*Op. cit.*, p. 10).

[12] *Ibidem*, p. 17. Si veda l'*incipit* del romanzo, che riportiamo di seguito abbreviato : « Upon my return to the United States a few months ago, after the extraordinary series of adventure in the South Seas and elsewhere, of which an account is given in the following pages, accident threw me into the society of several gentlemen in Richmond, Va., who felt deep interest in all matters relating to the regions I had visited, and who were constantly urging it upon me, as a duty, to give my narrative to the public. I had several reasons, however, for declining to do so (…) Another reason was, that the incidents to be narrated were of a nature so positively marvellous, that, unsupported as my assertions must necessarily be (except by the evidence of a single individual, and he a half-breed Indian), I could only hope for belief among my family, and those of my friends who have had reason, through life, to put faith in my veracity - the probability being that the public at large would regard what I should put forth as merely an impudent and ingenious fiction. A distrust in my own abilities as a writer was, nevertheless, one of the principal causes which prevented me from complying with the suggestion of my advisers. Among those gentlemen in Virginia who expressed the greatest interest in my statement, more particularly in regard to that portion of it which related to the Antarctic Ocean, was Mr. Poe, lately editor of the Southern Literary Messenger, a monthly magazine, published by Mr. Thomas W. White, in the city of Richmond. He strongly advised me, among others, to prepare at once a full account of what I had

racconto e dell'atteggiamento adottato del letterato, al punto da indurre un critico come Michael Williams a parlare di una « parodica autocritica » :

> On the one hand he (Poe) fears the failure to gain a readership; yet on the other he resents the interpretative appropriation of his texts once they are out of the direct control. (…) Such duplicity keeps readers perpetually hesitant to claim Poe's texts for their own. Similarly, almost all his texts are shot through with what we may call parodic self-criticism, which operates to ridicule and subvert the readers' premature satisfaction at having understood his tale[13]

In effetti, non pochi studiosi hanno scorto nel *Pym* un prodotto elaborato sulla falsariga dell'estetica del grottesco perorata nei *Tales of the Folio Club*, rilevando come nel libro operi una studiata intenzione parodizzante nei confronti del romanzo e dei suoi sottogeneri alla moda nell'America di inizio '800. Tale punto è più delicato di quel che può a prima vista sembrare[14] : dalla problematica tassonomica, il sentore del sospetto non tarda difatti ad estendersi ad un argomento cruciale quale lo statuto dell'opera, come dimostrano abbondanti letture propense a pensare che con la *Narrative* lo scrittore non avesse voluto costruire altro che un macchinoso *bluff* alla maniera del *Balloon Hoax*, se non un'elegante « geometry of void »[15]. Perplessità non meno diffuse desta poi la questione della costruzione del testo e dell'esistenza di una struttura o architettura soggiacente ad esso. A tale proposito, rileveremo che larghissima fortuna ha riscosso la tendenza a considerare *The Narrative of Arthur Gordon Pym* un « literary patchwork » cucito da un artista-*bricoleur*, il quale avrebbe messo assieme materiali eterogenei senza curarsi troppo di smussare gli angoli dei pezzi

---

seen and undergone, and trust to the shrewdness and common sense of the public- insisting, with great plausibility, that however roughly, as regards mere authorship, my book should be got up, its very uncouthness, if there were any, would give it all the better chance of being received as truth » (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket, and related tales*, cura, intr., note di J. Gerald Kennedy, Oxford University Press, Oxford 2008 [1994], pp. 2-3).

[13] Michael Williams, *A World of Words. Language and Displacement in The Fiction of E.A. Poe*, Duke U.P., London 1988, pp. 65-66 (citato in U. Rubeo, *Agghiaccianti simmetrie*, cit., p. 18).

[14] Su tale punto, si veda nuovamente l'analisi di Ugo Rubeo, (*Op. cit.*, p. 32), il quale parla di un « progetto che tende a farsi beffe, contestandoli, del elementi fondanti del genere cui esso stesso appartiene »; rinviamo inoltre al saggio di J. Gerald Kennedy, *The Preface as a Key to the Satire in Pym*, « Studies in the Novel » 5 (1973), pp. 191-196.

[15] G. R. Thompson, *The Arabesque Design of Pym*, in R. Kopley, *Poe's Pym critical explorations*, cit., p. 209; Thompson interpreta il romanzo come un « arabesco » edificato su una complessa « geometry of void », e allo stesso tempo appesantito di una mole di significati tale da causare il suo « purposeful textual collapse ».

assemblati[16]. Esponente di spicco della suddetta corrente è un'autorità indiscussa per i *Poe students* quale Burton R. Pollin : nel dichiarare che il *Pym* è stato « evidently worked up from several sources without a controlled purpose or design »[17], lo studioso si allinea lungo una prospettiva che, per un lato, parrebbe sminuire il valore artistico della *Narrative*, ma per un altro tributa il meritato risalto alle fonti convocate ad alimentare l'opera. L'asserzione di Pollin, a nostro avviso, incontra una sensatissima correzione nel saggio di Edward H. Davidson, il quale così ragiona sul metodo di composizione adottato dal nostro romanziere :

[*The Narrative of Arthur Gordon Pym*] does have a structure, whether organic (therefore growing from a seed and equalling a totality of design) or not is hard to say; it does have a beginning and an end. Somewhere in the amplitude of its growth there is a middle, and that may rest on infinity[18]

Riservandoci di tornare a riflettere in un secondo momento sulle linee ermeneutiche appena rammentate, osserveremo che, a nostro parere, l'immagine più idonea ad evocare la partitura del romanzo non è tanto quella di un *patchwork* letterario, quanto quella di un arazzo, ossia di una composizione intrecciata con variegati fili che Poe, da vero artista-artigiano, avrebbe tirato da varie trame testuali, e quindi disposto in modo da formare un modello ben individuabile. Paragoneremmo volentieri la *Narrative* anche ad un polittico formato da quadri isolati che lo scrittore accosta in una sequenza ordinata e provvista di un senso di progressività, come se egli, nell'illustrare la vicenda del giovane di Nantucket, avesse voluto seguire una logica non troppo dissimile da quella della tradizione dei *pageants* o del melodramma[19]. Riteniamo difatti con Davidson che, a

[16] A tale proposito, rammentiamo lo studio di Stuart Levine, *Edgar Poe: Seer and Craftsman*, Everett/Edwards, Deland Fla. 1972.
[17] Burton R. Pollin, *Introduction*, in *Collected Writings Of E A Poe – Vol I : The Imaginary Voyages : The Narrative Of Arthur Gordon Pym, The Unparalleled Adventure Of One Hans Pfaall, The Jornal Of Julius Rodman*, a c. di Burton R. Pollin, Twayne Publishers, Boston 1981, p. 14.
[18] Edward H. Davidson, *Poe. A critical study*, cit., pp. 158-159. Così lo studioso si esprime riguardo il metodo di composizione utilizzato da Poe : « *Pym* takes off from its sources comes back to them for supporting details, and then transforms and makes them into art » (*ivi*).
[19] Le « melodramatic tendencies » presenti nel nostro romanzo sono state messe in luce dall'analisi di Pollin : « Poe's principle is fairly clear – each paragraph to comprise a separate scene or to designate a shift of characters or of fictional time » (*Collected wrtings* cit., p. 13). Anche Umberto Eco, riflettendo sugli elementi paratestuali che incorniciano il romanzo, ha parlato di una scrittura « che confonde i vari supposti autori empirici affinché il lettore modello sia coinvolto in questo

prescindere dall'esistenza di un disegno narrativo preordinato e finanche di un intreccio nel senso canonico del termine, il romanzo possegga comunque una sua « struttura » provvista di un inizio così come di una altrettanto riconoscibile (quantunque problematica) fine[20]. Ma quel che realmente ci induce ad abbracciare la tesi del critico è l'emergere (a nostro avviso evidente) di un senso ultimo delle avventure di Gordon Pym, il quale interviene a ricomporre il tratto di frammentarietà che contraddistingue lo scritto. Come sottolineano letture quali quelle condotte da John T. Irwin o da Paul Eaking[21], nel romanzo esistono infatti determinate zone privilegiate in cui Poe innerva tutta una serie di segni preposti a veicolare un significato certo nascosto e di decodificazione ardua, ma che comunque rimane presente nel testo, fosse anche come semplice promessa, o domanda, di un senso da ricercarsi *al di là* della pagina scritta, per parafrasare Umberto Eco[22].

Ora, come tenteremo di dimostrare, questo segreto rimando semantico sembra farsi più forte esattamente nelle porzioni del *Gordon Pym* che tematizzano il motivo del precipitare, o in quelle con cui l'artista inserisce nel testo alcune memorabili raffigurazioni del mitologema : episodi come la macrosequenza di Tsalal, l'epilogo della navigazione di Gordon e l'illustrazione del crittogramma che il personaggio scopre sull'isola di Too-wit (vale a dire, altrettanti segmenti

---

teatro catrottico » (U. Eco, *Entrare nel* bosco, in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994, citato da Ugo Rubeo, *Agghiaccianti simmetrie*, p. 14).

[20] Rinviamo di nuovo, oltre che all'analisi di Davidson, allo studio di Ugo Rubeo, il quale parla di un'« agghiacciante lucidità del disegno » sotteso al *Pym* (*Op. cit*, p. 12; cfr. soprattutto le pp. 102-103, dove il critico, nell'analizzare la « costruzione studiatamente bilanciata » del romanzo, paragona questo a un testo « volontariamente incassato in un doppio scrigno » . Per quel che riguarda l'opinione di Poe circa il ruolo dell'intreccio, rammentiamo che l'artista da un lato riconosceva il valore del *plot*, che egli definiva come ciò « in which no part can be displaced without ruin to the whole », nonché come segno della « infinite perfection which the true artist bears ever in mind » (Edgar Allan Poe, *The American Drama*, in *Essays and Reviews*, a c. di G. R. Thompson, The Library of America, New York 1984, p. 365). Dall'altro, però, Poe non riteneva affatto che un buon intreccio fosse indispensabile alla riuscita del racconto : « Some of the finest fictions in the world have neglected it altogether. We see nothing of it in *Gli Blas*, in *The Pilgrim's Progress*, or in *Robinson Crusoe* » (in *Literary Criticism of Edgar Allan Poe*, a c. di Robert L. Hough, University of Nebraska Press, Lincoln 1965, *On relevant and irrelevant plot*, pp. 17-19).

[21] John T. Irwin, *American Hieroglyphics*, Yale University press, New Haven and London 1980; Paul John Eakin, *Poe's sense of an ending*, « American Literature » 45, March 1973-January 1974, pp. 1-22.

[22] Rinviamo nuovamente al saggio *Entrare nel bosco*, che Ugo Rubeo rievoca nel commentare l'importanza della "Nota" che conclude la *Narrative of Arthur Gordon Pym* (cfr. *Agghiaccianti simmetrie*, cit., pp. 14-15).

che Poe addensa di eventi o figure atti a designarli come "significativi" nel contesto dell'economia del racconto) sono difatti caratterizzati da rappresentazioni del cadere le quali, se opportunamente decifrate, possono fornire al lettore degli elementi capaci di orientarlo nel difficile lavoro di esegesi del testo. Ci avvieremo dunque a studiare tali elaborazioni mitologemiche avendo in primo luogo cura di anteporre al nostro ragionamento una breve storia del romanzo; a tale scopo, concentreremo la nostra attenzione sulle molteplici fonti del testo, le quali non solo ne costituiscono la linfa vitale, ma custodiscono delle chiavi preziose per venire a capo degli enigmi che colorano la vicenda di Pym. La nostra analisi, difatti, si articolerà anzitutto in una prima parte, dove verificheremo come il racconto sia interpretabile nei termini di una cartografia fittizia supportata da una mole di intertesti eterocliti (che Poe saccheggia e per modellare le descrizioni delle sue terre esotiche sull'esempio dei resoconti di navigatori e conquistatori, e per arricchire la propria rappresentazione di vere regioni del fantastico). Presupposto di una tale prospettiva è la constatazione che l'artista, così come annuncia il titolo del libro, con il *Gordon Pym* abbia voluto *anche* presentare al pubblico un peculiare romanzo d'esplorazione marittima e terrestre, il quale, similarmente a quanto avviene in altri testi del nostro scrittore dedicati alla pittura di luoghi remoti o leggendari (pensiamo, ovviamente, a racconti come *MS found in a bottle* o *A descent into the Maelström*), si orienta su un piano simbolico, oltre che immaginario. Nel farsi premessa al nostro successivo capitolo, dove ci concentreremo sulle scene di caduta presenti nell'opera, un siffatto discorso ci permetterà di cominciare ad esplorare la rete di rimandi e significati sottesi alla raffigurazione poesca. Potremo così scoprire in quale modo l'artista fosse giunto a doppiare la carta del *Pym* di una "geografia sacra" estremamente allusiva; inoltre, avremo occasione di evidenziare come le opere che maggiormente stimolano l'invenzione poesca intrattengano tutte una relazione stretta con il nostro mitologema, o poiché l'autore allude ad esse tramite alcune particolari figure di caduta che egli evoca nel proprio racconto, oppure perché l'idea o le immagini del precipitare giocano un ruolo di primo piano in queste fonti.

> *Moreover, we are degraded by the continual use of foreign charts. In matters of mere nautical or geographical science, our government has been hitherto supine, and it is due to the national character that in these respects something should be done. We have now a chance of redeeming ourselves in the Southern Sea. Here is a wide field open and nearly untouched—'a theatre peculiarly our own from position and the course of human events'*
>
> (Edgar Allan Poe, *Review* di J. Reynolds, *Address on the subject of a surveying and exploring expedition to the Pacific Ocean and South Seas*)

Lanciata sul mercato in seguito a travagliate vicende editoriali il 30 luglio del 1838 dalla casa editrice Harpers and Brothers[23], *The Narrative of Arthur Gordon Pym* viene progettata attorno alla fine del 1836, anno destinato ad essere l'ultimo in cui il nostro autore avrebbe svolto la sua mansione di direttore del « Southern Literary Messenger ». Non sussistono manoscritti né note di lavoro circa la progettazione delle traversie del giovane di Nantucket, il quale, come rammentavamo, era stato redatto in condizioni di vita a dir poco critiche[24]. Inoltre, fatto salvo un primitivo nucleo della *Narrative* quale il celebre *MS. Found in a Bottle*, neppure possiamo affermare di possedere un vero avantesto del romanzo, anche se può comunque stabilirsi un anello di congiunzione fra l'opera e i *Tales* (di queste composizioni il *Pym* riprende, oltre all'estetica del grottesco, uno

[23] Depositato per il *copyright* il 10 giugno del 1837, il romanzo sarebbe uscito con più di un anno di ritardo a causa della crisi economica; per le vicende editoriali della *Narrative* rinviamo di nuovo all'*Introduction* di Burton Pollin, in *Collected writings of Edgar Allan Poe*, cit., pp. 11 e seguenti.

[24] Rimosso dall'incarico da un Thomas White oramai esausto dalle sue intemperanze, Poe agli inizi del 1837 aveva lasciato Richmond per tentare a New York una sorte che doveva rivelarsi delle più miserabili, come testimonia una lettera a James Kirke Paulding datata 19 luglio 1838 : « Could I obtain the most unimportant Clerkship in your gift – *any thing, by sea or land* – to relieve me from the miserable life of literary drudgery to which I now, with a breaking heart, submit, and for which neither my temper nor my abilities have fitted me, I would never again repine to any dispensation of God » (in *The letters of Edgar Allan Poe*, cit., vol. 2, p. 681). Circa la vicenda del licenziamento, si vedano le dichiarazioni rilasciate da Thomas White allorquando egli si accingeva a pubblicare l'episodio inaugurale della *Narrative* su un « Southern Literary Messenger » oramai orfano della direzione artistica di Poe : « highly as I really think of Mr. Poe's talents, I shall be forced to give him notice, in a week or so farthest, that I can no longer recognize him as editor of my Messenger » (*Poe Log*, cit., p. 236).

spiccato gusto per l'erudizione, il quale verrà ad accentuarsi fortemente negli ultimi capitoli)[25]. Come anticipavamo poc'anzi, uno strumento utile per aiutarci a gettar luce sul romanzo è invece rappresentato dalle fonti; come dimostrano Burton R. Pollin e Joseph V. Ridgely nei loro eccellenti studi *Sources* e *The growth of the text*, queste ultime costituiscono una vera linfa vitale per il *Gordon Pym* : « of its two hundred pages, perhaps one-fifth represents texts either copied or loosely or closely paraphrased from other writings, while perhaps one-third to one-quarter of its 328 paragraphs show distinct traces of his readings », segnala Pollin sottolineando come l'autore non disdegnasse in nulla di indugiare nel plagio o di trasporre intere porzioni di brani tratti da manuali, enciclopedie, cronache giornalistiche e quanto altro potesse vivacizzare (o, semplicemente, infoltire) il racconto[26].

In realtà, per quanto un tale *modus operandi* possa apparire disinvolto, Poe non sembra aver esattamente fatto un uso disordinato o privo di logica dei suoi intertesti. Al contrario, Ridgely ha dimostrato come la mole di materiali giunti ad alimentare l'invenzione del *Pym* siano confluiti nello scritto in modo tale da formare in questo delle aree ben distinte, le quali corrisponderebbero ad altrettanti « stages » compositivi. E' anzi possibile, prosegue lo studioso, seguire l'avvicendarsi delle tipologie di fonti intervenute ad orientare la vena creativa del letterato per tracciare una sorta di ecografia del romanzo : nel *Pym* si possono difatti distinguere tre macroscopiche *tranches* narrative precedute da una fase embrionale, nella quale l'artista, suggestionato da lavori come *Astoria* di Washington Irving, le *sea fictions* di Marryat e di autori per ragazzi come Barbara Hoole Hofland, nonché *Address on the subject of a surveying and exploring expedition to the Pacific Ocean and South Seas* di Jeremiah Reynolds, avrebbe accarezzato il progetto di una *robinsonnade* a puntate ambientata nei mari del Sud

[25] Per il rapporto fra i vari racconti di Poe e *Gordon Pym*, così come fra il romanzo e quei materiali poeschi come *Palestine* che, come vedremo, troveranno in esso utilizzazione artistica, si veda il cap. successivo.

[26] Burton R. Pollin, *Sources* e Joseph V. Ridgley, *The growth of the text*, entrambi contenuti in Burton R. Pollin, *Collected Writings Of E A Poe* – Vol I, cit. (gli studi si trovano rispettivamente alle pp. 13-27 e 29-36).

rivolgendosi principalmente ad un pubblico adolescenziale[27]. Come testimonia l'enfasi conferita allo scenario antartico già nel titolo della nostra opera, e come conferma il corso delle vicende di Pym, ad offrire spunti strategici allo scrittore è principalmente il proclama di Reynolds, scritto che una fila di studiosi considerano come il testo ispiratore della *Narrative*[28]. A tale proposito, indicheremo che un estratto della rammentata *Review* poesca sull'orazione del capitano prefigura un tema che si farà centrale nel racconto, ossia il motivo del naufragio in regioni popolate da sanguinari selvaggi[29], sebbene appaia più pertinente appuntare la nostra attenzione sul fatto che il giornalista si riferiva ai mari antartici come a un « wide field open and nearly untouched – 'a theatre peculiarly our own from position and the course of human events' ». Il che parrebbe ben indicare come le regioni visitate da Reynolds potessero sopire la sete di *novelty* del nostro autore :

The savages in these regions have frequently evinced a murderous hostility--they should be conciliated or intimidated. The whale, and more especially all furred animals, are becoming scarce before the perpetual warfare of *man*--new generations will be found in the south, and the nation first to discover them will reap nearly all the rich benefits of the discovery. Our trade in ivory, in sandal-wood, in biche de-mer, in feathers, in quills, in seal-oil, in porpoise oil, and in seal elephant

[27] Joseph V. Ridgley, *The growth of the text* cit., pp. 30 ss.; si veda anche Burton R. Pollin, *Introduction* a *Collected writings* cit., p. 6. In verità, come osserva Pollin, se il nostro scrittore ammirava Defoe, scarsa era la stima che egli nutriva nei confronti di Marryat e degli autori popolari.

[28] Riportiamo per esteso il titolo del romanzo : *The Narrative of Arthr Gordon Pym. Of Nantucket. Comprising the details of a mutiny and atrocious butchery. on board the American brig Grampus, on her way to the south seas, in the month of June, 1827. With an account of the recapture of the vessel by the survivers; their shipwreck and subsequent horrible sufferings from famine; their deliverance by means of the British schooner Jane Guy; the brief cruise of this latter vessel in the Antarctic ocean; her capture, and the massacre of her crew among a group of islands in the eighty-fourth parallel of southern latitude; together with the incredible adventures and discoveries still farther south to which that distressing calamity gave rise.* Lungo è l'elenco delle convergenze fra il *Pym* e l'*Address*, le quali variano da spunti destinati a diventare dei *topoi* della letteratura americana (la caccia alla balena, per non citare che il motivo più celebre), al tema della conquista di terre nuove; Daniel J. Tynan evidenzia che anche il *Voyage of the Potomac* offre al nostro parecchie idee (*J. N. Reynold's Voyage of the Potomac: Another Source for The Narrative of Arthur Gordon Pym*, « Poe Studies » vol. IV, n. 2, December 1971, pp. 35-37). Per un'analisi approfondita del rapporto fra i testi di Reynolds e Poe, cfr. i saggi ai quali rimanda Tynan, ossia Robert Almy, *J. N. Reynolds: A Brief Biography with Particular Reference to Poe and Symmes*, « Colophon », n.s. 2 (1937), 227-245, Aubrey Starke, *Poe's Friend Reynolds*, « American Literature » 11 (1939) e Robert L. Rhea, *Some Observations on Poe's Origins*, in *Texas Studies in English,* 10 (1930).

[29] Per tale aspetto, che come vedremo Poe incorporerà al *Pym* tramite la *Narrative of Four Voyages* di Benjamin Morrell, nonché per la mentalità colonialista del nostro scrittore, cfr. avanti.

oil, may here be profitably extended. Various other sources of commerce will be met with, and may be almost exclusively appropriated. The crews, or at least some portion of the crews, of many of our vessels known to be wrecked in this vicinity, may be rescued from a life of slavery and despair. Moreover, we are degraded by the continual use of foreign charts. In matters of mere nautical or geographical science, our government has been hitherto supine, and it is due to the national character that in these respects something should be done. We have now a chance of redeeming ourselves in the Southern Sea. Here is a wide field open and nearly untouched —'a theatre peculiarly our own from position and the course of human events' [30]

Per tornare alla composizione della *Narrative*, Ridgely evidenzia come le difficoltà seguite al licenziamento del '36 abbiano indotto Poe ad imprimere un'accelerazione improvvisa al ritmo del proprio lavoro : dopo aver accantonato il disegno-guida iniziale, l'artista prende a saccheggiare a piene mani la riserva dei resoconti di naufragi e sciagure marittime. L'operazione, pur proficua da un punto di vista quantitativo, doveva valere al testo lo scadimento in un profluvio di prosa disorientante; nella cosiddetta "Voyage narrative section" (metà del cap. IV- fine del cap. XIII secondo la classificazione del critico) il *Pym* si ingrossa di episodi cruenti ed incongruenti, nei quali Poe affianca a cammei da *butchery tale* scene in cui vengono riesumati oggetti mitici come l'Olandese Volante, oppure evocate opere di alto valore come *The Rime of The Ancient Mariner*[31]. A riprendere le redini del racconto e a conferirgli una volta per tutte una traiettoria meno accidentata doveva quindi intervenire la *Narrative of Four Voyages* di Benjamin Morrell, lettura che, assieme al prezioso sottonucleo intertestuale dello "Stephens-Keith material", influenza la porzione del *Pym* che prenderemo a oggetto diretto della nostra analisi, ossia i capitoli dal tredicesimo all'ultimo[32]. Come verificheremo nel prossimo paragrafo, è proprio in questo *stage* compositivo che Poe prende ad organizzare la propria finzione come una grandiosa geografia

[30] E. A. Poe, *Review* di J. Reynolds, *Address on the subject of a Surveying and Exploring Expedition to the Pacific Ocean and South Sea*, in *Essays and Reviews*, cit., p. 1236. Per quanto riguarda l'idea (fondamentale nell'estetica del nostro artista) della *novelty*, rinviamo al nostro capitolo I (*Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*) e, soprattutto, ai cap. III (*La scrittura del mitologema caduta*) e VI (*Intersezioni*).

[31] Per gli intertesti convocati in questa sezione del *Pym*, si vedano anche nella raccolta di Kopley, *Poe's Pym critical explorations*, il saggio di Susan G. Beegel, *Mutiny and Atrocious Butchery: the Globe Mutiny as a source for Pym*, e l'articolo di Joan Tyler Mead, *Poe's Manual of "Seamanship"* (*Op. cit.*, pp. 7-19 e 20-32); per l'influenza di Coleridge, cfr. avanti.

[32] Precisiamo che la riserva "Stephens-Keith" nutre il secondo dei capitoli numerati 23 e la nota finale, come segnala lo studioso (*The growth of the text*, cit., pp. 24 ss).

dell'immaginario : nell'arricchire la carta del *Pym* della pittura di luoghi esotici i quali si rivelano affini alle terre descritte dal capitano inglese e da altri celebri navigatori, l'artista difatti proietta a poco a poco il racconto su un orizzonte che egli carica di valori simbolici, sino a disancorarsi del tutto dal piano del reale. Procederemo dunque a ritracciare la mappa del testo cercando di valutare quale sia stato l'apporto che tale eteroclito patrimonio di fonti ha dato al nostro romanziere-geografo; tenteremo altresì di interrogarci sulle tecniche intervenute ad orientare la costruzione dello spazio romanzesco (il quale, come accennavamo, viene vieppiù addensato di significati segreti e di rinvii a tematiche e letterature altre rispetto a quelle convocate nella prima metà del racconto).

Isole traditrici e melanconici paesaggi dell'animo : per una cartografia del Pym

> *My visions were of shipwreck and famine; of death or captivity among barbarian hordes; of a lifetime dragged out in sorrow and tears, upon some gray and desolate rock, in an ocean unapproachable and unknown. Such visions or desires — for they amounted to desires — are common, I have since been assured, to the whole numerous race of the melancholy among men — at the time of which I speak I regarded them only as prophetic glimpses of a destiny which I felt myself in a measure bound to fulfil.*
>
> (E. A. Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*)

Osservavamo come *The Narrative of Arthur Gordon Pym* possa essere letto come un racconto di esplorazione teso a tratteggiare una vasta cartografia dell'immaginario, che Poe compila servendosi di riferimenti puntuali a varie tipologie di intertesti. In verità, se volessimo tracciare la mappa del romanzo, ci accorgeremmo che lo scritto è contraddistinto da una fase iniziale di stasi (o, meglio, di mareggiata) nonché di vaghezza la quale è destinata a perdurare per lo meno sino alla metà inoltrata della narrazione. Nel fare il punto sulle rotte solcate da barche a vela, brigantini e golette disseminate nel racconto, constateremo difatti che ben poco rilievo per l'esplorazione di Pym assumono i percorsi

dell'*Ariel* e della *Penguin*, imbarcazioni che in un farraginoso preludio alla "vera" avventura marittima offrono al protagonista un battesimo sull'acqua dei più malaugurati. L'*Ariel* non si discosta di molto dai paraggi di Nantucket quando una fragorosa tempesta viene a sconquassarla, costringendo i naviganti (Pym e il suo amico Augustus) al loro primo, terrifico naufragio :

The boat was going through the water at a terrible rate — full before the wind — no reef in either jib or mainsail — running her bows completely under the foam. It was a thousand wonders she did not broach to — Augustus having let go the tiller, as I said before, and I being too much agitated to think of taking it myself (…) suddenly, a loud and long scream or yell, as if from the throats of a thousand demons, seemed to pervade the whole atmosphere around and above the boat. Never while I live shall I forget the intense agony of terror I experienced at that moment. My hair stood erect on my head — I felt the blood congealing in my veins — my heart ceased utterly to beat, and without having once raised my eyes to learn the source of my alarm, I tumbled headlong and insensible upon the body of my fallen companion.
(*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, cap. I, pp. 7-8)[33]

Il rombo d'inferno (suono che, come avremo maniera di osservare, rappresenta un connotato storico del leggendario *moke-strom*) si rivela in realtà emesso dalla baleniera Penguin; comandato da un capitano che inizialmente si mostra senza cuore e poi si scioglie in rimorsi e premure tardive tipiche del *doppio* di Poe, il battello ripesca i ragazzi e li riporta a riva, non senza averli inizialmente investiti come un rullo compressore :

We had been run down by the whaling-ship, which was close hauled, beating up to Nantucket with every sail she could venture to set, and consequently running almost at right angles to our own course. Several men were on the look-out forward, but did not perceive our boat until it was an impossibility to avoid coming in contact — their shouts of warning upon seeing us were what so terribly alarmed me. The huge ship, I was told, rode immediately over us with as much ease as our own little vessel would have passed over a feather, and without the least perceptible impediment to her progress
(p. 8)

[33] L'edizione alla quale d'ora in poi faremo riferimento è quella di J. G. Kennedy (cfr. nota 12; riportiamo la pagina direttamente nel testo).

In nulla dissuasi dalla disavventura notturna, i due compagni si vanno quindi ad impelagare in un'impresa più ambiziosa : prendere il largo a bordo del *Grampus*, brigantino predisposto ad una battuta di caccia alla balena a destinazione ignota (cap. II). Con Pym incastonato in una cassa da stiva come una noce racchiusa nel suo gheriglio, la *Narrative* prende quindi il suo ufficiale avvio come romanzo di viaggio (è difatti questa la "Voyage Narrative Section", per riprendere la nomenclatura di Ridgely); eppure, anche in questo caso lo scrittore si dimostra tutt'altro che prodigo di dettagli circa la navigazione. Se si eccettuano un vago cenno alle Isole di Capo Verde e un paio di annotazioni riportate durante la sequenza dell'ammutinamento, risulta infatti impossibile incasellare il brigantino in uno specifico riquadro della distesa marittima : il mezzo scivola sull'Atlantico direzionato verso un generico sud, dirottato forse alla volta delle Indie Orientali, forse verso le acque del Pacifico, come ipotizzano alcune battute formulate in una maniera decisamente evasiva[34]. Tale vaghezza, ad ogni modo, non sorprenderà più del dovuto, se pensiamo che queste sono le pagine in cui Poe dà piena forma al dramma intimo di Gordon, spirito *spleenetico* partito alla ricerca di luoghi infiniti e ritrovatosi come un nuovo Giona nella balena, « sepolto vivo » in una serie di ambienti chiusi i quali si incastrano l'uno nell'altro come in un gioco di scatole cinesi[35]. Lo spazio del romanzo, in questo caso, rinvia ad una dimensione affatto interiorizzata, la quale si fa specchio dell'animo del personaggio; e ben poco cambierà quando Poe muta lo scenario del suo racconto dalla stiva e dagli orrori del *Grampus* all'azzurro dell'oceano (immagine che, al nostro eroe, non mancherà di sussurrare « l'appel de la plus dramatique des solitudes », come annota Gaston

[34] Cfr. *Pym*, cap. V, p. 45 : « During the day two of the crew (harpooners) came down, accompanied by the cook, all three in nearly the last stage of intoxication. Like Peters, they made no scruple of talking unreservedly about their plans. It appeared that they were much divided among themselves as to their ultimate course, agreeing in no point except the attack on the ship from the Cape Verd Islands, with which they were in hourly expectation of meeting. As far as could be ascertained, the mutiny had not been brought about altogether for the sake of booty; a private pique of the chief mate's against Captain Barnard having been the main instigation. There now seemed to be two principal factions among the crew — one headed by the mate, the other by the cook. The former party were for seizing the first suitable vessel which should present itself, and equipping it at some of the West India Islands for a piratical cruise. The latter division, however, which was the stronger, and included Dirk Peters among its partisans, were bent upon pursuing the course originally laid out for the brig into the South Pacific; there either to take whale, or act otherwise, as circumstances should suggest ».

[35] Per il tema del seppellimento vivo, così come per le scene di caduta che connotano questi capitoli, cfr. capitolo seguente; si noti anche che nel numero di febbraio 1836 del « Southern Literary Messenger » compariva uno scritto di Poe dal titolo *The Gourd of Jonah*.

Bachelard)[36]. Dopo scene di rivolta e macabri *coups de théatre*, nelle ultime scene della "Voyage Narrative Section" Gordon si ritrova assieme a tre superstiti a vagheggiare su acque infette come il sangue versato nella mattanza, le quali paiono imputridirsi sempre più a mano a mano che la coscienza dei personaggi si degrada nell'abbrutimento (si pensi, con riguardo a tale punto, al *pathos* raggiunto dalla sequenza del cannibalismo)[37]. Fra ronde di squali e patimenti insopportabili, i giorni del naufragio si susseguono come le annotazioni del diario del protagonista, vuoti di speranza e identici l'uno all'altro; lungi dall'invitare all'evasione e alla conquista di terre nuove, l'immagine del mare non fa altro che rimandare all'"uomo libero" Pym il riflesso della sua claustrofobia, ora riversata in una non meno terribile agorafobia[38] :

August 2. The same fearfully calm and hot weather. The dawn found us in a state of pitiable dejection as well as bodily exhaustion. The water in the jug was now absolutely useless, being a thick gelatinous mass; nothing but frightful-looking worms mingled with slime. (…) During the whole day we anxiously sought an opportunity of bathing, but to no purpose; for the hulk was now entirely besieged on all sides with sharks — no doubt the identical monsters who had devoured our poor companion on the evening before, and who were in momentary expectation of another similar feast. This circumstance occasioned us the most bitter regret and filled us with the most depressing

[36] Gaston Bachelard, *Introduction* a Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduites par Charles Baudelaire, Stock, Paris 1944, pp. 7-23 (cit. a p. 12).

[37] A proposito di tale episodio, in cui Mariella di Maio, sulla scorta di Michel Serres, coglie un « archetipo del rituale iniziatico », si veda di nuovo il saggio della studiosa, *Jules Verne e il modello Poe*, cit., pp- 340-345. Riportiamo il passaggio in cui Poe descrive il lancio dei dadi e il susseguente festino cannibalistico : « The decision was then over, yet I knew not whether it was for me or against me. No one spoke, and still I dared not satisfy myself by looking at the splinter I held. Peters at length took me by the hand, and I forced myself to look up, when I immediately saw by the countenance of Parker that I was safe, and that he it was who had been doomed to suffer. Gasping for breath, I fell senseless to the deck. I recovered from my swoon in time to behold the consummation of the tragedy in the death of him who had been chiefly instrumental in bringing it about. He made no resistance whatever, and was stabbed in the back by Peters, when he fell instantly dead. I must not dwell upon the fearful repast which immediately ensued. Such things may be imagined, but words have no power to impress the mind with the exquisite horror of their reality. Let it suffice to say that, having in some measure appeased the raging thirst which consumed us by the blood of the victim, and having by common consent taken off the hands, feet, and head, throwing them, together with the entrails, into the sea, we devoured the rest of the body, piecemeal, during the four ever memorable days of the seventeenth, eighteenth, nineteenth, and twentieth of the month » (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, cap. XII, p. 94).

[38] Si vedano i versi della poesia che abbiamo riportato come epigrafe del presente paragrafo, *L'Homme et la mer*, di Charles Baudelaire (l'opera è contenuta ne *Les Fleurs du mal*, sezione I, *Spleen et Idéal*); per il tema claustrofobico e l'importanza che esso assume nel *Pym*, cfr. capitolo seguente.

and melancholy forebodings. We had experienced indescribable relief in bathing, and to have this resource cut off in so frightful a manner was more than we could bear.
(cap. XIII, pp. 102-103)

In verità, come indicavamo in precedenza, il capitolo XIII prelude ad un cambiamento radicale : lasciatasi alle spalle questa sorta di regione di mezzo, dove il tempo e lo spazio non sembrano avere altra modalità di esistenza se non nella percezione del soggetto, la *Narrative* vira difatti verso la sequenza che interessa dappresso la nostra analisi, la *Morrell section*[39]. Ricordavamo in apertura come tale parte fosse palesemente improntata ai racconti di viaggio marittimi dei secoli XIX-XVIII e, nella fattispecie, al resoconto di Benjamin Morrell; non a caso possiamo verificare subito come l'autore, in tutto in linea con il tono dettato dalle sue nuove realistiche fonti[40], operi un repentino cambio di scrittura. Longitudini, latitudini e riferimenti geografici prendono ora a puntellare il *Pym* con studiata meticolosità, riscattando la prosa dall'indeterminatezza che l'aveva contraddistinta sino ad ora, nonché conferendo finalmente una fisionomia ben delineata alla carta nautica del romanzo : a partire da queste battute, lo spazio della *Narrative* non verrà difatti più a rappresentare solamente una proiezione dell'animo di Pym, bensì inizierà a prospettarsi anche come « categoria esterna », per riprendere la definizione di Lorenz[41]. Altrettanto importane ai fini della nostra analisi è rilevare come il secondo capitolo della *Morrell section* possa consentirci di iniziare a stilare anche una mappa terrestre del testo; abbiamo difatti elementi a sufficienza per avviare un'indagine topografica, dacché Poe ci informa che Gordon e Dirk Peters sono stati sospinti dalla marea sino a Capo San Roque (31°

[39] Per il concetto lorenziano di spazio come « categoria esterna », rimandiamo alla nostra *Introduzione*. Intendiamo porci su un piano differente da quello sul quale si attesta un critico che, per altri versi, prendiamo come esplicito punto di riferimento, Edward H. Davidson; Davidson, difatti, interpreta lo spazio del romanzo esclusivamente nei termini di un « horror-world which is an externalization of Pym's inner condition » : « The event is an external mirroring of his own mind. But reality tends to fade and to become simple division between black and white, earth and sea, man and man as Pym approaches the final understanding. All the while we know almost nothing about Pym himself; we know him only as the world around him is a mirrored symbol, even sometimes a fallacy, of what he knows inwardly. Nature becomes an embodiment of his idea – but the more he knows and grows, the more simple and even primitive those natural forms are rendered » (*Poe. A critical study* cit., p. 173).
[40] Rimandiamo di nuovo a B. Pollin, *Introduction* a *Collected writings* cit., p. 9.
[41] Per il concetto lorenziano di spazio come « categoria esterna », rinviamo alla nostra *Introduzione*.

longitudine ovest, « not less than five-and-twenty degrees » dal punto di partenza, esclama il protagonista)[42], e che colà un battello di nome *Jane Guy* ha ripescato i naufraghi e li ha trasportati alla volta dell'oceano Indiano, passando lungo l'itinerario Isola di Prince Edward - Possession Island - Isole Crozet – Kerguelen (luogo in cui quale la ciurma effettua una sosta lunga tre settimane).

Sono soprattutto le pagine dedicate a quest'ultima meta a trattenere la nostra attenzione : nel descrivere l'isola attraverso i numerosi resoconti degli esploratori, lo scrittore coglie l'occasione per sperimentare tecniche ed espedienti che verranno in seguito raffinati per dare vita alla macrosequenza di Tsalal, ma che già da ora edificano nel romanzo una *Stimmung* premonitrice di funesti eventi a seguire[43]. *Nomen omen*, Kerguelen ("giustamente" battezzata Isola della Desolazione come appunta il narratore) si presenta difatti come un luogo dai contorni ruvidi, *deceitful*, scrive l'artista alludendo al contrasto fra il verde delle colline e le spente tonalità delle erbacce che ricoprono il territorio[44]. Tale

[42] Cfr. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, cap. XIV, p. 109 : « It was Captain Guy's intention to make his first stoppage at Kerguelen's Land — I hardly know for what reason. On the day we were picked up the schooner was off Cape St. Roque, in longitude 31 W.; so that, when found, we had drifted probably, from north to south, not less than five-and-twenty degrees ».

[43] Sull'idea di *Stimmung*, si veda di nuovo il saggio di Leo Spitzer, *L'armonia del mondo*, cit., p. 9 e seguenti, laddove lo studioso indica come il termine designi « l'unità dei sentimenti avvertiti da un uomo faccia a faccia con ciò che lo circonda (un paesaggio, la natura, un suo simile) e fonda il dato oggettivo (fattuale) e quello soggettivo (psicologico) in un'unità armoniosa ». Come segnala Ugo Rubeo riflettendo sull'importanza centrale che nel testo assumono i temi dell'ambiguità e dell'inganno, nella disforica *Stimmung* edificata nel *Pym* nulla è ciò che appare o che dovrebbe essere (*Agghiaccianti simmetrie*, cit., pp. 59 ss). Ad esempio, già la *Jane Guy* viene presentata come « a fine-looking topsail schooner of a hundred and eighty tons burden », ma di essa si sottolinea che non possiede qualità adatte per affrontare una tempesta e che è quanto mai mal equipaggiata per il viaggio che essa deve affrontare. Sprovvista di armi, così come di una adeguata (e per numero e per tempra) ciurma, la goletta per di più è comandata da un capitano che si dimostra un « gentleman of great urbanity of manner, and of considerable experience in the southern traffic », ma che difetta completamente di energia e spirito di iniziativa (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, p. 108).

[44] « This island, or rather group of islands, bears southeast from the Cape of Good Hope, and is distant therefrom nearly eight hundred leagues. It was first discovered in 1772, by the Baron de Kergulen, or Kerguelen (…) In 1777, Captain Cook fell in with the same group, and gave to the principal one the name of Desolation Island, a title which it certainly well deserves. Upon approaching the land, however, the navigator might be induced to suppose otherwise, as the sides of most of the hills, from September to March, are clothed with very brilliant verdure. This deceitful appearance is caused by a small plant resembling saxifrage, which is abundant, growing in large patches on a species of crumbling moss. Besides this plant there is scarcely a sign of vegetation on the island, if we except some coarse rank grass near the harbour, some lichen, and a shrub which bears resemblance to a cabbage shooting into seed, and which has a bitter and acrid taste. The face of the country is hilly, although none of the hills can be called lofty. Their tops are

notazione inizia a caratterizzare in maniera ben percettibile lo spazio della *Narrative* del tratto semantico del tradimento, il quale condizionerà per intero la rappresentazione del regno di Too-wit; ma ciò che ritiene maggiormente la nostra attenzione è il fatto che Kerguelen si colori di quella venatura dello *strano*, che, come noto, rappresenta l'elemento perturbante *par excellence* nelle descrizioni poesche. In piena sintonia con la lezione di Todorov[45], questa nota viene istillata dal romanziere in un contesto apparentemente neutro e naturale : una *rookery* (nido) di albatri e pinguini :

The albatross is one of the largest and fiercest of the South Sea birds. It is of the gull species, and takes its prey on the wing, never coming on land except for the purpose of breeding. Between this bird and the penguin the most singular friendship exists. Their nests are constructed with great uniformity, upon a plan concerted between the two species — that of the albatross being placed in the centre of a little square formed by the nests of four penguins. Navigators have agreed in calling an assemblage of such encampments a rookery. These rookeries have been often described, but, as my readers may not all have seen these descriptions, and as I shall have occasion hereafter to speak of the penguin and albatross, it will not be amiss to say something here of their mode of building and living. When the season for incubation arrives, the birds assemble in vast numbers, and for some days appear to be deliberating upon the proper course to be pursued. At length they proceed to action. A level piece of ground is selected, of suitable extent, usually comprising three or four acres, and situated as near the sea as possible, being still beyond its reach. The spot is chosen with reference to its evenness of surface, and that is preferred which is the least encumbered with stones. This matter being arranged, the birds proceed, with one accord, and actuated apparently by one mind, to trace out, with mathematical accuracy, either a square or other parallelogram, as may best suit the nature of the ground, and of just sufficient size to accommodate easily all the birds assembled, and no more — in this particular seeming determined upon preventing the access of future stragglers who have not participated in the labour of the encampment. One side of the place thus marked out runs parallel with the water's edge, and is left open for ingress or egress.
(pp. 113-114)

Abbiamo evocato la minuziosa digressione sulla *rookery* (talvolta citata come esempio di un Poe scientifico) allo scopo di segnalare un elemento preciso : essa, come indicano Irwin e Thompson, rinvia infatti ad una fonte occultata, *The*

perpetually covered with snow. There are several harbours, of which Christmas Harbour is the most convenient » (*Pym*, p. 111)
[45] Tzvetlan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970.

Garden of Cyrus di Sir Thomas Browne, operetta in cui si discute con dovizia del quicunzio e di tutta una "geometria mistica" legata al pitagorismo e alla tradizione biblica[46]. Certo, il riferimento non ci aiuta di troppo a chiarire il senso della divagazione; tuttavia, quel che davvero ci preme sottolineare è che Poe, con il suddetto episodio, inizia ad alludere ad una manifestazione tangibile del "sacro", categoria che trova qui evocazione nella figura mistica per antonomasia (vale a dire, il centro) :

The next process is to partition out the whole area into small squares exactly equal in size. This is done by forming narrow paths, very smooth, and crossing each other at right angles throughout the entire extent of the rookery. At each intersection of these paths the nest of an albatross is constructed, and a penguin's nest in the centre of each square — thus every penguin is surrounded by four albatrosses, and each albatross by a like number of penguins. The penguin's nest consists of a hole in the earth, very shallow, being only just of sufficient depth to keep her single egg from rolling. The albatross is somewhat less simple in her arrangements, erecting a hillock about a foot high and two in diameter. This is made of earth, seaweed, and shells. On its summit she builds her nest. The birds take especial care never to leave their nests unoccupied for an instant during the period of incubation, or, indeed, until the young progeny are sufficiently strong to take care of themselves. (…) In short, survey it as we will, nothing can be more astonishing than the spirit of reflection evinced by these feathered beings, and nothing surely can be better calculated to elicit reflection in every well-regulated human intellect.
(pp. 114-115)

In realtà, come sa chi conosce le vicende della *Narrative*, così come l'immagine non prelude ad alcuna ierofania, il soggiorno su Kerguelen non tarda a rivelarsi un fugace intermezzo prima della ripresa dei vagheggiamenti del marinaio Pym. Il racconto, difatti, non fa neppure a tempo a muovere i suoi primi passi come romanzo d'esplorazione che subito l'artista gli assesta un colpo di mano tale da cambiare ancora una volta il corso degli eventi e lo statuto della finzione : levata l'ancora dall'Isola della Desolazione, la *Jane Guy* disattende ogni aspettativa del lettore e, anziché proseguire per il Pacifico, innesta un'improvvisa retromarcia, doppiando per una seconda volta le Crozet e Prince Edward Island, e dirigendosi

[46] John T. Irwin, *The Quincuncial Network* e G. R. Thompson, *The Arabesque Design of Arthur Gordon Pym*, entrambi in Kopley, *Pym's critical explorations* cit., rispettivamente alle pp. 175-188 e 188-211. Cfr. anche René Guénon, *Les symboles de la science sacrée*, Gallimard, Paris 1962.

poi ad ovest, verso il punto di partenza (l'Atlantico)[47]. Qui, nuove isole colorano l'orizzonte del mare – terre remote, fissate sulla carta nautica dagli avvistamenti dei navigatori e, quindi, di nuovo perdute – o, forse, mai realmente esistite :

The next island in point of size, and the most westwardly of the group, is that called the Inaccessible. Its precise situation is 37° 17′ S. latitude, longitude 12° 24′ W. It is seven or eight miles in circumference, and on all sides presents a forbidding and precipitous aspect. Its top is perfectly flat, and the whole region is sterile, nothing growing upon it except a few stunted shrubs.
(p. 116)

On the fifth of November we made sail to the southward and westward, with the intention of having a thorough search for a group of islands called the Auroras, respecting whose existence a great diversity of opinion has existed (…) We kept on our course, between the south and west, with variable weather, until the twentieth of the month, when we found ourselves on the debated ground, being in latitude 53° 15′ S., longitude 47° 58′ W. — that is to say, very nearly upon the spot indicated as the situation of the most southern of the group. Not perceiving any sign of land, we continued to the westward of the parallel of fifty-three degrees south, as far as the meridian of fifty degrees west. We then stood to the north as far as the parallel of fifty-two degrees south, when we turned to the eastward, and kept our parallel by double altitudes, morning and evening, and meridian altitudes of the planets and moon. Having thus gone eastwardly to the meridian of the western coast of Georgia, we kept that meridian until we were in the latitude from which we set out. We then took diagonal courses throughout the entire extent of sea circumscribed, keeping a lookout constantly at the masthead, and repeating our examination with the greatest care for a period of three weeks, during which the weather was remarkably pleasant and fair, with no haze whatsoever. Of course we were thoroughly satisfied that, whatever islands might have existed in this vicinity at any former period, no vestige of them remained at the present day.
(pp. 118-120)

No land : il *refrain* che scandisce la navigazione della *Jane Guy* dopo l'intersezione con il triangolo di Tristan da Cunha[48] indica di fatto un nuovo

[47] Poe imbroglia (con ogni probabilità volontariamente) il filo della cronologia proprio all'inizio del capitolo XV, ossia nel momento dell'inversione di marcia della *Jane Guy*; alla fine del XIV capitolo, difatti, il narratore ci viene indicato il 18 ottobre come data di approdo a Kerguelen e, come data di partenza, un imprecisato « twelfth » (il quale, per deduzione logica, dovrebbe corrispondere al dodici novembre). In quindici giorni, prosegue Poe, la *Jane Guy* raggiunge Tristan da Cunha, ma ecco che, quando il lettore ha ogni ragione per dedurre che la vicenda si svolga al volger di dicembre, ci viene detto che la caccia alle isole Aurora inizia il cinque di novembre (cfr. *Pym*, pp. 116-118).

spostamento del piano del romanzo, il quale comincia ad indirizzarsi verso un paradigma altro rispetto al resoconto di viaggio in cui pure esso continua a camuffarsi. Sebbene il percorso della goletta del capitano Guy ricalchi in maniera abbastanza fedele il tragitto segnato nel 1832 dalla *Wasp* di Benjamin Morrell[49], nel capitolo XV e, soprattutto, in quel prolisso tributo alle esplorazioni polari che sostanzia il capitolo XVI, l'autore in effetti prende a confondere con sottili giochi linguistici il livello referenziale oggettivo, affiancando trovate dettate dalla più pura creatività ai materiali desunti dalle fonti realistiche (o meglio, fissando la propria attenzione su descrizioni vaghe e imprecise che egli poteva reperire in queste ultime). Isole impalpabili, come l'aurora, ed atolli trasparenti come il vetro vengono così a segnare alle latitudini 53° e 60° un vuoto che spinge il capitano Guy ad addentrarsi nel grande *blank* del Polo antartico[50] : gli episodi delle isole Glass e Auroras trasportano i lettori della *Narrative* in zone del miraggio, nate dall'ottundimento di menti immerse per giorni e giorni nel riverbero del paesaggio polare. E' facile riconoscere, dietro i riferimenti scrupolosi alle imprese compiute da Morrell e dai navigatori evocati da Poe, dei dispostivi diegetici azionati *ad hoc* per ammantare dell'illusione della concretezza un viaggio che oramai si avvia ad

---

[48] Altra figura tipica della geometria mistica, il triangolo che forma l'arcipelago di Tristan da Cuna ci viene anch'esso descritto come un luogo sterile; si noti pure come Poe innesta già in queste battute il *leit-motiv* della coppia cromatica bianco-nero : « A tableland at this height extends back nearly to the centre of the island, and from this tableland arises a lofty cone like that of Teneriffe. The lower half of this cone is clothed with trees of good size, but the upper region is barren rock, usually hidden among the clouds, and covered with snow during the greater part of the year. There are no shoals or other dangers about the island, the shores being remarkably bold and the water deep. On the northwestern coast is a bay, with a beach of black sand » (*Pym*, p. 116).

[49] E' lo stesso Poe a segnalare la concordanza (cfr. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, cap. XV, p. 120 : « Since my return home I find that the same ground was traced over with equal care in 1822 by Captain Johnson, of the American schooner Henry, and by Captain Morrell, in the American schooner Wasp — in both cases with the same result as in our own », e, soprattutto, cap. XVI, p. 123 : « On the 11th of January, 1823, Captain Benjamin Morrell, of the American schooner Wasp, sailed from Kerguelen's Land with a view of penetrating as far south as possible. On the first of February he found himself in latitude 64° 52' S., longitude 118° 27' E. The following passage is extracted from his journal of that date. "The wind soon freshened to an eleven-knot breeze, and we embraced this opportunity of making to the west; being however convinced that the farther we went south beyond latitude sixty-four degrees, the less ice was to be apprehended, we steered a little to the southward, until we crossed the Antarctic circle, and were in latitude 69° 15' E. In this latitude there was *no field ice*, and very few ice islands in sight »).

[50] « It had been Captain Guy's original intention, after satisfying himself about the Auroras, to proceed through the Strait of Magellan, and up along the western coast of Patagonia; but information received at Tristan d'Acunha induced him to steer to the southward, in the hope of falling in with some small islands said to lie about the parallel of 60° S., longitude 41° 20' W. In the event of his not discovering these lands, he designed, should the season prove favourable, to push on towards the pole » (*Pym*, cap. XVI, p. 120).

affrancarsi dai vincoli del reale. A confermarci nella nostra impressione, interviene la scelta di abbandonare un tipo di prosa che lo scrittore aveva reso simile alle cronache marittime per ricorrere di nuovo alla forma del diario (opzione che si disegna esattamente nel momento in cui Gordon oltrepassa le *finis terrae* tracciate da Cook, Weedel e dagli altri esploratori dell'impossibile, dirigendosi, come preannunciato nel titolo del testo, *still farther south*). Sarà dunque con la voce di un Pym ritratto nel pieno svolgersi degli eventi[51] che Poe darà raffigurazione alla sua geografia dell'immaginario, e sarà proprio grazie a questo stratagemma che il letterato caricherà il suo testo di aspettative e promesse destinate ad essere soddisfatte solo in minima o pressoché in alcuna parte, come vedremo a breve :

We kept our course southwardly for four days after giving up the search for Glass's Islands, without meeting with any ice at all. On the twenty-sixth, at noon, we were in latitude 63° 23' S., longitude 41° 25' W. We now saw several large ice islands, and a floe of field ice, not, however, of any great extent. The winds generally blew from the southeast, or the northeast, but were very light. Whenever we had a westerly wind, which was seldom, it was invariably attended with a rain squall. Every day we had more or less snow. The thermometer, on the twenty-seventh stood at thirty-five.

January 1, 1828. This day we found ourselves completely hemmed in by the ice, and our prospects looked cheerless indeed. A strong gale blew, during the whole forenoon, from the northeast, and drove large cakes of the drift against the rudder and counter with such violence that we all trembled for the consequences. Towards evening, the gale still blowing with fury, a large field in front separated, and we were enabled, by carrying a press of sail, to force a passage through the smaller flakes into some open water beyond. As we approached this space we took in sail by degrees, and having at length got clear, lay to under a single reefed foresail.
(cap. XVII, p. 125)

[51] Rammentiamo difatti che nel *Gordon Pym* si distinguono e si confondono vari autori fittizi : come indicato nella *Introductory note*, il testo si presuppone scritto in parte da un Pym ritornato dalle sue avventure polari, in parte da un certo Mr. Poe fattosi carico di redigere il rescoconto del marinaio di Nantucket (e presto sollevato da tale compito dallo stesso Pym). Abbiamo inoltre le rammentate porzioni di diario, nonché una nota anonima che chiude in maniera misteriosa il romanzo (sull'importanza di tale postilla, cfr. di nuovo quanto scrive Ugo Rubeo in *Agghiaccianti simmetrie*, cit., pp. 14-15 : « Lungi dall'esaurirsi in una 'semplice' sospensione dell'azione, che tuttavia in un certo modo obbliga il lettore a rimanere all'interno della storia proprio perché il *dénouement* viene a mancare, la postilla finale viene a riaprire circolarmente il testo nel momento stesso in cui essa aggiunge delle informazioni di cui lo stesso narratore in prima persona – e di converso il lettore – è rimasto all'oscuro »).

We had now advanced to the southward more than eight degrees farther than any previous navigators, and the sea still lay perfectly open before us. We found, too, that the variation uniformly decreased as we proceeded, and, what was still more surprising, that the temperature of the air, and latterly of the water, became milder. The weather might even be called pleasant, and we had a steady but very gentle breeze always from some northern point of the compass. The sky was usually clear, with now and then a slight appearance of thin vapour in the southern horizon — this, however, was invariably of brief duration. Two difficulties alone presented themselves to our view; we were getting short of fuel, and symptoms of scurvy had occurred among several of the crew. These considerations began to impress upon Captain Guy the necessity of returning, and he spoke of it frequently. For my own part, confident as I was of soon arriving at land of some description upon the course we were pursuing, and having every reason to believe, from present appearances, that we should not find it the sterile soil met with in the higher Arctic latitudes, I warmly pressed upon him the expediency of persevering, at least for a few days longer, in the direction we were now holding. So tempting an opportunity of solving the great problem in regard to an Antarctic continent had never yet been afforded to man, and I confess that I felt myself bursting with indignation at the timid and ill-timed suggestions of our commander. I believe, indeed, that what I could not refrain from saying to him on this head had the effect of inducing him to push on. While, therefore, I cannot but lament the most unfortunate and bloody events which immediately arose from my advice, I must still be allowed to feel some degree of gratification at having been instrumental, however remotely, in opening to the eye of science one of the most intensely exciting secrets which has ever engrossed its attention.
(pp. 129-130)

« Still farther south »

Giunti a questo punto del viaggio di Gordon, ci sembra opportuno prenderci una pausa per ricapitolare le tappe effettuate dalla *Jane Guy* prima della sosta su Tsalal, luogo in cui sono ambientati gli episodi-clou del romanzo. Come ricordavamo, il battello si muove lungo le orme della *Wasp* di Morrell e, senza incagliare in fumisterie come le Isole Aurora o le Glass, guadagna rapidamente la meta raggiunta da Cook e da altri esploratori delle acque del Sud : il circolo polare Antartico (cap. XVII). A partire dal 10 gennaio, la goletta cessa dunque di emulare le imprese narrate dalle cronache marittime e prende a seguire le rotte dell'immaginazione, fino a spingersi sino all'« eigthy-fourth parallel of southern

latitude »[52]. Laddove l'Atlante oggidì indica le terre del continente antartico, Poe localizza mari aperti e una « low rocky islet » battezzata Bennet Island dal capitano Guy; qui, i nostri scoprono alcune incisioni le quali, venendo interpretate come vestigia di esseri umani, eccitano gli spiriti di Gordon più che di Guy, divenuto improvvisamente recalcitrante come spesso accade ai personaggi doppi di Poe[53]. Incuriosito dagli strani graffiti ed esaltato dalla prospettiva di portare a termine un'impresa « mai compiuta in precedenza », l'adolescente si fa pioniere di una spedizione nell'estremo Sud, impresa che, come preannuncia lo stesso Pym, per un lato si risolverà in un'orribile sciagura, ma per un altro riserverà al nostro eroe la gloria di aver dischiuso « to the eye of science one of the most intensely exciting secrets which has ever engrossed its attention »[54]. Tralasciando (almeno per ora) di chiederci a quali perdute conoscenze il protagonista avesse potuto fare allusione, ci concentreremo sul capitolo posposto alla baldanzosa affermazione del personaggio (cap. XVIII) per scorgervi un'altra importante zona di transizione : in queste pagine, il romanzo difatti si muta di nuovo da avventura marittima a racconto di esplorazione terrestre, nel corso del quale l'artista, come annunciavamo, trasforma una fonte realistica quale la *Narrative of four voyages* di Benjamin Morrell nell'attivatore di una prosa altamente simbolica. Innumerevoli sono i commentatori che hanno insistito sulle affinità fra Tsalal e le *Massacre*

[52] Cfr. di nuovo il sottotitolo della *Narrative of Arthur Gordon Pym*; notiamo che nel cap. XVIII, alla p. 131, l'equipaggio avvista l'isola allorquando esso si trova alla « latitude 83° 20', longitude 43° 5' ». Fra i critici che hanno riflettuto su questo cambiamento dei moduli narrativi della prosa e l'evento simbolico del passaggio del Circolo Polare, si veda A. Robert Lee: « To cross over into the Antarctic Circle (…) signifies not only a next phase in Pym's adventuring but a matching next phase in Poe's story-telling. For in descending to a point southward of all the known facts (or on Poe's terms mock – or pseudo-facts), Poe's text, also, becomes a perfect blank to be enscribed as for the first time *entirely* to his own invention and in which story-telling and speculative bets are in play » (in A. Robert Lee, *Egdar Allan Poe: The Design of Order*, Barnes & Noble Books, Totowa 1987, p. 127; la citazione è riportata da Ugo Rubeo a p. 79 delle sue *Aggiacchianti simmetrie*, laddove si osserva come la *terra incognita* antartica si presti bene a divenire « teatro di sconfinamenti fantastici ancora più arditi » da parte del nostro romanziere).

[53] Cfr. cap. XVII, p. 129 : « There had been evidently some attempt at carving upon it, and Captain Guy fancied that he made out the figure of a tortoise, but the resemblance did not strike me very forcibly. Besides this prow, if such it were, we found no other token that any living creature had ever been here before. Around the coast we discovered occasional small floes of ice — but these were very few. The exact situation of the islet (to which Captain Guy gave the name of Bennet's Islet, in honour of his partner in the ownership of the schooner) is 82° 50' S. latitude, 42° 20' W. longitude ».

[54] L'espressione compare in chiusura del cap. XVII (si veda l'estratto citato nel nostro precedente paragrafo). Di fatto, come sa chi ha presente il finale del romanzo, nessuno conoscerà mai a quali « exciting secrets » Pym avesse fatto riferimento.

Islands visitate dal capitano inglese, mettendo in evidenza i prestiti (se non i trafugamenti) che il nostro opera in questa ghiotta riserva[55]. Tuttavia, per quanto lo studio della fonte-Morrell e dei capitoli più direttamente influenzati da essa sia già stato portato a termine con dovizia di particolari, non ci sembra ozioso ritornare sui brani che inaugurano la macrosequenza della *Morrell section*, se non altro per osservare come in essi Poe abbia di nuovo ricorso a stilemi che avevamo già visto operativi nella descrizione di Kerguelen :

JANUARY 18. This morning* we continued to the southward, with the same pleasant weather as before. The sea was entirely smooth, the air tolerably warm and from the northeast, the temperature of the water fifty-three. We now again got our sounding-gear in order, and, with a hundred and fifty fathoms of line, found the current setting towards the pole at the rate of a mile an hour. This constant tendency to the southward, both in the wind and current, caused some degree of speculation, and even of alarm, in different quarters of the schooner (…) We also picked up a bush, full of red berries, like those of the hawthorn, and the carcass of a singular-looking land-animal. It was three feet in length, and but six inches in height, with four very short legs, the feet armed with long claws of a brilliant scarlet, and resembling coral in substance. The body was covered with a straight silky hair, perfectly white. The tail was peaked like that of a rat, and about a foot and a half long. The head resembled a cat's, with the exception of the ears — these were flapped like the ears of a dog. The teeth were of the same brilliant scarlet as the claws.

January 19. To-day, being in latitude 83° 20', longitude 43° 5' W. (the sea being of an extraordinarily dark colour), we again saw land from the masthead, and, upon a closer scrutiny, found it to be one of a group of very large islands. The shore was precipitous, and the interior seemed to be well wooded, a circumstance which occasioned us great joy. In about four hours from our first discovering the land we came to anchor in ten fathoms, sandy bottom, a league from the coast, as a high surf, with strong ripples here and there, rendered a nearer approach of doubtful expediency. The two largest boats were now ordered out, and a party, well armed (among whom were Peters and myself), proceeded to look for an opening in the reef which appeared to encircle the island. After searching about for some time, we discovered an inlet, which we were entering, when we saw four large canoes put off from the shore, filled with men who seemed to be well

[55] Si veda, fra gli altri, l'eccellente *Introduction to Pym* di Sidney Kaplan, in E. A. Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, Hill & Wang, New York 1960 (ripresa in *Edgar Allan Poe Critical Assestments*, edited by Graham Clarke, vol. III : *Poe the writer: Poems, Criticism and Short Stories*, Helm Information, Mountfield 1991, pp. 200-214). *Mutatis mutandis*, Poe mutua dall'episodio di Morrell sia l'apparato figurativo che l'ordine degli eventi, per non parlare dell'idea di fondo (la *treachery* del "buon selvaggio") e della descrizione di usi, costumi e tratti comportamentali dei nativi, la cui natura infida contrasta con la studiata cordialità.

armed. We waited for them to come up, and, as they moved with great rapidity, they were soon within hail. Captain Guy now held up a white handkerchief on the blade of an oar, when the strangers made a full stop, and commenced a loud jabbering all at once, intermingled with occasional shouts, in which we could distinguish the words *Anamoo-moo!* and *Lama-Lama!* They continued this for at least half an hour, during which we had a good opportunity of observing their appearance.
(pp. 130-131)

Preceduto da un nuovo cammeo sullo "strano zoologico", il passaggio dell'approdo a Tsalal pare difatti abbozzare una fine estetica del terrifico che Poe porterà a maturazione verso la fine della sezione. Laddove il verde delle colline di Kerguelen ingannava i protagonisti offrendo loro un'illusione di fertilità, sono nuovamente le note cromatiche ad accendere gli occhi del lettore di impressioni di disturbo e bagliori di crudeltà; l'artista insiste soprattutto sulle tonalità scarlatte, instaurando una macabra correlazione fra il rosso dei denti e degli artigli esibiti dal « singular-looking land animal » ed il bagno di sangue descritto nella sequenza del saccheggio della *Jane Guy*[56]. Noteremo inoltre che la corrispondenza viene rafforzata dall'aggiunta di un altro correlativo oggettivo, il quale riapparirà in coda allo stesso cap. XVIII : lo « small brook » dalle venature porpora in cui si abbevera il capotribù Too-wit. Il ruscello, che Gordon prospetta come « the first definite link in that vast chain of apparent miracles with which I was destined to be at length encircled », rappresenta di fatto il primo elemento di una vasta idrografia dell'immaginario, la quale, come avremo maniera di osservare, raccorderà figure di antichi e leggendari corsi d'acqua :

At a small brook which crossed our path (the first we had reached) Too-wit and his attendants halted to drink. On account of the singular character of the water, we refused to taste it, supposing it to be polluted; and it was not until some time afterward we came to understand that such was the appearance of the streams throughout the whole group. I am at a loss to give a distinct idea of the nature of this liquid, and cannot do so without many words. Although it flowed with rapidity in all declivities where common water would do so, yet never, except when falling in a cascade, had it the customary appearance of limpidity. It was, nevertheless, in point of fact, as perfectly limpid as any limestone water in existence, the difference being only in appearance. At first sight, and especially in cases where little declivity was found, it bore resemblance, as regards consistency, to

[56] La scena è descritta nel cap. XXII, in seguito all'episodio del crollo del *ravine*.

a thick infusion of gum Arabic in common water. (…) It was not colourless, nor was it of any one uniform colour — presenting to the eye, as it flowed, every possible shade of purple, like the hues of a changeable silk. This variation in shade was produced in a manner which excited as profound astonishment in the minds of our party as the mirror had done in the case of Too-wit. (…) the whole mass of liquid was made up of a number of distinct veins, each of a distinct hue; that these veins did not commingle; and that their cohesion was perfect in regard to their own particles among themselves, and imperfect in regard to neighbouring veins. Upon passing the blade of a knife athwart the veins, the water closed over it immediately, as with us, and also, in withdrawing it, all traces of the passage of the knife were instantly obliterated. If, however, the blade was passed down accurately between the two veins, a perfect separation was effected, which the power of cohesion did not immediately rectify

(pp. 135-136)[57]

Similarmente, il *leit-motiv* del terrore per il bianco, vero basso continuo della seconda metà del romanzo, viene preannunciato dalla comparsa di oggetti inconsueti, i quali preparano uno sfondo quanto mai propizio all'emergere della visione della *shrouded human figure* : è questo il caso della bislacca carcassa color neve che ricordavamo poc'anzi, chimerico agglomerato di animali domestici che ricorda non poco gli esseri immaginari collezionati da Jorge Luis Borges nel suo *Manual de zoologia fantastica*[58], o dell'episodio del fraintendimento semico generato del fazzoletto del capitano Guy, convenzionale segno di pace che sortisce un effetto demoniaco sugli abitanti di Tsalal. D'altronde, lo stesso Morrell ricorreva ad espedienti non troppo dissimili : battezzando dell'eloquente appellativo di *King Nero* il suo Too-wit, l'esploratore sviluppava una lunga dicotoma sulla carnagione dei colonizzatori e sulla *negritude* dei nativi, giocando con modalità scoperchiate su *clichés* storico-ideologici facilmente individuabili (la monumentale immagine di Nerone, la scandalosa empietà dei neri, e altri corredati della trita retorica che ingrossava le rappresentazioni occidentali dell'altro da

[57] Fra i critici che si sono soffermati ad indagare l'immagine del ruscello purpureo, ricordiamo Ugo Rubeo, *Una lunga catena di miracoli : il gioco delle metamorfosi in Gordon Pym*, in Roberto Cagliero, *Fantastico Poe*, Ombre corte, Verona 2004, pp. 134-142.

[58] Jorge Luis Borges, Margarita Guerriero, *Manuale di zoologia fantastica*, trad. di Franco Lucentini, Einaudi, Torino 1998 (México 1957). I rapporti fra Poe e lo scrittore Americano sono stati indagati fra gli altri da Angelo Morino (in *Poe e Borges/Dioy Casares : l'investigatore e il veggente*, in *E.A. Poe. Dal gotico alla fantascienza*, Mursia, Milano 1978, pp. 193-204),e da John T. Irwin (*The mystery to a solution : Poe, Borges, and the analytic detective story*, Johns Hopkins university press, Baltimore 1994).

sé)[59]. Ora, tutte queste sfumature sono tutt'altro che assenti dalla scrittura di Poe, come segnala la critica[60]. Eppure, anche in questo caso la scrittura dell'artista sembra superare del tutto la fonte, al punto che la conoscenza della *Narrative of four voyages* risulta superflua per chi volesse indagare a fondo i significati del *Pym*. Anzi, l'artista può prendersi persino il gusto di richiamarsi al suo intertesto in maniera pressoché esplicita, come avviene nel momento in cui egli allude all'Oceano visitato da Morrell (il Pacifico). Immerso nel "mare di segni"[61] di cui è inzeppato il romanzo, anche il lettore meno ingenuo lascerà scorrere inosservato il rinvio, quanto meno in un primo momento :

March 2. To-day, by repeated questioning of our captive, we came to the knowledge of many particulars in regard to the island of the massacre, its inhabitants, and customs — but with these how can I now detain the reader? I may say, however, that we learned there were eight islands in the group — that they were governed by a common king, named Tsalemon or Psalemoun, who resided in one of the smallest of the islands — that the black skins forming the dress of the warriors came from an animal of huge size to be found only in a valley near the court of the king — that the inhabitants of the group fabricated no other boats than the flat-bottomed rafts; the four canoes being all of the kind in their possession, and these having been obtained, by mere accident, from some large island to the southwest — that his own name was Nu-Nu — that he had no knowledge of Bennet's Islet — and that the appellation of the island we had left was Tsalal. The commencement of the words Tsalemon and Tsalal was given with a prolonged hissing sound, which we found it impossible to imitate, even after repeated endeavours, and which was precisely the same with the note of the black bittern we had eaten upon the summit of the hill.
(cap. XXV, p. 172)

[59] Benjamin Morrell, *A Narrative of Four Voyages*, J. & J. Harper, New York 1832, p. 397 : « No one, however, with the exception of King Nero himself, ventured to touch me ; and he performed the feat with as much tremulous caution as the novice evinces when for the first time he apphes a lighted match to the priming of a cannon. Having satisfied himself that I was constructed of bones and flesh, like his own race, and that the white paint could not be rubbed ofl* my ebony skin, he turned to his chiefs and counsellors in great astonishment, and harangued them at some length, on so wonderful a phenomenon. The whole company listened to him with less reverence than amazement — remaining motionless as statues, with straining eyes and gaping mouths. His majesty then desired me to open my vest and shirt-bosom, that he might try the same test on the colour of my body ; but the result only increased his astonishment. Everyone of the men, by turns, now approached, and satisfied themselves that my skin was neither a white well-fitted garment, nor its colour the effect of artificial means. But not one of the females would venture to touch my bosom, and I was inclined to attribute this shyness more to modesty and feminine delicacy, than to personal fear ».

[60] A tale proposito, si veda la raccolta curata da J. Gerald Kennedy e Liliane Weissberg, *Romancing the shadow. Poe and Race*, Oxford University Press, Oxford 2001.

[61] Mutuiamo nuovamente l'espressione a Ugo Rubeo, che così intitola il primo paragrafo del cap. III (*I limiti dell'interpretazione*) delle sue *Agghiaccianti simmetrie* (*Op. cit.*, p. 59).

Come ci informa la storia, le terre convocate ad alimentare la geografia del *Gordon Pym* nell'ultimo capitolo delle avventure del ragazzo sono di nuovo regioni dell'illusione, svanite per decenni dalle carte nautiche e infine riapparse alla vista degli Occidentali zeppe di oro e delle opulente meraviglie del "lontano", esattamente come avvenne per le Isole Salomone[62]. E tuttavia, a marcare il definitivo scarto fra lo pseudo-realismo di una prosa nutrita di opere di modesta qualità quali i resoconti di Morrell, Reynolds e altri autori di popolari avventure di viaggio, ed una topografia dell'immaginario innestata su materiali di ben altra fattura, doveva intervenire un ultimo, formidabile serbatoio letterario. Ai fili estrapolati da Poe da questa ennesima riserva di fonti, e al loro intessersi nella screziata trama della *Narrative*, dedicheremo l'ultimo paragrafo del presente capitolo.

Verso una "geografia sacra"

> *– Désormais tu n'est plus, ô matière vivante !*
> *Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,*
> *Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux ;*
> *Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,*
> *Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche*
> *Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche*
>
> (Charles Baudelaire, *Spleen* II)

> *The supposition that the book of an author is a thing apart from the author's self, is, I think, ill-founded. The soul is a cypher, in the sense of a cryptograph; and the shorter a cryptograph is, the more difficulty there is in its comprehension – at a certain point of brevity it would bid defiance to an army of Champollions*
>
> (Edgar Allan Poe, obituario dedicato a Margaret Fuller)[63]

.

[62] In effetti il richiamo non custodisce solo un'allusione al re biblico, ma anche un rinvio a queste isole, che Morrell aveva esplorato proprio prima di approdare alle Carterett (ovverosia, alle *Massacre Islands* di cui è questione nel *fourth voyage*).
[63] La frase appare in *The Literati of New York City* - No. IV, « Godey's Lady's Book », August 1846 (in *Essays and Reviews*, cit., p. 1178).

Nel citare la ricostruzione tracciata da Ridgely della laboriosa gestazione del *Pym* alludevamo ad un quarto ed ultimo momento compositivo dell'opera, lo *stage* caratterizzato dal ricorso al cosiddetto "Stephens-Keith material"[64]. Questo blocco di testi, appunta il critico ripresentando in veste sistematica osservazioni già formulate da altri studiosi, interviene come una sorta di supplemento ad invigorire la verve inventiva degli stessi "Morrell chapters", nonché a guidare la redazione di due frammenti considerabili come un esempio *sui generis* : il primo dei due capitoli numerati ventitre e la lunga nota finale. Sarebbero, queste ultime, delle inserzioni tardive operate da Poe sotto lo stimolo di un ulteriore intertesto che egli aveva potuto consultare nel lasso di tempo intercorso fra la data prevista per la pubblicazione della *Narrative* (10 giugno 1837) e quella della sua effettiva uscita (30 luglio 1838), l'*Hebrew and English Lexicon* di Wilhelm Gesenius; del dizionario, il romanziere si era servito per indagare gli *Incidents of Travel in Egypt, Arabia Petræa, and the Holy Land* di John L. Stephens, volume che, come scrive Ridgely, interviene nella *Narrative* ad ispirare lo « story line and the setting from the point at which Pym and Peters find themselves isolated on the barren plateau of Tsalal to the end of the book »[65]. Altrettanto sostanzioso appare il contributo dato al *Pym* dal terzo lavoro che giunge a completare la rosa del nostro gruppo, l'*Evidence of the Truth of the Christian Religion* di Alexander Keith; concepito in guisa di illustrazione del compimento di nefaste profezie vertenti sull'Egitto e su altre aree cruciali della letteratura sacra, il compendio rappresenta un ulteriore strumento impiegato da Poe per approfondire lo scritto di Stephens, nonché per addentrarsi in un argomento che stuzzicava non poco la sua curiosità, vale a dire l'esegesi biblica. Di questo particolare *penchant* dell'artista, ci offre una conferma un documento che d'ora in avanti sarà opportuno tenere ben

[64] Cfr. dietro.

[65] Ridgely, *The growth of the text* cit., p. 25; Ridgley ricorda che i fratelli Harpers avevano commissionato al nostro la recensione del lavoro di Stephens, e che il compito era già stato svolto da Poe per una rivista newyorkese (nella quale, però, l'intervento era stato cancellato). Cfr. anche Burton R. Pollin, *Poe's life reflected through the sources of Pym*, in Kopley, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 95-103; a p. 101 si legge: « the late insertion, early in 1838, of the chapter about the gorges, which was created chiefly from a newly available source, the 1836 *Lexicon* of the Hebrew language written by Gesenius; the glyph was borrowed by Poe from the entry for 'tsalal' or 'darkness' ». Il *Lexicon* di Wilhelm Gesenius era stato pubblicato nella traduzione di Edward Robinson dalla casa editrice Crocker and Brewster.

presente, dal momento che in esso si possono reperire indizi capaci di avvalorare la relazione di intertestualità instauratasi fra lo "Stephens-Keith material" e la *Narrative* nonché di dimostrarne la straordinaria vitalità : la *Review* stilata dall'autore nell'ottobre 1837 per recensire proprio gli *Incidents of Travel* di Stephens :

Mr. Stephens has here given us two volumes of more than ordinary interest — written with a freshness of manner, and evincing a manliness of feeling, both worthy of high consideration. Although in some respects deficient, the work too presents some points of moment to the geographer, to the antiquarian, and more especially to the theologian. Viewed only as one of a class of writings whose direct tendency is to throw light upon the Book of Books, it has strong claims upon the attention of all who read. While the vast importance of critical and philological research in dissipating the obscurities and determining the exact sense of the Scriptures, cannot be too readily conceded, it may be doubted whether the collateral illustration derivable from records of travel be not deserving at least equal consideration.[66]

Mr. Keith, as our readers are aware, contends for the *literal* fulfilment of prophecy, and in the treatise in question brings forward a mass of evidence, and a world of argument, which we, at least, are constrained to consider, as a whole, irrefutable. We look upon the *literalness* of the understanding of the Bible predictions as an *essential* feature in prophecy – conceiving minuteness of detail to have been but a portion of the providential plan of the Deity for bringing more visibly to light, in after-ages, the *evidence* of the fulfilment of his word. No general meaning attached to a prediction, no general fulfilment of such prediction, could carry, to the reason of mankind, inferences so unquestionable, as its particular and minutely incidental accomplishment[67]

Per quanto la critica abbia già diffusamente discusso ed evidenziato l'influenza esercitata dai testi di Stephens e Keith sul nostro autore, un confronto diretto fra tali volumi e il *Pym*, specie se condotto alla luce della citata *Review*, appare tuttora suscettibile di sollecitare delle riflessioni fruttuose, tanto più che le fonti, come avremo modo di osservare, danno ampia raffigurazione al mitologema della caduta o vengono comunque a condizionare sezioni della *Narrative* in cui l'immagine si plasma in tutta la sua incisività. Già una prima collazione fra le opere ci riconduce difatti ad una sequenza-*clou* nella quale il mitologema

[66] Edgar Allan Poe, *review* di John L. Stephen, *Incidents of travels in Egypt, Arabia Petræa, and the Holy Land*, in *Essays and Reviews*, cit., pp. 923-941 (cit. alla p. 923).
[67] *Ibidem*, p. 929.

orchestra uno dei *coup de théâtre* più d'effetto del romanzo: ci riferiamo alla scena in cui Gordon narra l'episodio del famigerato attraversamento del *ravine* e dello scempio colà compiuto ai danni della ciurma della *Jane Guy* (fine XX capitolo), passaggio che né Ridgely né Pollin catalogano fra i prestiti mutuati dagli *Incidents of Travel* o dall'*Evidence of the truth of the Christian Religion*, ma che noi crediamo con piena sicurezza di poter lecitamente immettere nella categoria[68]. Che le fonti possano anche in questo caso aver acceso la scintilla nella fervida mente dello scrittore di Baltimora ci sembra anzitutto confermato da un nugolo di affinità sospette le quali vengono a delineare una vistosa zona di convergenza fra il plesso figurale evocato da Poe e le descrizioni profuse da Keith e Stephens a dipingere la magnifica « excavated city of Petra »; l'antichissima metropoli aveva trovato una prima raffigurazione in un'altra conoscenza letteraria familiare al nostro così come ai suoi riferimenti intertestuali, i *Travels in Arabia* di Johann Ludwig Burckhardt[69], ed è proprio la suggestiva immagine dell'angusto e buio *siq*[70] esplorato dall'avventuroso *gentleman* svizzero a comparire in nuce in

[68] L'ipotesi che l'influsso dei testi di Stephens e Ridgely sia da estendersi a questa porzione della *Narrative* è sostenuta anche da J.O. Bailey nell'articolo, *Sources for Poe's Arthur Gordon Pym, Hans Pfaal and other Pieces* (in *Edgar Allan Poe Critical Assestments*, edited by Graham Clarke, vol.III, cit., pp. 178-199). Così si esprime Bailey : « the black natives are peaceful, sub-Utopian people. Then Poe reads Arabia Petrea and apparently in excitement about the Hebrew passage forbidding entrance to Edom gets and idea for something mystic. The peaceful black natives change character to savages who massacre all the party except Pym and Peters » (*Ibidem*, p. 183; del misticismo di Poe sarà questione nel prossimo capitolo della nostra tesi).

[69] Passato ai fasti dell'archeologia per aver disseppellito dopo secoli di oblio la splendida "città della roccia", Burckhardt, a nostro parere, va senz'altro annoverato fra le fonti dirette di Poe. Se non bastasse la risonanza dell'impresa da lui compiuta, nonché il successo dei diari di viaggio ad avvalorare una siffatta congettura (rammentiamo che i *Travels in Arabia* escono nel 1820), aggiungeremo che la *Review* del 1837 fa esplicita menzione dell'archeologo (il quale è ampliamente citato tanto da Stephens quanto, in misura ancora maggiore, da Keith, che nel suo tomo riporta intere pagine dei *Travels in Arabia* e però omette proprio l'aneddoto dell'attraversamento del *siq*). Dall'articolo emerge chiaramente che Poe era ben al corrente delle vicende riguardanti il viaggiatore, e non solo per mediazione degli intertesti di Stephens e Keith : « We see no ground – scrive il nostro contrastando la versione di Keith – either for the statement that Burckhardt owed his death to hardships endured in Idumea. Having visited Petra, and crossed the western desert of Egypt in the year 1812, we find him, four years afterwards, sufficiently well, at Mount Sinai. He did not die until the close of 1817, and then of a diarrhœa brought about by the imprudent use of cold water » (*Review* degli *Incidents of Travel*, cit., p. 934).

[70] Il nome, in arabo, designa la strettissima gola rocciosa che porta dinanzi al *Khazne* (Casa del Tesoro). Per il lettore a digiuno di topografia sacra, riportiamo la presentazione che Keith fa della città di Petra: « The celebrated city of Petra (so named by the Greeks, and so worthy of the name, on account both of its rocky vicinity and its numerous dwellings excavated from the rocks) was situated within the patrimonial territory of the Edomites. There is a distinct and positive evidence that it was a city of Edom, and the metropolis of the Nabatheans, whom Strabo expressly identifies with the Idumeans – possessors of the same country, and subject to the same laws. 'Petra', to use the words of Dr. Vincent (…), 'is the capital of Edom or Seir, the Idumea or Arabia Petræa of the

un passaggio degli *Incidents of Travel in Arabia Petræa* così come nell'agghiacciante brano del *Pym* (il quale, lo notiamo *en passant*, sembra presentare non pochi punti di contatto con lo stesso testo di Stephens) :

Without any disposition to explore farther, I turned towards the city; and it was now that I began to feel the powerful and indelible impression that must be produced on entering, through this mountainous passage, the excavated city of Petra. For about two miles it lies between high and precipitous ranges of rocks, from five hundred to a thousand feet in height, standing as if torn asunder by some great convulsion, and barely wide enough for two horsemen to pass abreast. A swelling stream rushes between them; the summits are wild and broken; in some places overhanging the opposite sides, casting the darkness of night upon the narrow defile; then receding and forming an opening above, through which a strong ray of light is thrown down, and illuminates with the blaze of day the frightful chasm below. Wild fig-trees, oleanders, and ivy were growing out of the rocky sides of the cliffs hundreds of feet above our head [71]

We had passed the spring and rivulet of which I before spoke, and were now entering upon a narrow gorge leading through the chain of soapstone hills among which the village was situated. This gorge was very rocky and uneven, so much so that it was with no little difficulty we scrambled through it on our first visit to Klock-klock. The whole length of the ravine might have been a mile and a half, or probably two miles. It wound in every possible direction through the hills (having apparently formed, at some remote period, the bed of a torrent), in no instance proceeding more than twenty yards without an abrupt turn. The sides of this dell would have averaged, I am sure, seventy or eighty feet in perpendicular altitude throughout the whole of their extent, and in some portions they arose to an astonishing height, overshadowing the pass so completely that but little of the light of day could penetrate. The general width was about forty feet, and occasionally it diminished so as not to allow the passage of more than five or six persons abreast.
(*The Narrative of Arhtur Gordon Pym*, cap XX, p. 147)

Da questa prima, vivida reminiscenza figurativa abbiamo poi modo di inferire altre sovrapposizioni di natura diversa fra la *Narrative* e l'*Evidence of the truth of the Christian Religion*, testo dove, in verità, non si fa alcuna menzione dello

---

Greeks, the Nabatea, considered both by geographers, historians, and poets as the source of all the precious commodities of the east' » (Alexander Keith, *Evidence of the truth of the Christian Religion*, Harpers & Brothers, New York 1835; citiamo dall'edizione del 1858, dove il passaggio appena riportato si trova alla p. 140).

[71] John L. Stephens, *Incidents of travels in Egypt, Arabia Petræa and The Holy Land*, Harper and Brothers, New York 1838 (1837), vol. II, p. 54.

scosceso burrone, e però si insiste abbondantemente sul motivo del passaggio interdetto e su quello dell'accanita custodia del territorio autoctono. In questo caso Poe riprendeva sezioni del volume in cui Keith rievocava le tribolazioni vissute da Irby, Burckhardt e dai vari esploratori che avevano come lui tentato di inoltrarsi nel regno di Edom (o Idumea)[72] incontrando la recisa opposizione degli abitanti locali. Come gli infidi tsalaliani descritti nel *Pym*, questi ultimi, narra Keith, non avevano esitato un solo istante a passare dalle minacce verbali ad un vero e proprio assetto da guerra allorquando lo straniero si era accinto a profanare il loro suolo; un siffatto scacco, proseguiva l'autore, pareva conformarsi in tutto ad un antico veto divino scagliato sulla regione per bocca di Isaia ed Ezechiele. E' Poe stesso, nella *Review* degli *Incidents of Travel*, a segnalarci di quali profezie si trattasse :

"From generation to generation it shall lie waste; *none shall pass through it* for ever and ever (…)There shall the great owl make her nest, and lay and hatch, and gather under her shadow; there shall the vultures also be gathered, every one with her mate. Seek ye out of the Book of the Lord, and read; no one of these shall fail, none shall want her mate; for my mouth it hath commanded, and his spirit it hath gathered them. And he hath cast the lot for them, and his hand hath divided it unto them by line; they shall possess it for ever and ever, from generation to generation shall they dwell therein." Isaiah : XXXIV. 5, 10-17. "Thus I will make Mount Seir most desolate, and *cut off from it him that passeth out and him that returneth*." Ezekiel: XXXV. 7

(Poe, *Review* di Stephens, cit., pp. 931-932)[73]

[72] Edom, latino Idumea, ebraico אֱדוֹם, "rosso"; il toponimo deriva probabilmente dal colore con cui si presenta il terreno di questa regione (cfr. Gen. 25, 30 : « Ed Esaù disse a Giacobbe : 'Via, fammi buttar giù un po' di codesta roba rossa, son tanto stanco'. Perciò fu chiamato Edom »).

[73] Il brano è riportato nel testo di Keith alla p. 141 (cfr. anche l'intero cap. 5 dell'*Evidence of the truth of the Christian Religion*, *Edom or Idumea*, alle pp. 135 e seguenti). Lo stesso veto si pone al centro anche dell'indagine di Stephens : « Amid all the terrible denunciations against the land of Idumea, 'her cities and the inhabitants thereof', this proud city among the rocks, doubtless for its extraordinary sins, was always marked as a subject of extraordinary vengeance. 'I have sworn by myself, saith the Lord, that Bozrah (the strong or fortified city) shall become a desolation, a reproach, and a waste, and a curse, and all the cities thereof shall be perpetual waste. Lo, I will make thee small among the heathen, and despised among men. Thy terribleness hath deceived thee, and the pride of thy heart, oh thou that dwellest in the clefts of the rocks, that boldest the height of the hill; though thou shouldst make thy nest as high as the eagle, I will bring thee down from thence, saith the Lord'(Jeremaih xlix, 13, 15) » (*Incidents of Travel*, cit., p. 58). Verificheremo più avanti quale attenzione Poe avesse dedicato e al motivo profetico e alla traduzione che Keith e Stephens avevano fatto del testo biblico.

The travellers could not but compare their case to that of the Israelites under Moses, *when Edom refused to give them a passage through his country* (…) "They offered even to abandon their object rather than proceed to extremities," and endanger the lives of many others, as well as their own; and they were told that they were fortunate in the protection of the chief who accompanied them, otherwise the never would have returned. The hostile Arabs, who defied them and their protectors to approach, having abandoned their camps, and having concentrated their forces, and possessed themselves of the passes and heights, sent messengers with a renewal of oaths and protestations *against entering their territory*; announced that they were fully prepared to maintain their purpose – that war "was positively determined on as the only alternative of the travellers' not being permitted to see what they desired : "† and their sheikh vowed that "if they *passed through* his lands, they should be shot like so many dogs" (…) The camp assumed a very warlike appearance; the spears stuck in the sand, the saddled horses before the tents, with the arms hanging up within, altogether had an imposing effect. The travellers, however, were at last permitted to proceed in peace: but a brief space was allowed them for inspecting the ruins, and they could plainly distinguish the opposing party of Arabs, in great numbers, watching them from the heights (A. Keith, *Evidence of the truth of the Christian Religion*, p. 146)[74]

Se la nostra prima serie di somiglianze appare ben lungi dal configurarsi come una semplice concomitanza di idee originata da un *background* di suggestioni o di spunti narrativi comuni agli scrittori, nelle porzioni della *Narrative* correntemente segnalate come zone intertestuali (cap. XXI-XXIV) vengono a disegnarsi altre e più rilevanti intersezioni fra la riserva "Stephens-Keith" e il romanzo. Come sottolineano Ridgley e Pollin[75], la fisionomia del regno di Edom offre anzitutto all'artista un portentoso prototipo per dare vita alla raffigurazione dell'altro volto

[74] Qui Keith cita « Capitains Irby and Mangles's Travels » (*Op. cit.*, p. 392). Si confronti l'estratto con il seguente brano della *Narrative*, nel quale, in particolare, ci colpisce la notazione degli « stakes » conficcati nella terra : « The means by which the vast mass had been precipitated were not more simple than evident, for sure traces of the murderous work were yet remaining. In several spots along the top of the eastern side of the gorge (we were now on the western) might be seen stakes of wood driven into the earth. In these spots the earth had not given way, but throughout the whole extent of the face of the precipice from which the mass *had* fallen, it was clear, from marks left in the soil resembling those made by the drill of the rock-blaster, that stakes similar to those we saw standing had been inserted, at not more than a yard apart, for the length of perhaps three hundred feet, and ranging at about ten feet back from the edge of the gulf. Strong cords of grape vine were attached to the stakes still remaining on the hill, and it was evident that such cords had also been attached to each of the other stakes. I have already spoken of the singular stratification of these soapstone hills; and the description just given of the narrow and deep fissure through which we effected our escape from inhumation will afford a further conception of its nature. This was such that almost every natural convulsion would be sure to split the soil into perpendicular layers or ridges running parallel with one another; and a very moderate exertion of art would be sufficient for effecting the same purpose » (*Pym*, cap. XXI, pp. 150-151).

[75] Cfr. Ridgley, *The growth of the text*, cit., p. 34 e seguenti, e Pollin, *Sources*, cit., p. 21.

di Tsalal, isola che in queste pagine prende a colorarsi di un esotico sensibilmente differente rispetto a quello tratteggiato sulla falsariga di Morrell e degli altri narratori di viaggi d'impronta realistica ai quali lo scrittore aveva sino ad allora attinto; per una di quelle meravigliose traslazioni rese possibili dai voli della fantasia, con il capitolo XXI ci ritroviamo di colpo proiettati nell'area arabo-giordanica, fra massicci di steatiti, voragini spaventose, muri di steatite e serpentine *chicanes* le quali dipingono una geografia del profondo densa di evocazioni simboliche, come avremo modo di verificare in seguito[76]. Allo stesso tempo, anche la morfologia del paesaggio di superficie, caratterizzato come nella sequenza di Kerguelen da rade vegetazioni e da altipiani rocciosi, viene plasmata sul modello dei brulli scenari descritti da Burckhardt, Volney, Mangles e dagli altri esploratori richiamati nei testi di Stephens e Keith, come se Poe, attraverso un complesso gioco di trasposizioni e sovrapposizioni fra immaginario antartico, topografie insulari e scenari alla Chateaubriand dell'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, mirasse ad ubicare la propria finzione su un *non*-luogo addirittura triplice[77], nel quale ogni riferimento oggettivo (latitudinale e longitudinale) naufraga e s'imbroglia in un fantastico disorientante e « defamiliarizzante »[78] :

The breadth of the seam was barely sufficient to admit us, and, after one or two ineffectual efforts at getting up, we began once more to despair. I have before said that the chain of hills through

[76] Si veda di nuovo il nostro cap. III, *The Narrative of Arthur Gordon Pym : la scrittura del mitologema-caduta*.

[77] Ricorderemo che ad un livello per così dire realistico, l'azione si svolge all'84 parallelo sud (siamo dunque in piena zona antartica), ma che l'autore, basando il proprio racconto sull'intertesto *Narrative of Four Voyages* di Morrell, aveva dato all'isola la veste fisica delle Salomone, proiettandoci così immaginariamente nelle acque dell'Oceano Pacifico. Su tale punto, si veda anche Kaplan, *Introduction to Pym*, cit., p. 209 : « Tsalal is in the Antartic, yet its landscape (despire a touch of the cotton south) is a blend of the terrains of Ethiopia, Sinai and ruined Babylon ».

[78] Riguardo la proprietà « defamiliarizzante » del fantastico poesco, Leo Marchetti osserva come la categoria nell'artista non venga a contraddistinguersi per un'« arbitrarietà del *setting* », bensì per la « seduzione dell'insolito » che Poe attua presso il lettore confrontandolo con i suoi paesaggi del "poco familiare" (Leo Marchetti, *Poe la scrittura eterogenea*, Longo, Ravenna 1988, p. 86; cfr. anche p. 99, dove, con un felicissimo ossimoro, Marchetti individua nel « realismo fantastico » la formula che permette al Poe di sperimentare le possibilità provocatorie insite nel genere *novel*). Rammenteremo infine che lo stesso scrittore di Baltimora aveva provveduto a specificare cosa intendesse con "fantastico": « Fancy is at lenght found impining upon the province of *Fantasy*. The votaries of this latter delight not only in novelty and unexpectdeness of combination, but in the *avoidance* of proportion. The result is therefore abnormal, and to a healthy mind affords less of pleasure through its novelty, than of pain through its incoherence » (il passaggio, estratto dalla *Review* su N. P. Willis del 1845, è riportato in *Literary Criticism of Edgar Allan Poe*, cit., p. 16).

which ran the main gorge was composed of a species of soft rock resembling soapstone. The sides of the cleft we were now attempting to ascend were of the same material, and so excessively slippery, being wet, that we could get but little foothold upon them even in their least precipitous parts; in some places, where the ascent was nearly perpendicular, the difficulty was, of course, much aggravated; and, indeed, for some time we thought insurmountable. We took courage, however, from despair; and what, by dint of cutting steps in the soft stone with our Bowie knives, and swinging, at the risk of our lives, to small projecting points of a harder species of slaty rock which now and then protruded from the general mass, we at length reached a natural platform, from which was perceptible a patch of blue sky, at the extremity of a thickly-wooded ravine.
(*Pym*, cap. XXI, pp. 149-150)

Com'è lecito attendersi, un siffatto isomorfismo di *settings* non tarda poi a farsi veicolo di una serie di risonanze le quali evidenziano bene quanto fosse stata profonda l'influenza esercitata dal nostro gruppo intertestuale sul procedimento attuato da Poe per caratterizzare l'ambiente di Tsalal in un senso connotativo ed affettivo, vale a dire la creazione della *Stimmung*. Che sulla scorta dello "Stephens-Keith material" e della fascinazione per la letteratura profetica lo scrittore avesse circonfuso di un alone "sacro" la sua *Narrative* appare, in realtà, un dato già segnalato in maniera diffusa da Thompson, Pollin, e il John T. Irwin di *American Hieroglyphics*[79], critici che hanno dimostrato con dovizia di particolari come tali suggestioni accordino al fondo del romanzo un sottotono del tutto particolare, tetro e solenne allo stesso momento : l'aspetto terribilmente sterile della « most desolate, the desolation of desolations » Edom (una sorta di *dry salvage* eliotiano *avant la lettre*), l'asperità di Petra, il munifico *necromanteion*, evocano nel *Pym* l'inverarsi di una tremenda maledizione che rimbomba a chiare lettere nella frase di chiusura del racconto, come ben sa chi conosce il testo, ma che, in modalità sotterranee, riecheggia in pressoché tutti i secondi "Morrell Chapters"[80]. Rilevavamo già, ad esempio, come nell'episodio del *ravine* potesse

[79] Cfr. nota 21.
[80] Facciamo ovviamente riferimento alla sentenza che chiude il romanzo di Poe, « *I have graven it within the hills, and my vengeance upon the dust within the rock* » (p. 178), nella quale ritorna l'idea biblica del "Dio nascosto nella roccia" e della sua devastante ira. L'argomento verrà debitamente affrontato al momento di trattare del mitologema-caduta, ma ci pare importante segnalare sin da ora come Keith, a proposito di Petra, evidenziasse quanto segue : « this proud city among the rocks, doubtless for its extraordinary sins, was always marked as a subject of extraordinary vengeance ». L'autore riportava poi una terza nefasta profezia che, pur non essendo citata da Poe nella *Review* del 1837, a nostro parere non è caduta del tutto inascoltata nello scrittore del *Pym* : « I will make thee small among the heathen, and despised among men. Thy

leggersi un riutilizzo in chiave romanzata del tema dell'interdizione territoriale illustrato da Stephens e Keith; e a rafforzare tale interpretazione potremmo richiamare il celebre capitolo degli *interlinked gorges* o il suggestivo pezzo con cui Poe suggella la sua cartografia offrendoci una malinconica visione che accende l'immaginazione del ricordo di Babilonia la grande[81]. Anche le stesse immagini del perturbante ideate da Poe per vivacizzare l'atmosfera di Tsalal alludono ad una trasformazione dello spazio del romanzo, il quale per un verso continua ad essere percepito dal protagonista in modalità soggettive e oniriche, ma allo stesso tempo tende ad assurgere ad ipostasi di una realtà altra che si qualifica come eminentemente metafisica. Tali figure recano difatti pressoché tutte la traccia di motivi e repertori iconografici biblici o appartenenti al magico e all'esoterico, ad iniziare dal celeberrimo *Tekeli-li* (grido che scandisce l'azione della *Narrative* a partire dai primi episodi di Tsalal sino all'enigmatico epilogo del romanzo), per continuare con il « singular-looking land-animal » nel quale Kaplan ha colto il riverbero dell'ermellino dell'Apocalisse di San Giovanni[82].

Riservandoci di ritornare su tali segni quando sarà il momento di studiare la loro interrelazione con il manifestarsi del mitologema-caduta, ci appare interessante sottolineare come in un siffatto discorso rientri anche una figura che

---

terribleness hath deceived thee, and the pride of thy heart, oh thou that dwellest in the clefts of the rocks, that boldest the height of the hill; though thou shouldst make thy nest as high as the eagle, I will bring thee down from thence, saith the Lord (Jeremaih xlix, 13, 15) » (A. Keith, *Evidence of the Truth* cit., p. 151).

[81] Cfr. capitolo successivo

[82] Cfr. Kaplan, *Introduction to Pym*, cit., p. 210 (ricordiamo che nel *Pym* il roditore bianco viene pescato dal mare all'inizio del cap. XVIII, ossia poco prima dello sbarco su Tsalal). A p. 209 del saggio Kaplan interpreta *Tekeli-li* alla luce di Daniele 5: 27 : « 'Mene, Tekel, Uphrasin' – so read the handwriting on the wall, the words that Daniel deciphered. 'Tekel' – 'Thou art weighed in the balances, and art found wanting' – so Daniel revealed God's word to Belshazzar, who was slain that night ». Si vedano anche le interpretazioni offerte nelle note apposte al *Pym* nei *Collected works of Edgar Allan Poe* a cura di Burton R. Pollin, vol. I, cit., p. 339; oltre a riprendere la lettura di Kaplan, il critico ricorda la figura del conte Tekeli, patriota ungherese che aveva ispirato il melodramma *Tekeli, or the siege of MontWW* di Thomas Hook : l'opera circolava sulle scene di New York in un riadattamento di Pixérécourt proprio negli anni in cui Poe scriveva il *Pym*. Sempre nella stessa nota, la quale è numerata come 22.12 A, si rileva come nel dizionario polinesiano di Tregar la parola *Tekeli* corrisponda all'inglese "to shiver, shake". Non togliendo nulla alle validità delle altre ipotesi, vorremmo sottolineare che la proposta di Kaplan ci appare pienamente convincente, tanto più che nell'episodio del convito di Belsasar Daniele narra dell'apparizione di « dita di una mano d'uomo, le quali scrivevano sull'intonaco della parete della sala reale » (Daniele 5: 5 e ss.); ci sembra, quest'ultimo, un forte anello di congiunzione fra il testo e la frase finale del *Pym* (a tale riguardo, rimandiamo i lettori al nostro cap. successivo).

rinsalda in maniera ancora più forte il legame della *Narrative of Arthur Gordon Pym* con l'*Evidence of the truth of the Christian Religion*, il tarabuso dal « jet black and grizzly plumage »[83]. Questo ennesimo esemplare della "zoologia fantasmatica" del Poe aveva già trovato nel testo di Keith la sua idonea collocazione (nonché il suo appropriato ambito di interpretazione) su un piano traslato, finanche allegorico, diremmo ricorrendo a un termine che il letterato di Boston maneggiava con non poca diffidenza[84] : « from generation to generation it shall lie waste; *none shall pass through it* for ever and ever (…) But the cormorant and the bittern shall possess it; the owl also and the raven shall dwell in it; and he shall stretch out upon it the line of confusion and the stones of emptiness », scriveva difatti lo studioso riprendendo gli strali lanciati da Isaia contro Edom ed evidenziando come il volatile assurgesse a cupo *senhal* di quella interdizione che, come avevamo verificato studiando il brano del *ravine*, tanto aveva impressionato la fantasia del nostro autore[85]. Ora, non ci sembra affatto privo di significato che il medesimo campione da bestiario sacro dovesse finire

[83] Animale che scompare e riappare dal romanzo esattamente come fanno altri segni del perturbante (si pensi al grido *Teke-li li*), il tarabuso (figura che Poe introduce nel cap. XXII e chiama di nuovo in causa nel primo dei due capitoli numerati come XXIII) si presenta come una sorta di immagine complementare al *white singular-looking land animal* di cui si è già discusso : esso, difatti, è di segno cromatico opposto (ossia nero, come specifica l'artista facendo di nuovo il punto sul contrasto con il colore bianco). Altresì degno di nota osservare che con il tarabuso Poe mette in atto nel testo una particolare attivazione di quel complesso di Giona che avremo modo di studiare più a fondo nel prossimo capitolo, ossia la dinamica del divorante/divorato (cfr. cap. III). Ci pare infine interessante notare che questo nuovo esemplare dell'ornitologia immaginaria di Poe indica bene come il futuro autore de *The Raven* faccia nel *Pym* un uso simbolico delle immagini dei volatili (quali albatri, pinguini etc).

[84] Sull'allegoria, cfr. la *Review* di Poe su Nathaniel Hawthorne (in Winkfield Parks, *Edgar Allan Poe as a Literary Critic*, cit., p. 53) : « In defence of allegory (…) there is scarcely one respectable word to be said. Its best appeals ate made to the fancy – that is to say, to our sense of adaptation, not of matters proper, but of matters improper to the purpose, of the real with the unreal (…) The deepest emotion aroused within us by the happiest allegory, *as* allegory, is a very, very imperfectly satisfied sense of the writer's ingenuity in overcoming a difficulty we should have preferred his not having attempted to overcome (…) One thing is clear, that if allegor ever establishes a fact, it is by dint of overturning a fiction. Where the suggested meaning runs through the obvious one in a *very* profound under-current so as never to interfere with the upper one without our own volition, so as never to show itself unless *called* to the surface, there only, for the proper uses of fictitious narrative, is it available at all. Under the best circumstances, it must always interfere with that unity of effect which to the artist, is worth all the allegory in the world ».

[85] A. Keith, *Evidence of the Truth of the Christian Religion*, cit., p. 159; riportiamo anche il resto della profezia, che era citata anche nel secondo volume degli *Incidents of Travel* di Stephens, pp. 34-35 : « 'Seek ye out of the Book of the Lord, and read; no one of these shall fail, none shall want her mate; for my mouth it hath commanded, and his spirit it hath gathered them. And he hath cast the lot for them, and his hand hath divided it unto them by line; they shall possess it for ever and ever, from generation to generation shall they dwell therein.' Isaiah : xxxiv. 5, 10 — 17 ».

nel *Pym* a preludere (e finanche, in un certo senso, a indurre) ad una scena mistica la discesa al cuore dell'abisso dei cosiddetti « interlinked gorges »[86] :

During the six or seven days immediately following we remained in our hiding-place upon the hill, going out only occasionally, and then with the greatest precaution, for water and filberts. We had made a kind of penthouse on the platform, furnishing it with a bed of dry leaves, and placing in it three large flat stones, which served us for both fireplace and table. We kindled a fire without difficulty by rubbing two pieces of dry wood together, the one soft, the other hard. The bird we had taken in such good season proved excellent eating, although somewhat tough. It was not an oceanic fowl, but a species of bittern, with jet black and grizzly plumage, and diminutive wings in proportion to its bulk. We afterward saw three of the same kind in the vicinity of the ravine, apparently seeking for the one we had captured; but, as they never alighted, we had no opportunity of catching them. As long as this fowl lasted we suffered nothing from our situation, but it was now entirely consumed, and it became absolutely necessary that we should look out for provision. The filberts would not satisfy the cravings of hunger, afflicting us, too, with severe gripings of the bowels, and, if freely indulged in, with violent headache. We had seen several large tortoises near the seashore to the eastward of the hill, and perceived they might be easily taken, if we could get at them without the observation of the natives. It was resolved, therefore, to make an attempt at descending.
(*Pym*, cap. XXIII, p. 158)

Persino più interessante ci sembra sottolineare come il passaggio dell'*Evidence of the truth of the Christian Religion* dedicato al tarabuso era comparso proprio nella *Review* degli *Incidents of Travel* del 1837 a formare il cuore di una digressione preziosissima per lo studioso della *Narrative*. Nel saggio Poe, constatando come Burckhardt fosse effettivamente passato attraverso la regione Idumea ritornandone indenne, contestava ai suoi riferimenti intertestuali il fatto che essi avessero dato per irrealizzabile la « possibility of the actual passage through Edom », e dando un'inattesa prova da ebraista, egli intraprendeva poi una fine analisi linguistica atta a rettificare le traduzioni presentate da Keith a dare dimostrazione della « remarkable curse » gravante sull'empia Idumea (vale a dire, per l'appunto Isaia XXXIV. 10 ed Ezechiele XXXV. 7) :

[86] Sul misticismo di Poe, cfr. l'articolo dello scrittore *Thomas Moore : The Imagination and the Mystical in Poetry*, in *Literary Criticism of Edgar Allan Poe*, cit., pp. 78-86; del capitolo sugli *interlinked gorges* sarà questione nel nostro prossimo capitolo *La scrittura del mitologema caduta*, nel quale preciseremo anche quale fosse la concezione che Poe aveva del "mistico".

It is essential, however, that these prophecies be literally rendered; and it is a matter for regret as well as surprise, that Dr. Keith should have failed to determine so important a point as the exactness or falsity of the version of his text. This we will now briefly examine.

Isaiah XXIV.10

לָנֶצַח— "For an eternity,"
נְצָחִים— "of eternities,"
אֵין— "not,"
עבֵד— "moving about,"
בָּהּ: — "in it."

"For an eternity of eternities (there shall) not (be any one) moving about in it." The literal meaning of בָּהּ is "*in it*," not "through it". The participle עבֵד refers to one moving to and fro, or up and down, and is the same term which is rendered "*current*," as an epithet of money, in Genesis xxiii. 16. The prophet means that there shall be no marks of life in the land, no living being there, no one moving up and down in it; and are, of course, to be taken with the usual allowance for that hyperbole which is a main feature, and indeed the genius of the language.

Ezekiel xxxv. 7

(…)

"And I will give mount Seir for an utter desolation, and will cut off from it him *that passeth and repasseth therein*." The reference here is the same as in the previous passage, and the inhabitants of the land are alluded to as moving about therein, and actively employed in the business of life. The meaning of "passing and repassing'" is sanctioned by Gesenius, s. v. vol. 2. p. 570, Leo's Transl. [87]

Siamo in questo modo incorsi in un vero groviglio di implicazioni e punti problematici in cui sono racchiusi indizi utilissimi per gettare luce sugli occulti procedimenti inventivi sottesi al *Pym*, ma dal quale, per un altro verso, si dipanano ulteriori gangli che rinviano direttamente alla questione del mitologema-caduta e della sua elaborazione nel romanzo. Proponendoci di ritornare su questo aspetto nel prossimo capitolo, continueremo ora a focalizzare il nostro discorso sull'argomento intertestualità e sottolineeremo che nell'estratto si fa menzione dello scritto che, con Ridgely e Pollin, convocavamo come terzo (ed ultimo)

[87] *Op. cit.*, pp. 935-936 (si noti che qui Poe erroneamente riporta Isaia XXIV anziché XXXIV).

componente del nucleo "Stephens-Keith", lo *Hebrew and English Lexicon* di Wilhelm Gesenius. L'opera, rilevano gli studiosi e altre personalità giustamente attente alla nota finale apposta al *Pym*, alimenta l'invenzione romanzesca dando origine proprio alla cruciale sequenza dei *chasms*, capitolo che va opportunamente interpretato come una astuta e laboriosa illustrazione di tale fonte, anziché come volontaria incursione in un genere (l'utopia) la cui etichetta calza decisamente scomoda all'opera di Poe, come talvolta hanno ipotizzato taluni critici propensi a costruire faticose congetture per annettere lo scrittore alla sterminata schiera di visionari interessati al tema del mondo sotterraneo[88]. Oltre ad ispirarsi ancora una volta alle vestigia di Petra, Poe, da entusiasta ammiratore di Champollion quale fu, si era difatti dilettato ad organizzare il viaggio subterrestre di Gordon e Dirk Peters assemblando alcuni lemmi reperiti nello stesso dizionario di cui egli si era servito per rettificare Stephens e Keith; in tal guisa, il copto Ⲡⲁⲑⲩⲣⲏⲥ (Pathros, la *Paturisi* narrata nell'*Evidence of the Truth of the Christian Religion*) e l'arabo صَحَرَ (in ebraico *sahar*, bianco abbagliante) diventavano nel romanzo delle oscure incisioni poste a decorare la parete dell'ultimo *chasm* visitato dai personaggi, mentre l'etiopico ጸልመ (ebr. ʿ*salma*, "essere scuro, ombroso, buio") finiva invece per plasmarsi nella *forma fisica* delle suddette voragini :

We were about leaving this fissure, into which very little light was admitted, when Peters called my attention to a range of singular-looking indentures in the surface of the marl forming the termination of the *cul-de-sac*. With a very slight exertion of the imagination, the left, or most northernly of these indentures might have been taken for the intentional, although rude, representation of a human figure standing erect, with outstretched arm. The rest of them bore also some little resemblance to alphabetical characters, and Peters was willing, at all events, to adopt the idle opinion that they were really such. I convinced him of his error, finally, by directing his attention to the floor of the fissure, where, among the powder, we picked up, piece by piece, several large flakes of the marl, which had evidently been broken off by some convulsion from the surface where the indentures were found, and which had projecting points exactly fitting the

[88] Rimandiamo nuovamente al saggio di Irwin *American Hieroglyphics* (*Op. cit.*); si veda anche il *Poe Log*, il quale alla data 27 maggio 1837 riporta la seguente informazione : « Poe writes Charles Anthon and asks him to translate several Hebrew phrases from the Old Testament. Poe believes that certain quotations in John L. Stephens' *Incidents of travel in Egypt, Arabia Petraea, and the Holy Land*, which he is reviewing for the October "New York Review", are inaccurate (Poe to Anthon 1 June 1837) » (*Poe Log*, cit., pp. 244-245).

indentures; thus proving them to have been the work of nature. Figure 4. presents an accurate copy of the whole.

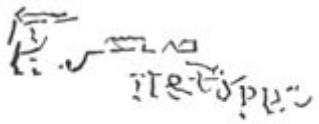


Figure 4

(*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, cap. XXIII, pp. 162-163)[89]

Appare insomma chiaro che nel suo « sciocco libro » l'artista continuava a lambire quei vasti territori della geografia sacra ai quali Stephens e Keith avevano dedicato i loro getti d'inchiostro, e su cui egli stesso aveva discettato con profusione di particolari e nella *Review*[90] e in un altro prezioso scritto che potremmo a tutto titolo considerare una sorta di intertesto interno (se non propriamente un avantesto) del *Pym*, l'articolo *Palestine*. Inserendosi con piena coscienza nella ridda di indagini geo-religiose che in quegli anni, come racconta Haim Goren, si proponevano di compilare le mappe delle « holy lands » e di riscattare con il rigore dell'indagine scientifica una topografia pesantemente viziata da un riferimento astratto e pedissequo alla Bibbia[91], Poe nel saggio abbordava infatti alcuni argomenti-chiave i quali dovevano convergere nella *Narrative* in qualità di preziosissimi motivi segreti; tutto ciò concorre a

[89] Cfr. la nota 23. 10 A contenuta nell'edizione della *Narrative* curata da Burton R. Pollin (*Collected works of Edgar Allan Poe*, cit., p. 344), dove si suggerisce che l'idea del geroglifico potrebbe essere stata caldeggiata da un passaggio degli *Incidents of Travel* nel quale Stephens annota : « the rock was covered with inscriptiond, but I could not read them ». John T. Irwin (*American hieroglyphics*, cit., p. 199) nota come in Ez. 29:14 Pathros venga designata come « Egyptians'place of origin to which they will ultimately be returned for the completion of God's vengeance ».

[90] Poe si proponeva difatti qui di delimitare i « proper boundaries » della regione idumea, sottolineando come questi, contrariamente alle affermazioni di Keith e Stephens, abbracciassero « only the mountainous tract of country east of the valley of El-Ghor » (*Review of the Incidents of Travels*, cit., p. 933).

[91] Sulla fioritura della cartografia religiosa nel XIX secolo, cfr. la seguente osservazione di Haim Goren, che conferma appieno come il principale scopo di tali studiosi fosse comunque quello perseguito da Keith e Stephens, ossia supportare di un avallo scientifico l'incontestata veridicità dei testi sacri : « Many centuries of European biblical scholarship resulted in the accumulation of a wealth of Christian-inspired interest in the Holy Land. The area of biblical Palestine constituted a place where history and development were inspired and guided by its sacredness. 'Geo-religious' perception inspired research on some regions, such as the Dead Sea and the Jordan valley; certain sites, such as Jerusalem, Bethlehem and Nazareth; and specific subjects, such as biblical wildlife » (Haim Goren, *Sacred, but not Surveyed: Nineteenth-Century Surveys of Palestine*, « Imago Mundi » 54, 2002, pp. 87-109, cit. a p. 87).

confermare come il romanzo si nutrisse non soltanto di materiali di riciclo o popolari nel senso deteriore del termine, ma anche di riserve intertestuali le quali veicolavano un patrimonio culturale alto e (lo verificheremo a breve) molto più antico di quel che a primo impatto poteva apparire :

> Palæstine derives its name from the Philistæi, who inhabited the coast of Judæa. It has also been called "The Holy Land" as being the scene of the birth, sufferings and death of our Redeemer. It was bounded on the north by Syria, on the east by Arabia Deserta, on the south by Arabia Petrea, and on the west by the Mediterranean. The principal divisions of the country were Galilea in the north, Samaria in the middle, and Judæa in the south. This country is at present under the Turkish yoke; and the oppression which it now experiences, as well as the visible effects of the divine displeasure, not only during the reign of Titus, and afterwards in the inundations of the northern barbarians, but also of the Saracens and Crusaders, are more than sufficient to have reduced this country, which has been extolled by Moses, and even by Julian the Apostate, for its fecundity, to its present condition of a desert.[92]

In conclusione, per trarre le fila del nostro lungo discorso e stilare (come ci pare utile fare) un bilancio provvisorio dal cumulo di informazioni che abbiamo sinora ammassato, converremmo sostanzialmente con la prospettiva adottata da Leo Marchetti nel suo *Poe la scrittura eterogenea* laddove il critico rileva come l'universo del *Pym* sia sostanzialmente nutrito di « parafrasi letterarie e documenti giornalistici che sollevano il dibattito su argomenti pseudoscientifici ed esplorativi »[93]. Dopo aver inizialmente abbozzato un racconto dell'incubo non troppo dissimile dalle sue raccapriccianti storie d'orrore, l'autore trasforma in un primo momento in materia romanzesca scritti « bassi » ricollegabili alla « prassi della marina mercantile »[94], fino a che l'immissione di intertesti appartenenti principalmente al genere del *travel account* determina una seconda svolta nel racconto (fasi I-III della suddivisione operata da Ridgely e Pollin). I prestiti

---

[92] E. A. Poe, *Palæstine*, in *Collected writings of Edgar Allan Poe*, vol. 5, *Writings in the Southern Literary Messenger. Non fictional prose*, a c. di Burton R. Pollin e Joseph V. Ridgely, The Gordian Press, New York 1997, p. 106; l'articolo appare sul « Southern Literary Messenger » del febbraio 1836. Rileva Kaplan (*Introduction to Pym*, cit., p. 211) come *Palestine* sia da considerarsi come un prezioso intertesto della *Narrative*, il quale ci dimostra come Poe meditasse da tempo e con piena cognizione di causa su quelle che possono apparire come incursioni improvvisate in un'area di pertinenza "altra" rispetto all'ambito del romanzo.
[93] *Op. cit.*, p. 93.
[94] *Ibidem.*

vengono in questo caso per lo più denunciati come tali, oppure si è in presenza di referenti scoperchiati (il vecchio marinaio coleridgiano, la *robinsonnade*) ai quali lo scrittore sembra guardare con intento parodistico[95]; ancora, essi provengono da spunti cronachistici che Poe talora rende palesi e talaltra occulta. Allo stesso tempo, la prosa pseudomimetica (e, a tratti, alquanto grossolana) dei primi capitoli si risolve progressivamente in una scrittura di tutt'altro tenore la quale, come osserva Marchetti, ben coniuga « l'utopia scientifica della mappa del reale » con « un immaginario in cui la verosimiglianza va cercata nelle fonti geografiche e libresche »[96]. Con l'ingresso del blocco "Stephens-Keith" fra le fonti del *Pym*, la preminenza di materiali colti si fa quindi sempre più consistente, al punto da inaugurare, nella seconda metà inoltrata dei "Morrell chapters", una pratica romanzesca che risulta molto più raffinata nell'utilizzo dello strumento-intertestualità. Certo, il narratore-Gordon non si esime affatto dal dispensarci ancora con piglio quasi pedante informazioni e generalità di inserti eterocliti di importanza tutto sommato accessoria, quali la digressione sulla *biche de mer* o il lungo *excursus* sui viaggi al Polo Sud, e lo stesso personaggio seguita d'altro canto a fare sfoggio di una « miopia » e di una coazione a ripetere che risultano persino irritanti, nella loro esasperante ottusità (si pensi alla scena da noi appena rievocata sulla scoperta del graffito)[97]. Tuttavia Poe, come un accorto tessitore, prende ora ad occultare (e a scegliere) con cura le fonti dalle quali trarre gli elementi destinati a rivelarsi cruciali nello sviluppo della diegesi così come nella

[95] Si veda di nuovo la fine analisi di Ugo Rubeo, il quale, dopo aver minuziosamente indagato i rapporti del *Pym* con la *Rime* di Coleridge, segnala : « per quante analogie sia oggettivamente possibile rintracciare tra la ballata del marinaio e la relazione di Pym, l'atteggiamento di Poe – proprio in virtù di un laicismo che gli deriva dall'esser parte di una temperie in cui l'originario afflato romantico, se non le sue radici idealiste, ha esaurito la sua propulsività – si distacca sostanzialmente da quello di un modello che è tutto intessuto sulla ricerca angosciosa di una pace interiore (…) Comprensibile, dunque, che il romanzo abbia destato il sospetto – peraltro ampiamente avallato dalla predilezione per lo scherzo letterario ricorrentemente esibita dall'autore – che allusioni e riprese di quel testo sacro del romanticismo siano in realtà guidate da un intento, neppure troppo sottilmente, parodistico » (*Agghiaccianti simmetrie*, cit., pp. 31-32).

[96] *Ibidem*, pp. 93-94; secondo Marchetti, Poe, per una sua « insopprimibile esigenza filosofica e snob », avrebbe basato sul *nonsense* « l'obiettivo delle sue storie », facendo della vicenda di Gordon una « enorme nota a margine del romanzo realistico del Settecento » (p. 99).

[97] Della « miopia » di Pym parla Ugo Rubeo in *Agghiaccianti simmetrie*, cit., pp. 59-60 : « Pare dunque opportuno riflettere un po' più a fondo su quella curiosa 'miopia' da cui il protagonista sembra essere affetto, tanto più che quella sindrome, in tutto simile a un difetto congenito, continuerà a manifestarsi, non ostante la maggiore avvedutezza, come un suo specifico limite : fino a proporsi come un male oscuro, e a tratti inquietante, nel momento in cui, pur potendo contare sull'apporto di elementi oggettivi e di capacità analitiche già più volte sondate, Pym si ritrova ricorrentemente a mal partito nel tentativo di *decifrare* i dati in cui egli s'imbatte ».

costruzione dell'apparato simbolico del romanzo[98], vale a dire i tomi di Stephens e Keith, il preziosissimo dizionario di Wilhelm Gesenius e, *last but not least*, un cospicuo filone di opere e studi ottocenteschi dedicati alla geografia sacra, ivi incluso uno scritto steso dallo stesso pugno del nostro letterato, *Palestine*. Vedremo a breve come nel fatidico capitolo conclusivo (un pantagruelico *Pym-pourri*[99] nel quale emergono e riemergono riserve temporaneamente sommerse come i resoconti marinareschi, scampoli giornalistici pseudo-scientifici e reminiscenze fantastiche quanto mai *outrées*) affioreranno in maniera scritture che possono ancora dirsi appartenenti a un siffatto genere, e che però sono di datazione ben anteriore rispetto all'*Evidence of the Truth of the Christian Religion* o ai manuali di viaggio di Burckhardt e Stephens. Si tratta, anzi, in questo caso di opere che si sono costituite come vere pietre miliari non soltanto per la letteratura religiosa, quanto anche per quel genere "meraviglioso" che, come abbiamo accennato, il *Gordon Pym* stesso iniziava ad affrescare dando raffigurazione all'affascinante ed infido territorio di Tsalal. Ma a questo punto il romanziere ci avrà oramai sospinti davvero ben al di là dei confini del *novelty* e delle usuali (ed ufficiali) sponde del genere romanzo; tanto da farci compiere un inatteso percorso a ritroso e proiettarci, dopo averci condotto attraverso le regioni della fantasia (o *fancy*, per riprendere il lessico di Poe), nell'antichissima zona del *mythos*.

[98] Per quanto riguarda il simbolismo di Poe, ci sembra opportuno ricordare ancora una volta quanto segnala Leo Marchetti; il critico evidenzia difatti come presso Poe il simbolo si faccia veicolo di « una gamma misteriosa di significati che si collocano fra la rappresentazione della natura e stati mentali riferiti quasi sempre come semiconsci o inconsci ». Di un siffatto dato appare quanto mai doveroso tener conto nel momento in cui si intende valutare l'apporto che il materiale sacro aveva dato alla scrittura del *Pym*, come sottolinea lo studioso : « Tale simbolismo obbedisce, in America, ad una struttura culturale che è anche di Hawthorne e Melville e quindi autoctona e biblica. Diversamente dalla balena melvilliana, di matrice quacchera e mercantile, la posizione estetica di Poe dispiega una propria carica anarchica nei confronti di un *milieu* culturale molto simile al filisteismo del Secondo Impero contro il quale combatteranno i poeti della Comune. Il laicismo fa del simbolo poesco un prodotto anodino e scomodo, elemento visionario piuttosto che educativo, per una ricezione, diciamo, basata sull'idea di realtà che la Bibbia suggeriva anche quando si presentava nei panni della scienza e del reportage 'oggettivamente attendibile' » (*Op. cit.*, pp. 87-88).

[99] Prendiamo a prestito la formula di J. Gerald Kennedy, *Pym porri: decomposing the textual body*, in Kopley, *Poe's Pym explorations*, cit., pp. 167-174.

Capitolo III

The Narrative of Arthur Gordon Pym : la scrittura del mitologema-caduta

> *Nous* imaginons *l'élan vers le haut et nous* connaissons *la chute vers le bas*
>
> (Gaston Bachelard, *L'air et les songes*)

Nello studiare il tematizzarsi del mitologema-caduta nella *Narrative of Arthur Gordon Pym* ci troviamo immediatamente confrontati con un dato di fatto singolare il quale non manca di scavare un ulteriore solco nell'abissale "voragine interpretativa" spalancata dal romanzo di Poe[1]. Se, come abbiamo già segnalato per vie indirette nella precedente discussione e come presto verificheremo nel corso del presente capitolo, a partire dalla seconda metà dei "Morrell Chapters" lo spazio e il ruolo accordato dal nostro artista alle immagini di caduta si fanno nel *Pym* talmente ampli da tramutare queste nelle figure-perno del plesso simbolico dischiuso nel racconto, per una metà buona della narrazione lo scrittore di Boston relega il mitologema su un piano che, sulle prime, potrebbe apparire di sfondo, nonché di scarso rilievo, diremmo con lo sguardo rivolto al *grand-guignol* di trovate da romanzo gotico ed effettacci da *sensational tale* dispiegati in tali pagine. Nelle porzioni di testo comprese fra il grottesco *incipit* ed il macabro *collage* di disavventure marittime patite da Gordon a bordo del *Grampus* e sulla sconfinata distesa dell'Atlantico[2] non incontriamo, difatti, scene di caduta all'infuori di quelle incluse nella sequenza in cui Poe riporta le traversie del protagonista durante la propria reclusione-occultamento nella cabina del brigantino (cap. II e III); parimenti, dell'immagine destinata a dominare l'epilogo del libro, il vortice o gorgo acquifero, Poe dà solo una vaga e camuffata prefigurazione nel capitolo inaugurale, evocando colà la figura attraverso una sua ben riconoscibile sineddoche : l'assordante urlo d'inferno, connotato storico del leggendario *moke-strom* :

---

[1] Mutuiamo il termine al saggio di J. Gerald Kennedy, *The Narrative of Arthur Gordon Pym and the Abyss of Interpretation*, Twayne Publishers, New York 1995.

[2] Cap. I-XIII; si tratta delle porzioni di testo che nella classificazione di Ridgley si qualificano come *Messenger text* e *Voyage Narrative Section*.

suddenly, a loud and long scream or yell, as if from the throats of a thousand demons, seemed to pervade the whole atmosphere around and above the boat.
(cap. I, p. 8)

Presenze isolate e apparentemente prive di echi sulla concatenazione evenemenziale allestita negli *stages* successivi dell'opera, le sequenze che abbiamo rapidamente rammentato sembrano in verità più abbozzi di poetizzazione del mitologema che non sue compiute elaborazioni, quasi incidenti poco significativi che occupano a malapena lo spazio di una menzione *en passant*. Se in effetti tali episodi lasciano difficilmente presentire la parte maestra giocata dal nostro schema nella sezione della *Narrative* supportata dello "Stephens-Keith material" (zona in cui, come vedremo, l'idea di caduta non solo orchestra alcuni dei più incisivi *momenti-clou* del romanzo, ma organizza l'intera geografia fittizia del testo)[3], senza dubbio più inattesa risulta l'evoluzione della nostra immagine in *device* tecnico-narrativo preposto a suggellare su un *explicit* di non-fine l'imperfettissima ed incompiuta chiusura del racconto, come ben sa chi protrae la lettura del *Pym* sino al fondo in cui s'inabissa la vicenda del ragazzo di Nantucket. Eppure, chi abbia una qualche familiarità con le procedure operative del letterato americano non dovrà tardare di troppo a percepire l'importanza di queste iniziali prove e riconoscere in esse alcuni dei minuti *indices* che, come osserva Gaston Bachelard, alimentano la complessità e l'inquietante bellezza della scrittura di Edgar Allan Poe :

On nous apprend l'ontologie du pressentiment. On nous tend dans la pré-audition. On nous demande de prendre conscience des plus faibles indices. Tout est indice avant d'être phénomène dans ce cosmos des limites. Plus l'indice est faible, plus il a de sens puisqu'il indique une origine. Saisi comme des origines, il semble que tous ces indices commencent et recommencent sans cesse le conte. Nous y recevons des leçons élémentaires de génie [4]

Consci della centralità del dettaglio nella poetica praticata dall'artista, ed altrettanto consapevoli del ruolo-chiave rivestito dalla dimensione dello spazio

[3] Si veda di nuovo il precedente capitolo.
[4] Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, cit., p. 162.

nella prosa[5], abbiamo dunque anzitutto cercato di cogliere la portata delle suddette scene per poi verificare se ed entro quali termini esse potessero avere legami radicati con i casi più eclatanti di raffigurazione del nostro mitologema (i quali, come accennavamo, trovano collocazione nella seconda metà inoltrata del racconto). Nello svolgere tale compito, abbiamo snodato la nostra ricerca secondo un'impostazione che in parte rispetta la *fabula* del testo, ovverosia presentando, laddove ciò è risultato possibile, le sequenze da analizzare nello stesso ordine che Poe ha impartito loro nel *Pym*; tuttavia, poiché il nostro scopo era essenzialmente quello di ricostruire una fenomenologia ampia ed organica del mitologema e delle modalità con cui esso si manifesta nel romanzo, abbiamo strutturato il nostro discorso creando differenti unità di raggruppamento nelle quali i materiali di studio vengono a condensarsi attorno a nuclei semantici forti. Tale procedimento ci ha portati ad enucleare tre distinte zone nelle quali l'atto o l'idea del cadere si prefigura nelle seguenti modalità :

- una prima area in cui la caduta è intesa e raffigurata come evento traumatico di natura psicofisica, nonché come momento di crisi di un io smarrito e infragilito (cap. II, III e cap. XX); trova qui illustrazione anche un caso di discesa il quale culmina con il precipitare del personaggio in un insondabile precipizio (cap. XXIV). Per analizzare i brani raccolti in tale parte (che comprende tre sottosezioni) ci siamo basati principalmente sulla critica psicoanalitica, la quale ha letto nella *Narrative* il resoconto di un tormentato *regressus ad uterum*, ma abbiamo anche cercato di muoverci nel solco della grande traccia interpretativa per la quale la vicenda dell'*homo viator* Pym esemplificherebbe un lungo processo di annichilimento e di « depersonalization of the self »[6]. Tali studi sono stati supportati dalle monografie dei nostri autori-guida Gilbert Durand e Gaston Bachelard, le quali, rivelandosi anche in questa occasione un punto di riferimento

[5] A tale proposito, si veda il saggio di Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, Klincksieck, Paris 1991; torneremo a breve a riflettere in maniera più approfondita su questo prezioso studio.
[6] L'espressione è mutuata da Edward H. Davidson, *Poe: a critical study*, cit., p. 176. Di « disintegration of the personality » ha parlato per primo Allen Tate in *The Angelic Imagination* (citato in Gianfranca Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Edizioni Unicopli, Milano 1990, p. 19). Per la figura dell'*homo viator*, si veda invece Louis Van Delft, *La cartographie morale au XVIIe siècle* (il saggio è citato nella nostra *Introduzione*, alla quale rimandiamo per un discorso generale sul mitologema).

imprescindibile per il nostro ragionamento, ci hanno consentito di dimostrare come in tali scene l'artista incarni un « drame de l'imagination inconsciente »[7]; questo assunto, a sua volta, ci ha permesso di introdurre una riflessione sull'idea di "caduta immaginaria" e di *crisis of fancy*, concetti-chiave per comprende la portata del fenomeno della vertigine nella poetica dello scrittore. Infine, giacché quest'ultima esperienza si rivela strettamente interconnessa all'immagine dell'abisso o gorgo, abbiamo avuto modo di iniziare a esplorare questa figura fondante dell'universo poesco;

- abbiamo quindi enucleato un secondo paragrafo, che funziona sia da complemento del precedente che da passaggio-ponte verso una terza e più eterogenea zona, in cui passiamo ad indagare o a riconsiderare alcune manifestazioni del mitologema cosparse negli "Stephens-Keith Chapters". Prendendo come punto d'avvio le considerazioni formulate a proposito del *rêve labyrinthique* (cap. II della *Narrative*) nonché della caduta tratteggiata nel cap. XXIV, ci proponiamo anzitutto di indagare ulteriormente quel movimento di approfondimento e di *appesantimento*[8] per il quale lo scrittore progressivamente eleva il tema della discesa al rango di esperienza archetipica, snodando questa attraverso immagini cruciali quali il budello e il dedalo (cap. XXIII). Abbiamo inoltre sottolineato come Poe, in queste stesse scene, proceda ad intessere un laborioso simbolismo attorno all'idea del precipitare e ad alcune delle sue più esemplari illustrazioni, sino a strutturare sul nostro schema e sulle sue figure topiche la mappa immaginaria del romanzo. Il romanziere, come accennavamo, trae in questo caso spunto dalla sua fucina d'ispirazione *par excellence*, la Bibbia, nonché da opere a carattere esegetico e geo-religioso all'epoca particolarmente in voga (esse, fra le altre idee, gli forniscono di fatto materiale prezioso per elaborare *ex novo* l'ingegnoso apparato metatestuale del crittogramma). Se applichiamo di nuovo la tassonomia durandiana, ci sarà facile riconoscere in questi passaggi l'attivarsi di quelle che il critico chiama « strutture mistiche »

[7] G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, cit., p. 108.
[8] Cfr. avanti. Di una *rêverie* poesca *alourdissante* ha parlato Bachelard ne *L'eau et les reves* (Corti, Paris 1942, ch. II *Les eaux profondes*, pp. 56 et ss.), saggio sul quale avremo occasione di meditare in queste pagine.

dell'immaginazione; non dimenticheremo, però, che anche in tale porzione di testo (la quale pare connettersi più intimamente con il sacro) il romanzo in realtà rimane ben lungi dall'esaurire la propria carica parodica[9];

- alle scene e figure di caduta disseminate nel capitolo conclusivo (nel quale la vertigine torna a farsi esperienza fondante) abbiamo infine dedicato un'ultima, ibrida sezione, la quale comprende anche una sorta di coda offerta a mo' di riepilogo e di suggerimento per nuove proposte ermeneutiche. In tale zona, che definiremmo a carattere geo-mitico, convergono e si arricchiscono di nuovi significati, se non di sovrasignificazioni, le suggestioni presentate e nei capitoli iniziali e nell'arco degli "Stephens-Keith chapters"; in particolare, noteremo che l'artista con il capitolo XXV giunge a dare una fisionomia compiuta alla geografia sacra sbozzolata nella seconda *tranche* del romanzo, e ancora più interessante sarà osservare come Poe, attraverso la possente e "sublime" immagine finale del *maelstrom* (la quale pure è figura di punta della topografia classica), disegna un vertiginoso *punto di fuga* verso tematiche e mitologie altre, sino ad allora evocate solo per il tramite vago di brevi e nebbiosi cenni.

Lungi dal voler esaurire in una determinazione esclusiva il significato dei casi di caduta illustrati nel romanzo, la nostra ripartizione si propone dunque in sostanza di cogliere quale sia il tratto del mitologema che nel racconto si fa di volta in volta dominante, nonché di dimostrare come lo scrittore, sfruttando appieno la qualità poliforme dell'immagine del precipitare, sia riuscito a mutare un tema che all'inizio appariva di sfondo in un *leit-motiv* cruciale, al punto di farne il veicolo a cui delegare il senso della propria opera (o, per dirla col Blanchot, la sua richiesta di un significato che resti "a venire")[10]. La nostra scelta metodologica ci ha talvolta portati a concederci alcune deroghe nei confronti del criterio di successione con cui Poe fa affacciare sullo scenario del suo racconto le diverse rappresentazioni del cadere; di conseguenza, capiterà che il lettore si trovi dinanzi a casi di reiterazione, ritorni e *flash-back* su episodi che potranno essere anche di molto anteriori rispetto alla porzione di testo presa a più diretto oggetto

[9] Cfr. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., pp. 307-320.
[10] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959.

di analisi, con tutto quel che di spiazzante o di disorientante una siffatta operazione può comportare. Aggiungiamo inoltre che nel presente capitolo e, in particolare, nel suo paragrafo conclusivo intendiamo sia proseguire lo scavo nelle fonti del *Pym*, integrando di apporti o ipotesi nuove i dati già acquisiti e ricatalogati, sia gettare le basi per un percorso che, più avanti, ci porterà ad esplorare alcuni dei possibili sensi dischiusi dall'episodio della *humane figure*. L'impresa, si sa, si colloca in un terreno che è già stato largamente battuto dalla critica; nonostante ciò, speriamo di contribuire alla discussione proponendo degli spunti di riflessione, magari per illuminare di qualche altro fievole bagliore il fondo abissale nel quale pare dissolversi il getto d'inchiostro del nostro scrittore.

La caduta dell'io : il trauma, la vertigine

> *Cette vie est un long sommeil, une mort alanguie, lente*
>
> (Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*)

I.

Abbiamo avviato il nostro capitolo accennando agli episodi di caduta rintracciabili nella porzione del *Pym* anteriore agli "Stephens-Keith chapters", sequenze, annunciavamo, che si delineano allorquando Gordon si ritrova intrappolato nella stiva del *Grampus* senza nessun apparente margine di fuga (cap. II e III). Ora, per poter comprendere appieno il senso di tali scritture del mitologema, ci pare opportuno ricordare con Marie Bonaparte[11] che la vicenda del giovane di Nantucket può essere decodificata nei termini di una lunga *regressio ad uterum* animata dai due elementi femminei *par excellence*, il mare e la terra, e sostanziata di tutta una rete di surrogati del corpo della donna (imbarcazioni, contenitori, anfratti, faglie) i quali, almeno in prima istanza, offrono al personaggio principale (orfano e « impuissant » come lo stesso Poe, rimarca la scrittrice) la consolazione

[11] Marie Bonaparte, *Edgar Poe, sa vie, son oeuvre: étude analytique*, vol. II, *Les contes : les cycles de la mère*, PUF, Paris 1958 (Steele, 1933), pp. 357-429; l'autrice annovera il *Pym* fra i racconti appartenenti al « cycle de la mère-paysage » (*ibidem*, p. 348).

« apaisante » delle *rêveries du repos*[12]. Tali preliminari risultano preziosi; se integriamo le notazioni della psicoanalista francese con gli studi di Gilbert Durand e del Bachelard che abbiamo appena citato per via indiretta, constateremo agevolmente che nella fase narrativa di nostro interesse (ossia gli inizi del capitolo II) il letterato, nel descrivere l'imbarcamento clandestino di Pym nei più occulti recessi del brigantino, riproduce una situazione pienamente ascrivibile al « regime notturno dell'immaginario »[13]. Con una pratica che ricorda dappresso i riti magici di inumazione studiati da Mircea Eliade[14], lo scrittore avvia difatti l'avventura marittima di Gordon descrivendo tutto un movimento di discesa e di « pénétration du centre » durante il quale, con una magnifica attivazione dello schema eufemizzante dell'« avalage », il ragazzo viene posto al centro di un triplice cerchio protettore e lì invitato a godere delle gioie di un rifugio pressoché ermetico : avvolto in acque *bienfaisantes* di un mare che è perfetta figura della madre, incastonato al fondo di una nave-ventre dentro una serie isomorfa di *contenants* (stiva, cabina, cassa) i quali si rimandano vicendevolmente i propri tratti miniaturizzandoli come in un gioco di specchi rimpicciolenti, Pym pare

[12] *Ibidem*, p. 360. L'autrice individua una struggente « nostalgie de la mère » al fondo del romanzo, il quale sarebbe animato da immagini pregne di una « charge profonde d'affect » (non a caso, il ruolo svolto nel testo dall'immagine della *mère-mer* e dall'altro grande simbolo della *mère-terre*, inscriverebbero il *Pym* nel « cycle de la mère-paysage »). Ricordando le vicissitudini dello scrittore, notoriamente rimasto orfano in tenerissima età, alle pp. 382-384, la Bonaparte difatti parla della « recherche passionnée, effrénée, toujours déçue et toujours renouvelée de la mère perdue qui emplit ce récit », rintracciando in esso il tema della « révolte contre le père ». L'archetipo paterno troverebbe incarnazione in personaggi talora sanguinari, come il cuoco o Too-wit, talaltra in figure di poco polso, personaggi incapaci di azioni energiche quali il padre di Augustus e il capitano Guy, i quali offrirebbero altrettanti esempi di debolezza e irrisolutezza a un personaggio represso e sadomasochista quale sarebbe Gordon (e, di traslato, Poe, per riprendere la lettura della psicoanalista). Per le immagini del riposo, rimandiamo a G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, cit.; avremo maniera di richiamarci al saggio a breve.

[13] Ci rifacciamo nuovamente alla classificazione operata da G. Durand nel saggio *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire* (si veda in particolare l'*Introduction* alle pp. 58-59 : « nous proposons d'opposer ce '*Régime Nocturne*' du symbolisme au '*Régime Diurne*' structuré par la dominante posturale, ses implications manuelles et visuelles, et peut-être aussi ses implications adlériennes d'agressivité. Le '*Régime Diurne*' concernant la dominante posturale, la technologie des armes, la sociologie du souverain mage et guerrier, les rituels de l'élévation et de la purification ; le '*Régime Nocturne*' se subdivisant en dominantes digestive et cycliques, la première subsumant les techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matriarcale et nourricière, la seconde groupant les techniques du cycle, du calendrier agricole comme de l'industrie textile, les symboles naturels ou artificiels du retour, les mythes et les drames astrobiologiques »).

[14] Mircea Eliade, *Lo spazio sacro : tempio, palazzo, 'centro del mondo'*, in *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1976 (Paris 1948), pp. 377-398.

beneficiare della beata condizione di intoccabilità propria dell'embrione[15]. A garantire riparo al personaggio, oltre ad una simbologia « nyctomorphe » che rivaluta appieno il valore delle tenebre, anche uno spazio che pare appositamente organizzarsi nella tortuosa forma del labirinto, come osserva Gordon brancolando dietro la guida di un Augustus che gli fa strada come un eroico Teseo :

We proceeded at once into the cabin, and found no person there. It was fitted up in the most comfortable style — a thing somewhat unusual in a whaling-vessel. There were four very excellent staterooms, with wide and convenient berths. There was also a large stove, I took notice, and a remarkably thick and valuable carpet covering (…) He led the way into his own stateroom, which was on the starboard side of the brig, and next to the bulkheads. Upon entering, he closed the door and bolted it. I thought I had never seen a nicer little room than the one in which I now found myself.
(cap. II, p. 16)

He now pressed with his knuckles upon a certain spot of the carpet in one corner of the space just mentioned, letting me know that a portion of the flooring, about sixteen inches square, had been neatly cut out and again adjusted. As he pressed, this portion rose up at one end sufficiently to allow the passage of his finger beneath. In this manner he raised the mouth of the trap (to which the carpet was still fastened by tacks), and I found that it led into the after hold. He next lit a small taper by means of a phosphorous match, and, placing the light in a dark lantern, descended with it through the opening, bidding me follow. (…)The taper gave out so feeble a ray, that it was with the greatest difficulty I could grope my way through the confused mass of lumber among which I now found myself. By degrees, however, my eyes became accustomed to the gloom, and I proceeded with less trouble, holding on to the skirts of my friend's coat. He brought me, at length, after creeping and winding through innumerable narrow passages, to an iron-bound box, such as is used sometimes for packing fine earthenware.
(p. 17)

[15] Cfr. Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 226 e p. 220. Nel riflettere sul cammino di penetrazione del centro, Durand segnala la pericolosità dell'immagine del labirinto (figura che, come vedremo a breve, si farà forma tipica dello spazio poesco) : « ce chemin vers le centre sera (…) aussi le sentier difficile, méandreux et labyrinthique, le *dûrohana* que laissent pressentir les images angoissantes du gouffre, de la gorge et de l'abîme » (p. 226). Lo studioso ha messo anche in luce l'isomorfismo della serie figurativa nave-stiva-cassa, precisando fra l'altro che la dinamica è tipica delle trasformazioni eufemizzanti operate nel regime immaginario notturno nonché indicando come i suddetti spazi mettano in azione il processo regressivo. Sul meccanismo dell'*avalage* e sul cosiddetto *complexe de Jonas*, si rimanda ovviamente a Gaston Bachelard, *Terre et les rêveries du Repos*, cit., pp. 147-205 e pp. 235-291.

Persino quando il fraterno amico, per sovrabbondanza di precauzione, invita il ragazzo a sigillarsi in una cassa d'acciaio alta appena « four feet » e « full six long », quest'ultima si fa per il protagonista splendido microcosmo *familiare* in cui accomodarsi con l'agio sontuoso di un re che entra nel munifico palazzo, involucro al quale assimilarsi come un mollusco trincerato nel proprio guscio calcareo[16] :

A mattress from one of the cabin berths covered the whole of its bottom, and it contained almost every article of mere comfort which could be crowded into so small a space, allowing me, at the same time, sufficient room for my accommodation, either in a sitting position or lying at full length. Among other things, there were some books, pen, ink, and paper, three blankets, a large jug full of water, a keg of sea-biscuit, three or four immense Bologna sausages, an enormous ham, a cold leg of roast mutton, and half a dozen bottles of cordials and liqueurs. I proceeded immediately to take possession of my little apartment, and this with feelings of higher satisfaction, I am sure, than any monarch ever experienced upon entering a new palace.
(pp. 17-18)

I remained three days and nights (as nearly as I could guess) in my hiding-place without getting out of it at all, except twice for the purpose of stretching my limbs by standing erect between two crates just opposite the opening. During the whole period I saw nothing of Augustus; but this occasioned me little uneasiness, as I knew the brig was expected to put to sea every hour, and in the bustle he would not easily find opportunities of coming down to me. At length I heard the trap open and shut, and presently he called in a low voice, asking if all was well, and if there was anything I wanted. "Nothing," I replied; "I am as comfortable as can be; when will the brig sail?" "She will be under weigh in less than half an hour," he answered. "I came to let you know, and for fear you should be uneasy at my absence. I shall not have a chance of coming down again for some time — perhaps for three or four days more. All is going on right aboveboard. After I go up and close the trap, do you creep along by the whipcord to where the nail is driven in. You will find my watch there — it may be useful to you, as you have no daylight to keep time by. I suppose you can't tell how long you have been buried — only three days — this is the twentieth. I would bring the watch to your box, but am afraid of being missed." With this he went up.

[16] Cfr. di nuovo Bachelard, *Poétique de l'espace*, cap. I, *La maison. De la cave au grenier*, p. 24 (« La maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme ») ; cfr. inoltre il seguente passaggio del cap. II, *Maison et univers*, p. 77, in cui lo studioso così riformula il assioma di Raymond: « La maison, encore plus que le paysage, est un « état d'âme ». Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité ». Sulla tecnica di miniaturizzazione e sulla figura del guscio, si vedano infine rispettivamente il cap. VII (pp. 140-167) e il cap. V, *La coquille*, pp. 104-129.

(pp. 18-19)

Se gli interni del *Grampus* sembrano insomma sulle prime connotarsi tutti alla perfezione come i luoghi del « bonheur primitif » di cui discetta l'autore della *Poétique de l'espace*, questa fantasticheria di protezione non manca di rivelarsi effimera e di cedere il passo ad un'angosciosa *rêverie* di morte, com'è lecito attendersi quando si tratta del Poe[17]. Primo movimento dell'incipiente crisi parossistica, la perdita inattesa della cognizione temporale, evento subito percepito come grave e squilibrante dal protagonista il quale, dopo un periodo indeterminato di reclusione nella più inviolata solitudine e con il « dull humming sound » dei venti che lo confermano nell'intuizione di trovarsi ben « far in the main ocean », comincia a patire i dolori di una situazione che gli si prospetta vieppiù come *living inumation*[18]. Da questo momento, l'artista inizia a sbozzolare una finissima fisiologia del claustrofobico traducendo in crampi, asfissia, emicrania e finanche un sopraffino *ennui* per i libri e gli svaghi messigli a disposizione dall'amico il primo dei tormentati « rêves d'enfermé » del nostro protagonista : al pari di quel che avviene con la stanza delle torture del *Pit and the Pendulum*, l'accogliente *dedans* del *Grampus* inizia difatti a rovesciare il proprio tratto semantico positivo e a mutarsi in atroce camera infernale, nonché nefasto

[17] Cfr. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, cit., p. 58; per Bachelard, « l'humain chez Poe c'est la mort », al punto che la stessa vita, nell'opera dell'autore, si viene a descrivere attraverso la morte. Tali considerazioni ben si addicono ad un'opera quale la *Narrative*, la cui storia è caratterizzata da una interminabile serie di morti realmente accadute, sventate o finanche vissute attraverso le vie dell'immaginazione anticipatrice del protagonista.

[18] Ricorderemo che Pym aveva avuto cura di risalire il labirinto della stiva per il tramite di un "filo d'Arianna" apprestatogli da Augustus, e che all'estremità di tale filo, in perfetto accordo con le strutture tipiche dello schema dell'iniziazione, si trova un oggetto-ricompensa che viene a coincidere proprio con un orologio : « In about an hour after he had gone I distinctly felt the brig in motion, and congratulated myself upon having at length fairly commenced a voyage. Satisfied with this idea, I determined to make my mind as easy as possible, and await the course of events until I should be permitted to exchange the box for the more roomy, although hardly more comfortable, accommodations of the cabin. My first care was to get the watch. Leaving the taper burning, I groped along in the dark, following the cord through windings innumerable, in some of which I discovered that, after toiling a long distance, I was brought back within a foot or two of a former position. At length I reached the nail, and, securing the object of my journey, returned with it in safety. I now looked over the books which had been so thoughtfully provided, and selected the expedition of Lewis and Clarke to the mouth of the Columbia. With this I amused myself for some time, when, growing sleepy, I extinguished the light with great care, and soon fell into a sound slumber » (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, p. 19; per la struttura iniziatica, rimandiamo alla bibliografia citata nella parte della presente tesi dedicate al *Voyage au centre de la terre* di Verne).

sepolcro[19]. Per un tratto costante della poetica di Poe, la « clôture », come scrive Henri Justin, finisce dunque per assumere le fattezze di un « anneau de forces qui exercent leur violence vers un centre », configurandosi come uno spazio dinamico che trascina l'uomo in un inarrestabile movimento centripeto[20]; Gordon, che si trova posto esattamente nel criticissimo punto di convergenza di cui scrive il critico, scivola nel più rovinoso cedimento psicofisico, piombando (*fell*) in un semiconscio « state of profound sleep, or rather stupor » :

I fell in spite of every exertion to the contrary, into a state of profound sleep, or rather stupor. My dreams were of the most terrific description. Every species of calamity and horror befell me.
(p. 21)

Un susseguirsi di visioni misere porta quindi a compimento la metamorfosi dello spazio della felicità infantile in devastante regione dell'incubo: con una concatenazione tipica della logica del sogno, terrifiche scene di asfissia si susseguono sopraffacendo il ragazzo e rendendolo l'essere « mezzo vivo e mezzo morto » di cui scrive Bachelard nell'analizzare l'immagine della *coquille* (simbolo nel quale adesso riconosceremmo volentieri e il nostro personaggio e la sua cassa oramai tramutata in bara)[21]. In un secondo movimento le agonie del recluso Pym vengono poi ipertrofizzate in luoghi *limitless* and *most forlorn* dove lo scrittore esplora la variegata gamma delle "acque nere" e delle figure mortuarie descritte da Bachelard (radice, l'albero spettrale), sino a che Gordon si ritrova proiettato su uno scenario desertico di sabbie roventi, *naked and alone* come un essere appena venuto al mondo[22]. Il personaggio parrebbe qui esperire la condizione « originaria

[19] G. Bachelard, *Introduction* a Edgar Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, cit., p. 15. Notare, nell'estratto della *Narrative* poc'anzi riportato, che già Augustus si rivolgeva a Gordon usando il termine « buried ».
[20] Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, cit., p. 3.
[21] *Poétique de l'espace*, cit., p. 108; anche Durand (*Les structures* cit., p. 271) segnala l'isomorfismo delle immagini di ventre, conchiglia e sepolcro. Vedremo più avanti come l'idea di un "Gordon-pesce" abbia delle ottime ragioni per sussistere con un radicato fondamento, mentrre a proposito della produzione onirica di « scènes infernales », ricorderemo ancora una volta con Gilbert Durand che il fenomeno si rivela tipico di quel meccanismo di « bloquage psychique et moral » che s'annida al cuore di ogni regressione (*Op. cit.*, p. 123).
[22] A proposito degli alberi grigi e spogli descritti da Poe, rammentiamo le parole di Bachelard in *L'eau et les rêves* sull'albero della morte o *Todtenbaum* dei riti di seppellimento celtici, immagine nella quale il critico individua con Jung un « symbole maternel » : « en plaçant le mort dans le sein de l'arbre, en confiant l'arbre au sein des eaux, on double en quelque manière les puissances maternelles, on vit doublement ce mythe de l'ensevelissement par lequel on imagine, nous dit

» di « sentirsi gettati in mezzo ad un'estensione apparentemente illimitata » a partire dalla quale l'uomo, secondo Mircea Eliade, elaborerebbe « i propri mezzi di *orientatio* »[23], situazione che invoca *sponte sua* il cammino e il movimento; ma anziché appropriarsi dello spazio e conquistare con passo sicuro questa prima fondamentale modalità dell'esistenza umana, Pym piomba inerme al suolo e si paralizza in un'agghiacciante caduta. Cagione del precipitare, la comparsa sulla scena onirica di un simbolo teriomorfo quanto mai temibile, il leone, figura dell'orco e della feroce volontà di divorare[24] che atterra il personaggio con un ruggito in tutto simile al « tuono del firmamento » :

Among other miseries, I was smothered to death between huge pillows, by demons of the most ghastly and ferocious aspect. Immense serpents held me in their embrace, and looked earnestly in my face with their fearfully shining eyes. Then deserts, limitless, and of the most forlorn and awe-inspiring character, spread themselves out before me. Immensely tall trunks of trees, gray and leafless, rose up in endless succession as far as the eye could reach. Their roots were concealed in wide-spreading morasses, whose dreary water lay intensely black, still, and altogether terrible, beneath. And the strange trees seemed endowed with a human vitality, and, waving to and fro their skeleton arms, were crying to the silent waters for mercy, in the shrill and piercing accents of the most acute agony and despair. The scene changed; and I stood, naked and alone, amid the burning sand-plains of Zahara. At my feet lay crouched a fierce lion of the tropics. Suddenly his wild eyes opened and fell upon me. With a conculsive bound he sprang to his feet, and laid bare his horrible teeth. In another instant there burst from his red throat a roar like the thunder of the firmament, and I fell impetuously to the earth. Stifling in a paroxysm of terror, I at last found myself partially awake. My dream, then, was not all a dream. Now, at least, I was in possession of my senses. The paws of some huge and real monster were pressing heavily upon my bosom — his hot breath was in my ear — and his white and ghastly fangs were gleaming upon me through the gloom. Had a

---

Jung, que le mort est remis à la mère pour etre ré-enfanté » (*Op. cit*., p. 87). Al medesimo saggio rimandiamo anche per l'analisi delle paludi; si noti anche la finezza con la quale la visione alternata di acque putride (e, dunque, inservibili) e di distese inaridite inizia ad attivare un processo atto a trascrivere in termini figurativi gli atroci patimenti della sete, *leit motiv* fondamentale del romanzo. Interessante, inoltre, seguire l'isomorfismo della serie serpente-radice, coppia di simboli dinamici il cui primo termine si dà come versione animalizzata del secondo, il quale a propria volta è invece della « morte vivente » (G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 324).

[23] M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, cit., p. 13.

[24] Cfr. G. Durand, *Les structures* cit., p. 90 e seguenti; osserveremo che con questo terrifico simbolo teriomorfo ricolloca progressivamente il *set* figurativo del proprio racconto dal pacifico regno della ricomposizione dei contrari al bellicoso regime diurno. Anche Marie Bonaparte ravvisa la presenza del tema dei *dents* collegandola alla manifestazione della madre-divorante (*Op. cit.*, p. 372). Per quanto pertiene le valenze simboliche del deserto, immagine-chiave delle figure di *immensité intime*, si vedano invece le pp. 18 e seguenti della *Poétique de l'espace* : in Gordon possiamo riconoscere il *plongeur* di cui scrive Diolé, vale a dire l'uomo che ha conosciuto la « mer profonde » e s'avvia ad immergersi in ancora più insondabili abissi ».

thousand lives hung upon the movement of a limb or the utterance of a syllable, I could have neither stirred nor spoken.
(p. 21)

A questo punto, se adottando il punto di vista di Gordon-narratore concordassimo con lui nell'interpretare l'incubo come trascrizione di un penoso sogno di riferimento, ci troveremmo a dover inquadrare questa prima raffigurazione del mitologema entro un ordine del vissuto molto prossimo al fattuale, visto che l'eroe alla fine della sequenza si scopre in effetti realmente schiacciato sotto la possente mole di un'enorme bestia, il suo terranova Tiger[25]. Da lettori avvezzi alla poetica della premonizione del nostro, non saremo poi nemmeno eccessivamente sorpresi di riesumare nel capitolo III una impressionante scena-doppione che viene a conferire tangibile realtà all'anticipazione visionaria di Pym, un episodio dove, per l'appunto, il ragazzo lotta con un Tiger improvvisamente impazzito, fino a che l'animale lo manda al suolo con la testa « buried among the blankets » :

I made a movement towards the mouth of the box. No sooner did I do this than the dog sprang with a loud growl towards my throat. The whole weight of his body struck me on the right shoulder, and I fell violently to the left, while the enraged animal passed entirely over me. I had fallen upon my knees, with my head buried among the blankets, and these protected me from a second furious assault, during which I felt the sharp teeth pressing vigorously upon the woollen which enveloped my neck — yet, luckily, without being able to penetrate all the folds. I was now beneath the dog, and a few moments would place me completely in his power. Despair gave me strength, and I rose bodily up, shaking him from me by main force, and dragging with me the blankets from the mattress. These I now threw over him, and before he could extricate himself I had got through the door and closed it effectually against his pursuit [26]
(p. 33)

[25] Cfr. Sigmund Freud, *L'Interpretazione dei sogni*, Newton Compton, Roma 1988, pp. 22 ss. Abbiamo ad ogni modo motivo di affermare che il sogno di Gordon vada al tempo stesso annoverato anche nei ranghi del sogno di desiderio, vale a dire in una tipologia di produzione onirica tipica del bambino, e non tanto poiché Pym è in personaggio infantile, come insegna la psicocritica, quanto piuttosto in ragione del fatto che la *libido* del protagonista si orienta su un *set* di oggetti e immagini tutt'altro che positivi.
[26] Notiamo *en passant* di nuovo l'affascinante ambivalenza delle immagini di Poe, per la quale le lenzuola, che ad un primo livello si connotano come metafora del sudario, recuperano il loro senso protettivo salvando il personaggio dall'aguzza morsa del molossoide.

Altri, tuttavia, appaiono i veri nodi cruciali della nostra scena. Osserveremo anzitutto che il protagonista dal proprio sogno di caduta trae occasione per un lungo esercizio di fantasticheria mortuaria (*fancy*) a lui tutt'altro che inusitato : al rinato baluginare delle proprie facoltà, Gordon si prefigura il suo perire di paura sotto le fauci dell'« enorme mostro » appuntando tale *rêverie* attorno ad un progressivo ottundersi delle facoltà fisico-mentali, e alludendo, più nello specifico, ad un venir meno della « visione » :

The beast, whatever it was, retained his position without attempting any immediate violence, while I lay in an utterly helpless, and, I fancied, a dying condition beneath him. I felt that my powers of body and mind were fast leaving me — in a word, that I was perishing, and perishing of sheer fright. My brain swam — I grew deadly sick — my vision failed — even the glaring eyeballs above me grew dim. Making a last strong effort, I at length breathed a faint ejaculation to God, and resigned myself to die. The sound of my voice seemed to arouse all the latent fury of the animal.[27]
(cap. II, pp. 21-22)

Ora, se riportiamo alla mente le teorie esposte dal Poe sullo svenimento così come sull'offrirsi in limine fra lo stato di veglia e di sonno di un nugolo di *fancies* e *visions*, una prima acquisizione parrebbe indicare un chiaro nesso fra il cadere e il processo immaginativo : non a caso, in una *Marginal note* del 1845 l'autore equipara la *remembrance* delle immagini baluginate in tali stati semiconsci o inconsci ad un concreto assaggio di quella che sarà la condizione dell'animo « after the bodily death »[28]. In ciò il romanziere lambisce di certo un tema caro e al

[27] « He precipitated himself at full length upon my body; but what was my astonishment, when, with a long and low whine, he commenced licking my face and hands with the greatest eagerness, and with the most extravagant demonstration of affection and joy! I was bewildered, utterly lost in amazement — but I could not forget the peculiar whine of my Newfoundland dog Tiger, and the odd manner of his caresses I well knew. It was he. I experienced a sudden rush of blood to my temples — a giddy and overpowering sense of deliverance and reanimation. I rose hurriedly from the mattress upon which I had been lying, and, throwing myself upon the neck of my faithful follower and friend, relieved the long oppression of my bosom in a flood of the most passionate tears » (*Pym*, p. 22).

[28] « We might contrive a very poetical and very suggestive, although, perhaps, no very tenable philosophy, by supposing that the virtuous live while the wicked suffer annihilation, hereafter; and that the danger of the annihilation (which would be in the ratio of the sin) might be indicated nightly by slumber, and occasionally, with more distinctness, by a swoon. In proportion to the dreamlessness of the sleep, for example, would be the degree of the soul's liability to annihilation. In the same way, to swoon and awake in utter unconsciousness of any lapse of time during the syncope, would demonstrate the soul to be then in such condition that, had death occurred, annihilation would have followed. On the other hand, when the revival is attended with

platonismo, filosofia che marca profondamente il suo pensiero, e a tutta una corrente esoterica illustrata da personalità come Coleridge a cui, come noto, è strettamente legata la teoria creativa del Poe (e, di fatto, l'idea di caduta come compimento del gesto artistico della scrittura avrà ampia occasione di dispiegarsi nella stessa *Narrative*, come dimostreremo più avanti). Eppure, al momento appare di gran lunga più appropriato cogliere nel cadere di Gordon il segno di un dolente trauma originario che trova la sua naturale prosecuzione nonché compiuta illustrazione in un allucinato *rêve labyrinthique* durante il quale il protagonista, nel muovere alla faticosa e sempre precaria conquista della postura eretta e di un "alto" semanticamente connotato come termine positivo e finanche salvifico, riproduce tutta una gestualità in parte infantile e in parte degradata, strisciando come un serpente (*crawl*) e finanche cedendo a quella che, con Laurent Jenny, chiameremo l'« attirance du bas »[29]. La visone non manca di acquisire una densa sfumatura morale, così come di trasporre la finzione dal placido reame della ricomposizione dei contrari al bellicoso « regime diurno » dell'immaginario :

In this attempt my great feebleness became more than ever apparent. It was with the utmost difficulty I could crawl along at all, and very frequently my limbs sank suddenly from beneath me; when, falling prostrate on my face, I would remain for some minutes in a state bordering on

---

remembrance of visions, (as is now and then the case, in fact,) then the soul to be considered in such condition as would insure its existence after the bodily death--the bliss or wretchedness of the existence to be indicated by the character of the visions » (E. A. Poe, *Marginal notes*, August 1845, in *Essays and Reviews*, cit., p. 1366). Si confronti anche il seguente *Marginalia* del marzo 1846, dove l'artista, rifelttendo sull'idea di *fancy*, sbozzola la sua poetica della memoria : « There is, however, a class of fancies, of exquisite delicacy, which are *not* thoughts, and to which, *as yet, I* have found it absolutely impossible to adapt language. (…) They seem to me rather psychal than intellectual. They arise in the soul (alas, how rarely!) only at its epochs of most intense tranquillity--when the bodily and mental health are in perfection-- and at those mere points of time where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams. I am aware of these 'fancies' only when I am upon the very brink of sleep, with the consciousness that I am so. I have satisfied myself that this condition exists but for an inappreciable *point* of time--yet it is crowded with these 'shadows of shadows'; and for absolute *thought* there is demanded time's *endurance.* These 'fancies' have in them a pleasurable ecstasy as far beyond the most pleasurable of the world of wakefulness, or of dreams (…) I so regard them, through a conviction (which seems a portion of the ecstasy itself) that this ecstasy, in itself, is of a character supernal to the Human Nature--is a glimpse of the spirit's outer world; and I arrive at this conclusion--if this term is at all applicable to instantaneous intuition--by a perception that the delight experienced has, as its element, but *the absoluteness of novelty* » (*Ibidem*, p. 1383; su tale argomento, si veda il saggio di Richard Kopley, *Poe e la memoria*, in *Fantastico Poe*, cit., pp. 93-107).

[29] Laurent Jenny, *L'exprérience de la chute de Montaigne à Michaux*, cit., p. 4; per il *rêve labyrinthique*, fenomeno indagato da Bachelard, rimandiamo anche al nostro capitolo V, *Il Voyage au centre de la terre come romanzo della discesa*.

insensibility. Still I struggled forward by slow degrees, dreading every moment that I should swoon amid the narrow and intricate windings of the lumber, in which event I had nothing but death to expect as the result. At length, upon making a push forward with all the energy I could command, I struck my forehead violently against the sharp corner of an iron-bound crate. The accident only stunned me for a few moments; but I found, to my inexpressible grief, that the quick and violent roll of the vessel had thrown the crate entirely across my path, so as effectually to block up the passage. With my utmost exertions I could not move it a single inch from its position, it being closely wedged in among the surrounding boxes and ship-furniture. It became necessary, therefore, enfeebled as I was, either to leave the guidance of the whipcord and seek out a new passage, or to climb over the obstacle, and resume the path on the other side. The former alternative presented too many difficulties and dangers to be thought of without a shudder. In my present weak state of both mind and body, I should infallibly lose my way if I attempted it, and perish miserably amid the dismal and disgusting labyrinths of the hold. I proceeded, therefore, without hesitation, to summon up all my remaining strength and fortitude, and endeavour, as I best might, to clamber over the crate. Upon standing erect, with this end in view, I found the undertaking even a more serious task than my fears had led me to imagine. On each side of the narrow passage arose a complete wall of various heavy lumber, which the least blunder on my part might be the means of bringing down upon my head; or, if this accident did not occur, the path might be effectually blocked up against my return by the descending mass, as it was in front by the obstacle there. The crate itself was a long and unwieldy box, upon which no foothold could be obtained. In vain I attempted, by every means in my power, to reach the top, with the hope of being thus enabled to draw myself up.
(pp. 23-24)[30]

Lasceremo a questo punto in sospeso il discorso sulle fallimentari cadute d'impotenza sperimentate dal personaggio per verificare come Poe, in un ultimo movimento testuale, chiuda la sua lunga macrosequenza claustrofobica conferendo un'inattesa valenza provvidenziale al mitologema. Alla fine del

[30] Interessante vedere che, così come nella macrosequenza tsalaliana Pym si ritroverà un fucile di cui non saprà che fare, anche in questi passaggi Poe dota il personaggio di un utensile diairetico da adulto quale il coltello, che si rivela del tutto inutile. Gordon, difatti, si districherà grazie ad esso dalle barriere del labirinto, ma si scontrerà di nuovo con un ostacolo insormontabile : « I pushed it strongly — it was nevertheless firm: with all my strength — it still did not give way: with rage, with fury, with despair — it set at defiance my utmost efforts; and it was evident, from the unyielding nature of the resistance, that the hole had either been discovered and effectually nailed up, or that some immense weight had been placed upon it, which it was useless to think of removing. My sensations were those of extreme horror and dismay. In vain I attempted to reason on the probable cause of my being thus entombed. I could summon up no connected chain of reflection, and, sinking on the floor, gave way, unresistingly, to the most gloomy imaginings, in which the dreadful deaths of thirst, famine, suffocation, and premature interment, crowded upon me as the prominent disasters to be encountered » (*Pym*, p. 25).

capitolo III, Gordon, che ha superato la guardia di Tiger e salutato la propria fuoriuscita dalla cassa-bara con un infantile e masochista gesto di *perverseness*[31], ode una voce che pronuncia sommessa il suo nome. Subito il protagonista ripiomba nel panico, traducendo la propria incapacità di agire in un blocco afasico[32] e perdendosi ancora una volta negli orrori di un'immaginaria morte da *buried alive* che egli non esita a prospettarsi. Lo scrittore trascrive anche in questa occasione il tracollo psicofisico del personaggio nei termini di un pesante abbandono alla forza di gravità, ma questa volta Pym è strappato dalla morsa della sua tomba-prigione grazie al risuonare di un coltellino che gli cade da tasca durante la caduta, e così richiama l'attenzione di Augustus :

Had a thousand worlds depended upon a syllable, I could not have spoken it. There was a slight movement now audible among the lumber somewhere forward of my station. The sound presently grew less distinct, then again less so, and still less. Shall I ever forget my feelings at this moment? He was going — my friend — my companion, from whom I had a right to expect so much — he was going — he would abandon me — he was gone! He would leave me to perish miserably, to expire in the most horrible and loathsome of dungeons — and one word — one little syllable would save me — yet that single syllable I could not utter! I felt, I am sure, more than ten thousand times the agonies of death itself. My brain reeled, and I fell, deadly sick, against the end of the box. As I fell, the carving-knife was shaken out from the waistband of my pantaloons, and dropped with a rattling sound to the floor. Never did any strain of the richest melody come so sweetly to my ears! With the intensest anxiety I listened to ascertain the effect of the noise upon Augustus — for I knew that the person who called my name could be no one but himself. All was silent for some moments. At length I again heard the word "*Arthur!* " repeated in a low tone, and one full of hesitation. Reviving hope loosened at once my powers of speech, and I now screamed, at the top of my voice, "*Augustus! oh Augustus!*" "Hush — for God's sake be silent!" he replied, in a voice trembling with agitation; "I will be with you immediately — as soon as I can make my way through the hold." For a long time I heard him moving among the lumber, and every moment seemed to me an age. At length I felt his hand upon my shoulder, and he placed at the same

[31] « In this struggle, however, I had been forced to drop the morsel of ham-skin, and I now found my whole stock of provisions reduced to a single gill of liqueur. As this reflection crossed my mind, I felt myself actuated by one of those fits of perverseness which might be supposed to influence a spoiled child in similar circumstances, and, raising the bottle to my lips, I drained it to the last drop, and dashed it furiously upon the floor » (*Pym*, p. 33); l'episodio rafforza il nesso (già segnalato in maniera diffusa dalla critica) fra il romanzo e il breve saggio-racconto *The Imp of Perverse*, titolo in cui la critica ha talora letto un anagramma del cognome di Gordon e, di traslato, dello stesso Poe (cfr, anche Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, cit., pp. 202 ss).

[32] A tale proposito, cfr. di nuovo l'analisi di Henri Justin, che individua proprio nella « perte de voix » il dramma fondamentale del Poe (*Op. cit.*, p. 2)

moment a bottle of water to my lips. Those only who have been suddenly redeemed from the jaws of the tomb, or who have known the insufferable torments of thirst under circumstances as aggravated as those which encompassed me in my dreary prison, can form any idea of the unutterable transports which that one long draught of the richest of all physical luxuries afforded. (pp. 33-34)

Pur offrendoci un momento di sollievo, il brano, di fatto, non è che un ponte verso una catena di patimenti e agonie a venire ancora più atroci in cui Poe fa sostanzialmente a meno del nostro schema di caduta : le restanti pagine della *Voyage Narrative Section* scorrono via senza alludere ad eventi di caduta, o comunque senza che il gesto acquisti un rilievo comparabile a quello rivestito nelle scene che abbiamo qui rammentato. Né le cose paiono cambiare di molto con gli iniziali "Morrell Chapters", sia che essi raccontino della poco fruttuosa *quest for land* sui tre oceani percorsi da Gordon, sia che lo scrittore prenda a plasmare la geografia terrestre del proprio romanzo descrivendo le isole di Kerguelen, Bennett e i primi approcci dell'equipaggio della *Jane Guy* con la *most treacherous* Tsalal. In realtà, avremo presto maniera di isolare anche in questi passaggi delle ben significative tracce di poetizzazione del mitologema, come potremo verificare dirigendo la nostra indagine sulla peculiare cartografia tratteggiata negli "Stephens-Keith chapters"; tuttavia, al momento ci avvieremo ad evidenziare una seconda tipologia di caduta la quale si colloca su una linea di diretta continuità con il concetto del precipitare come rappresentazione di un trauma originario, al punto da rappresentare per molti versi un naturale prolungamento e completamento di questo.

II.

I passi su cui ci apprestiamo ad imperniare la nostra analisi, tutti localizzati negli ultimi "Morrell Chapters" (cap. XVIII-XXV), si iscrivono come noto in una fase del *Pym* tutt'altro che monolitica dal punto di vista della composizione del testo così come da quello della sua portata simbolica. Ci riserviamo di interrogarci in seguito sulla plurisemia acquisita dal *Pym* in questa porzione narrativa nella quale

l'artista ha colto l'occasione di forgiare una particolarissima geografia dell'esotico ispiratagli da un nucleo intertestuale a carattere religioso[33], e metteremo piuttosto in luce un aspetto che ha di nuovo sollevato l'attenzione di una psicocritica tesa ad additarvi un saldo fattore di coesione della nostra eterogenea opera. Questa seconda *tranche* di avventure si snoda infatti su uno scenario che si fa ancora una volta rimando al femmineo e, in particolare, al corpo materno, vale a dire la terra, elemento isomorfo della *mère-mer*[34] il quale, come in una rapsodia accordata su una tonalità di fondo monocorde, offre all'artista maniera di sperimentare nuove variazioni sul basilare *leit-motiv* del *regressus ad uterum* :

[Poe] reproduit le même fantasme du corps maternel qui s'était déjà une fois exprimé au début du récit, dans l'ensevelissement de Pym au fond de la cale du ravine. Mais cette fois le fantasme se manifeste sur une échelle bien plus vaste, la terre, avec ses montagnes, ses cavernes et bientôt ses horizons, s'étant mise au service de l'imagination du poète pour exprimer la nostalgie de la mère perdue [35]

In verità la remota Tsalal, prima di farsi teatro di una *rêverie* destinata a rivestirsi anche in questo caso delle angosciose forme dell'incubo, in un primo tempo sembra soddisfare appieno le aspettative coltivate da una certa mentalità colonialista che, da svariati secoli, si compiaceva di raffigurare le regioni dell'incognito nei termini di un enorme *forre-tout* dove stipare ogni bramosia di possesso, sia questo materiale o meraviglioso nell'accezione che conferisce al vocabolo Greenblatt[36]. Certo di incontrare, dopo una navigazione fatta di abbagli, miraggi ed esplorazioni poco proficue, nell favoloso *blank* dell'82° parallelo sud,

[33] Cfr. avanti

[34] Cfr. G. Durand, *Les structures* cit., p. 263. Cfr. anche le pp. 261-262, dove il critico, nel sottolineare con Mircea Eliade l'« isomorphisme complet des symboles de l'iconographie de la Mère Suprême où se confondent vertus aquatiques et qualités terrestres », osserva : « il existerait une différence subtile entre la maternité des eaux et celle de la terre. Les eaux se trouveraient 'au commencement et à la fin de toute vie (…) Les eaux précèdent toute création et toute forme, la terre produit des formes vivantes'. Les eaux seraient donc les mères du monde, tandis que la terre serait la mère des vivants et des hommes (…) Si l'on étudie, toutefois, dans toute son ampleur le culte de la Grande Mère et sa référence philosophique à la *materia prima*, on s'aperçoit qu'il oscille entre un symbolisme aquatique et un symbolisme tellurique (…) Primitivement, la terre comme l'eau est la primordiale matière du mystère, celle que l'on pénètre, celle que l'on creuse et qui se différencie simplement par une résistance plus grande à la pénétration ».

[35] Marie Bonaparte, *Op. cit.*, p. 409.

[36] Stephen Greenblatt, *Marvelous possessions Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

un “altro” disposto a barattare tesori per perline di vetro o, nell’ipotesi peggiore, facile da sottomettere a colpi di arma da fuoco, l’equipaggio della *Jane Guy* sbarca difatti sul posto dispiegando l’usuale rotocalco comportamentale del *conquistador*, convinto di aver messo piede su un territorio fertile e ben fermo, o per lo meno tale a prima vista[37]. L’aspettativa, va da sé, viene demolita su tutti i fronti; in seguito a una dettagliata descrizione dell’isola e degli usi e costumi locali, nonché alcuni passaggi dedicati agli iniqui commerci fra americani e nativi, Poe, con un clamoroso colpo di scena, tributa le esequie al mito del *bon sauvage* e mostra gli tsalaliani nella loro reale natura di « the most barbarous, subtle, and bloodthirsty wretches that ever contaminated the face of the globe »[38]. In ossequio alla sinistra logica del doppio che governa tante storie del nostro autore, l’altro da sé rimanda all’occidentale un’immagine sfigurata, ferocemente ostile; l’isola delle meraviglie, dal canto suo, non tarda a tramutarsi in un agguerrito campo di battaglia dove il cacciatore (il bianco) finisce per giocare la parte della cacciagione :

The country, as I said before, was literally swarming with the natives, skulking among the bushes and recesses of the hills, so as not to be observed from the schooner. In our immediate vicinity especially, and blockading the sole path by which we could hope to attain the shore in the proper point, were stationed the whole party of the black skin warriors, with Too-wit at their head, and apparently only waiting for some re-enforcement to commence his onset upon the Jane. The canoes, too, which lay at the head of the bay were manned with savages, unarmed, it is true, but who undoubtedly had arms within reach. We were forced, therefore, however unwillingly, to remain in our place of concealment, mere spectators of the conflict which presently ensued.
(ch. XXII, pp. 152-153)

Ora, per quanto la *pictura loci* si screzi anche in queste pagine di stilemi e *topoi* dello strano che istillano nella prosa un irrequieto sentimento di premonizione, ad avviare il romanzo verso il totale stravolgimento della *Stimmung* è principalmente una studiata elaborazione della dimensione spaziale la quale prende a lavorare

[37] La visione è altro un *cliché* nella prassi del romanzo di viaggio di scoperta alla Morrell cui Poe s’ispira e al quale entro una certa misura si conforma, alludendo e illudendo il lettore che sarà esattamente Tsalal il posto dove il bianco potrà portare a buon fine un’esplorazione vantaggiosa in termini di profitto pratico, nonché capace di dischiudere « to the eye of science one of the most intensely exciting secrets which has ever engrossed its attention » (*Pym*, cap. XVII, p. 130).
[38] *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, cap. XX, p. 145.

attorno alla serpentina, facendo del simbolo l'immagine portante della morfologia tsalaliana[39]. La linea si forgia difatti dapprima in un *singular small brook* dal colore purpureo che, come segnala Gordon, è destinato a rappresentare « the first definite link in that vast chain of apparent miracles with which I was destined to be at length encircled »[40]; quindi, essa si plasma nella figura-chiave del *ravine*, lo scosceso burrone che conduce al villaggio di *Klock-Klock*. Il *ravine* non manca di conservare una sorta di unità geologica con il ruscello stesso, dacché anch'esso sembra aver formato in qualche remoto periodo « the bed of a torrent » :

This village, if it were worthy of the name, lay in a valley of some depth, and could only be approached from the southward, the precipitous ledge of which I have already spoken cutting off all access in other directions. Through the middle of the valley ran a brawling stream of the same magical-looking water which has been described.
(cap. XIX, pp. 137-138)

We had passed the spring and rivulet of which I before spoke, and were now entering upon a narrow gorge leading through the chain of soapstone hills among which the village was situated. This gorge was very rocky and uneven, so much so that it was with no little difficulty we scrambled through it on our first visit to Klock-klock. The whole length of the ravine might have been a mile and a half, or probably two miles. It wound in every possible direction through the hills (having apparently formed, at some remote period, the bed of a torrent), in no instance proceeding more than twenty yards without an abrupt turn.
(cap. XX, p. 146)

[39] Sul simbolo, cfr. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, cit., ch. VIII, *Le serpent*, pp. 291-322. Abbiamo nuovamente occasione di notare lo straordinario isomorfismo della *Narrative* : prima di introdurre nella propria prosa le figure serpentine dello *small brook* e del tortuoso *ravine*, Poe difatti dedica dettagliatissime pagine alla prelibata *biche de mer*, altra immagine di invertebrato.

[40] *Pym*, p. 136; così Poe presenta il ruscello : « At a small brook which crossed our path (the first we had reached) Too-wit and his attendants halted to drink. On account of the singular character of the water, we refused to taste it, supposing it to be polluted; and it was not until some time afterward we came to understand that such was the appearance of the streams throughout the whole group. » (cap. XVIII, p. 135; rinviamo anche alle considerazioni espresse nel nostro precedente capitolo). A proposito di questo corso d'acqua color sangue (che, come vedremo, si darà come elemento-cardine della geografia fittizia tratteggiata dal Poe), si rifletta anche sulle seguenti osservazioni di Durand, le quali ci inducono a scovare nella figura un'altra manifestazione dell'archetipo del "femmineo nefasto" : « ce qui constitue l'irrémédiable féminité de l'eau, c'est que la liquidité est l'élément même des menstrues. On peut dire que l'archétype de l'élément aquatique et néfaste est le *sang menstruel* » (*Les structures* cit., p. 110).

Il suggestivo panorama offre quindi all'autore lo spunto per tratteggiare una seconda pittura del profondo che, se per un lato appare completamente differente rispetto alla serie di simboli isomorfi raffigurati nella prima parte del romanzo (la cassa, la stiva, il ventre del *Grampus*), innesca nel testo una *Stimmung* non troppo dissimile. In questo caso l'artista, adombrando un ambiente che da subito si prospetta come tutt'altro che familiare, dà forma a un'estetica del maestoso e del sublime la quale sembra trovare fondamento nella materia *lourde* e *écrasante* della pietra, elemento che incute terrore con il suo portare in sé un tratto di aggressività intrinseco nell'immaginario della *dureté*, come evidenzia Bachelard[41]; se a ciò aggiungiamo che la spaccatura sembra insinuarsi nel grembo della madre-terra Tsalal con il movimento sgusciante tipico del rettile, non potremo non riconoscere come la rappresentazione del burrone si carichi di tutto un potenziale ostile il quale, sostanzialmente, rimaneva estraneo ai luoghi dell'intimità ritratti nel cap. II. Tuttavia, al di là di queste discrepanze, quel che ci sembra davvero segnare uno scarto fra le due rappresentazioni è il fatto che Poe scelga di chiamare in causa nel processo di costruzione dell'immaginario spaziale una dimensione che, sino a quel momento, non era mai stata evocata dal testo in una maniera così diretta e pregna di significato, vale a dire l'alto. E' proprio in virtù della sua imponente verticalità che il gorgo roccioso inizia ad istillare nel testo una sensazione di *dépaysement* prossima al malessere : le pareti del burrone si elevano difatti ad un'altezza tale da oscurare « the pass so completely that but little of the light of day could penetrate », scrive il letterato con una notazione che conferisce al *ravine* un'inedita misura abissale e che, al tempo stesso, dispone il plesso figurativo in un'area di limine fra il regime del diurno e quello di un notturno che, nel farsi a mano a mano dominante, si tinge di toni oltremodo inquietanti :

The sides of this dell would have averaged, I am sure, seventy or eighty feet in perpendicular altitude throughout the whole of their extent, and in some portions they arose to an astonishing

[41] Cfr. Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris 1948, ch. I, *La dialectique de l'énergétisme imaginaire. Le monde résistant*, pp. 23-39 ; scrive inoltre Bachelard a p. 337 : « la montagne réalise vraiment le Cosmos de l'écrasement. Dans les métaphores, elle joue le rôle d'un écrasement absolu, irrémédiable ; elle exprime le superlatif du malheur pesant et sans remède ». Ricordiamo che il burrone di Poe è ricalcato sul modello del *siq* di Burckardt nonché della "petrosa" Idumea raccontata da Stephens e Keith (cfr. cap. precedente).

height, overshadowing the pass so completely that but little of the light of day could penetrate. The general width was about forty feet, and occasionally it diminished so as not to allow the passage of more than five or six persons abreast. In short, there could be no place in the world better adapted for the consummation of an ambuscade, and it was no more than natural that we should look carefully to our arms as we entered upon it. When I now think of our egregious folly, the chief subject of astonishment seems to be, that we should have ever ventured, under any circumstances, so completely into the power of unknown savages as to permit them to march both before and behind us in our progress through this ravine.
(p. 146)

Il racconto prosegue dunque immergendo il lettore nell'infelicissimo cuore dell'« imagination des ténèbres »[42]: l'artista introduce Gordon in una stretta fessura incavata sulla parete del burrone e, di lì, inizia a sbozzolare una lunga *rêverie* di penetrazione (cap. XX–XXIV). Questa, in un primo momento, non manca di svolgere la consueta azione salvifica che contraddistingue il *regressus ad uterum*, dacché il crepaccio ripara il protagonista da una fragorosa concussione sopraggiunta a chiudere il capitolo XX nel segno di una *Tellus Mater* che svela d'improvviso il suo volto di divoratrice[43] :

Dirk Peters, a man named Wilson Allen, and myself were on the right of our companions, examining, as we went along, the singular stratification of the precipice which overhung us. A fissure in the soft rock attracted our attention. It was about wide enough for one person to enter without squeezing, and extended back into the hill some eighteen or twenty feet in a straight course, sloping afterward to the left. The height of the opening, as far as we could see into it from the main gorge, was perhaps sixty or seventy feet. There were one or two stunted shrubs growing from the crevices, bearing a species of filbert, which I felt some curiosity to examine, and pushed in briskly for that purpose, gathering five or six of the nuts at a grasp, and then hastily retreating.

[42] Cfr. Bachelard, *Repos*, cit., p. 90 : « Un des grands facteurs d'agitation intime entre en action à la seule imagination des ténèbres. Si par l'imagination nous entrons dans cet espace nocturne enfermé dans l'intérieur des choses, si nous vivons vraiment leur noirceur secrète, nous découvrons des noyaux de malheurs ».

[43] L'espressione è mutuata da Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*,,cap. VII, *La terra, la donna et la fécondità*, cit., pp. 252-253 : « Una delle prime teofanie della terra in quanto tale, specialmente in quanto strato tellurico e profondità ctonia, fu la sua 'maternità', la sua capacità inesauribile di dare frutti. Prima di essere considerata una dea madre, una divinità della fecondità, la terra si è imposta direttamente come Madre, Tellus Mater ». Rimandiamo, ovviamente, anche a C. G. Jung, *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della madre*, in *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*; Jung elenca qui fra le proprietà del materno « ciò che è segreto, occulto, tenebroso; l'abisso, il mondo dei morti; ciò che divora, seduce, intossica; ciò che genera angoscia, l'ineluttabile » (in *Opere*, vol. 9*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 1997, p. 83).

As I turned, I found that Peters and Allen had followed me. I desired them to go back, as there was not room for two persons to pass, saying they should have some of my nuts. They accordingly turned, and were scrambling back, Allen being close to the mouth of the fissure, when I was suddenly aware of a concussion resembling nothing I had ever before experienced, and which impressed me with a vague conception, if indeed I then thought of anything, that the whole foundations of the solid globe were suddenly rent asunder, and that the day of universal dissolution was at hand.
(p. 147)

Se la scena parrebbe recuperare il valore positivo dell'esperienza dell'*avalage* proprio nel momento in cui l'artista, di converso, elabora una possente rappresentazione diurna del mitologema-caduta[44], la cupa nota mortuaria accordata dal *coup de théâtre* seguita in realtà ad echeggiare nelle sequenze successive e, anzi, in esse si carica di tinte decisamente più forti. La fessura relega difatti il protagonista in uno spazio labirintico che non tarda ad intrappolarlo in una nuova situazione di prigionia, tanto più terrifica in quanto ogni elemento (visivo, materiale, sonoro) sembra qui dotarsi di vita propria : grazie ad un uso sapiente della personificazione, il sotterraneo prende le forme di un'entità animata di una specifica volontà di inghiottire i personaggi in fondo al proprio oscuro ventre[45] :

AS soon as I could collect my scattered senses, I found myself nearly suffocated, and grovelling in utter darkness among a quantity of loose earth, which was also falling upon me heavily in every

[44] Per l'esegesi di tale cruciale rappresentazione del nostro mitologema, cfr. parr. successivo. Interessante, comunque, ricordare quanto afferma Eliade nel *Trattato di storia delle religioni* a proposito della « devozione mistica per la madre tellurica » (*Op. cit.*, p. 253). Non c'è senz'altro dubbio che gli indigeni di Poe, i quali versano in uno stato prossimo alla bestialità e non praticano alcuna forma di agricoltura, posseggano per la terra una venerazione tipica della coscienza religiosa primitiva : « La Terra, per una coscienza religiosa primitiva, è un dato immediato; la sua estensione, la sua solidità, la varietà dei suoi rilievi e della vegetazione che produce formano una unità cosmica, viva e attiva. La prima valorizzazione religiosa della Terra fu 'indistinta', vale a dire che non localizzava il sacro nello strato tellurico propriamente detto, ma confondeva in una sola unità tutte le ierofanie compiute nell'ambiente cosmico circostante : terra, pietre, alberi, acque, ombre, ecc. (…) l'intuizione primordiale della Terra ce la mostra come fondamento di tutte le manifestazioni. Tutto quello che 'è' sulla terra è insieme, e forma una grande unità » (*Ibidem*, pp. 210-211). Alla luce di ciò, anche la sequenza in cui Too-wit, con un *pathos* che agli occhi di Gordon acquista il sentore dell'affettazione, piange le sorti di un tronco di legno spaccato dal cuoco della *Jane Guy* viene a dischiuderci prospettive di lettura nuove, tanto più che l'agguato degli tsalaliani contro gli invasori bianchi suona come una punizione per la profanazione di uno spazio prefigurato come "sacro" (su quest'ultimo tema, cfr. avanti).

[45] Cfr. Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 242 : « la fissure est le début du rêve labyrinthique. La fissure est étroite, mais le rêveur s'y glisse ».

direction, threatening to bury me entirely. Horribly alarmed at this idea, I struggled to gain my feet, and at last succeeded. I then remained motionless for some moments, endeavouring to conceive what had happened to me, and where I was. Presently I heard a deep groan just at my ear, and afterward the smothered voice of Peters calling to me for aid in the name of God. I scrambled one or two paces forward, when I fell directly over the head and shoulders of my companion, who, I soon discovered, was buried in a loose mass of earth as far as his middle, and struggling desperately to free himself from the pressure. I tore the dirt from around him with all the energy I could command, and at length succeeded in getting him out. As soon as we sufficiently recovered from our fright and surprise to be capable of conversing rationally, we both came to the conclusion that the walls of the fissure in which we had ventured had, by some convulsion of nature, or probably from their own weight, caved in overhead, and that we were consequently lost for ever, being thus entombed alive.
(cap. XXI, pp. 147-148)

Tsalal si fa in tal modo zona in cui Gordon, sperimentando appieno la propria condizione ontologica di "essere pesante", assapora ancora una volta la condizione del *burial alive*, sino a soccombere a « supreme » sensazioni di « mental and bodily distress » le quali lo immobilizzano nella contemplazione degli orrori presenti e dispiegano ai suoi occhi lo spettacolo della sorte riservata ai morti[46]. La visione, con l'evocazione di « stifling fumes » e di un nero d'inferno da girone dantesco, è così impressionante da paralizzare ogni velleità d'azione; tuttavia, questa volta Pym riesce a reagire alle pulsioni distruttive del *thatanos* che si annida nel suo turbato io e, con un certo successo, il ragazzo inizia a raddrizzarsi dalla propria caduta (o meglio, a raddrizzare il mondo caduto su di lui) :

[46] Per la nozione heideggeriana di *dévalement*, nonché per la concezione della pesantezza come di una « forme essentielle de non-coincidence en soi » rimandiamo il lettore al saggio di Jenny, *L'expérience de la chute* cit., alle p. 5 e seguenti, riservandoci inoltre di ridiscutere l'argomento nelle nostre conclusioni. Noteremo poi con Maurice Cocagnac che l'idea della catabasi entro una terra inghiottitrice è attestata anche in Numeri 16, 30-34: « 'Se il Signore fa una cosa meravigliosa, se la terra spalanca la bocca e li ingoia con quanto appartiene loro e se essi scendono vivi agli inferi, allora saprete che questi uomini hanno disprezzato il Signore'. Come ebbe finito di pronunciare queste parole, il suolo si sprofondò sotto i loro piedi, la terra spalancò la bocca e li inghiottì: essi e le loro famiglie, con tutta la gente che apparteneva a Core e tutta la loro roba. Scesero vivi negli inferi essi e quanto loro apparteneva; la terra li ricoprì ed essi scomparvero dall'assemblea. Tutto Israele che era attorno ad essi fuggì alle loro grida; perché dicevano: 'La terra non inghiottisca anche noi !' ». Cocagnac sottolinea anche come lo *sheol* sia immaginato come « la bocca di un mostro affamato, sempre pronto a inghiottire una preda » (Maurice Cocagnac, *I simboli biblici*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2003 [Paris 1993], pp. 190-191).

For a long time we gave up supinely to the most intense agony and despair, such as cannot be adequately imagined by those who have never been in a similar situation. I firmly believe that no incident ever occurring in the course of human events is more adapted to inspire the supremeness of mental and bodily distress than a case like our own, of living inhumation. The blackness of darkness which envelops the victim, the terrific oppression of lungs, the stifling fumes from the damp earth, unite with the ghastly considerations that we are beyond the remotest confines of hope, and that such is the allotted portion of *the dead*, to carry into the human heart a degree of appalling awe and horror not to be tolerated — never to be conceived. At length Peters proposed that we should endeavour to ascertain precisely the extent of our calamity, and grope about our prison; it being barely possible, he observed, that some opening might yet be left us for escape. I caught eagerly at this hope, and, arousing myself to exertion, attempted to force my way through the loose earth. Hardly had I advanced a single step before a glimmer of light became perceptible, enough to convince me that, at all events, we should not immediately perish for want of air. We now took some degree of heart, and encouraged each other to hope for the best. Having scrambled over a bank of rubbish which impeded our farther progress in the direction of the light, we found less difficulty in advancing, and also experienced some relief from the excessive oppression of lungs which had tormented us. Presently we were enabled to obtain a glimpse of the objects around, and discovered that we were near the extremity of the straight portion of the fissure, where it made a turn to the left. A few struggles more, and we reached the bend, when, to our inexpressible joy, there appeared a long seam or crack extending upward a vast distance, generally at an angle of about forty-five degrees, although sometimes much more precipitous. We could not see through the whole extent of this opening; but, as a good deal of light came down it, we had little doubt of finding at the top of it (if we could by any means reach the top) a clear passage into the open air.

(*Pym*, cap. XXI, pp. 148-149)

In effetti, in questa occasione la *Narrative* si presta ad una lettura più ambigua rispetto a quel che avveniva per l'incubo claustrofobico pitturato nei capitoli iniziali; se appare fuori di ogni dubbio che l'artista, attraverso le peripezie subterrestri dell'eroe, seguiti a dar forma ad una *rêverie* oltremodo *alourdissante*[47], sembra altrettanto evidente che in tali sequenze, nonostante le ricorrenti turbe e *défaillances* del protagonista, l'autore si ritaglia anche un margine entro il quale dare raffigurazione ad una vitalistica *rêverie de volonté*,

[47] Alludendo, con un riferimento che crediamo di poter senz'altro estendere all'elemento terrestre, all'*eau lourde* di Poe, Bachelard parla di un « destino di appesantimento » che appare insito nell'universo figurativo poesco; lo scrittore rileva come in questo la materia « reçoit la mort dans son intimité, comme une essence, comme une vie étouffée, comme un souvenir tellement totale qu'il peut vivre inconscient, sans jamais dépasser la force des songes » (*L'Eau et les reves*, cit., pp. 58-59).

mettendo in atto all'interno stesso dello schema notturno un paradigma diairetico di risalita e riconquista dell'"alto" e dell'attributo che a tale regione appare naturalmente correlato, ovvero la luce. Che nel caso della *Narrative* il cammino, anziché spalancare l'accesso allo splendido e celeste dominio dei *superos*, conduca alla superficie di un globo rovesciato fin nelle sue fondamenta sembra poi un aspetto suscettibile di interpretarsi secondo punti di vista molteplici. Ad esempio, potremmo ravvisare in ciò un abbassamento della topica eroica il quale, a propria volta, rientra nell'ambito di una generale strategia parodizzante volta a distorcere generi letterari nobili o accreditati dalla cultura ufficiale così come strutture proprie al *mythos*; in tale ottica, Pym e Dirk Peters verrebbero a rappresentare una versione degradata, se non grottesca, della coppia archetipica iniziato-sciamano, tanto più che i personaggi, implicandosi in un corpo a corpo con una materia pastosa quale la steatite, intraprendono un tragitto talmente penoso da risultare finanche goffo[48]. Un discorso simile potrebbe essere avvalorato se prendiamo in considerazione anche altre mancanze, o insuccessi, del protagonista : come ha rilevato la critica, gli sforzi di Pym risultano nella prosa pressoché frustrati, oppure, nel caso dell'ascesa verso la luce, ricompensati da modesti sostituti dei simboli celesti come il « patch of blue sky »[49]. Infine, quando il personaggio perviene a portare a termine l'impresa di risalita e a conquistare un punto strategico dal quale dominare con lo sguardo lo spazio sottostante, quest'ultimo gli spalanca dinanzi la derisoria visione di uno spettacolo tutt'altro che apollineo :

The breadth of the seam was barely sufficient to admit us, and, after one or two ineffectual efforts at getting up, we began once more to despair. I have before said that the chain of hills through

[48] Per quanto riguarda la steatite, materia che assume su di sé il tratto del tradimento caratteristico degli tsalaliani e degli stessi paesaggi che fanno da sfondo al *Pym*, riconosceremo la figura « hypocrite » dell' « éponge de pierre » finemente descritta da Bachelard : « L'éponge de pierre correspond à une méchanceté spéciale, à une *trahison de la matière*. L'éponge devrait avoir douceur et plasticité, elle devrait conserver son caractère de matière inoffensive. Mais soudain elle reçoit toutes les hostilités de la vitrification (…) l'éponge est traitresse. La dureté inattendue est la volonté de mal inscrite dans la matière. L'image matérielle *inattendue* est toujours offensive » (*La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 24 e pp. 257-258 ; Poe, tuttavia, è di sicuro al corrente del fatto che la steatite si presti in maniera particolare ad essere incisa). Pe quanto riguarda la coppia sciamano-iniziato, nonché il *topos* del mondo rovesciato inscenato con l'episodio del crollo del *ravine*, cfr. avanti e il capitolo VI, *Intersezioni*.

[49] Cfr. *Pym*, p. 150.

which ran the main gorge was composed of a species of soft rock resembling soapstone. The sides of the cleft we were now attempting to ascend were of the same material, and so excessively slippery, being wet, that we could get but little foothold upon them even in their least precipitous parts; in some places, where the ascent was nearly perpendicular, the difficulty was, of course, much aggravated; and, indeed, for some time we thought insurmountable. We took courage, however, from despair; and what, by dint of cutting steps in the soft stone with our Bowie knives, and swinging, at the risk of our lives, to small projecting points of a harder species of slaty rock which now and then protruded from the general mass, we at length reached a natural platform, from which was perceptible a patch of blue sky, at the extremity of a thickly-wooded ravine. Looking back now, with somewhat more leisure, at the passage through which we had thus far proceeded, we clearly saw, from the appearance of its sides, that it was of late formation, and we concluded that the concussion, whatever it was, which had so unexpectedly overwhelmed us, had also, at the same moment, laid open this path for escape
(pp. 149-150)

After having reposed for about an hour, we pushed on slowly up the ravine, and had gone no great way before we heard a succession of tremendous yells. At length we reached what might be called the surface of the ground; for our path hitherto, since leaving the platform, had lain beneath an archway of high rock and foliage, at a vast distance overhead. With great caution we stole to a narrow opening, through which we had a clear sight of the surrounding country, when the whole dreadful secret of the concussion broke upon us in one moment and at one view. (…) I have already spoken of the singular stratification of these soapstone hills; and the description just given of the narrow and deep fissure through which we effected our escape from inhumation will afford a further conception of its nature. This was such that almost every natural convulsion would be sure to split the soil into perpendicular layers or ridges running parallel with one another; and a very moderate exertion of art would be sufficient for effecting the same purpose. Of this stratification the savages had availed themselves to accomplish their treacherous ends. There can be no doubt that, by the continuous line of stakes, a partial rupture of the soil had been brought about probably to the depth of one or two feet, when, by means of a savage pulling at the end of each of the cords (these cords being attached to the tops of the stakes, and extending back from the edge of the cliff), a vast leverage power was obtained, capable of hurling the whole face of the hill, upon a given signal, into the bosom of the abyss below. The fate of our poor companions was no longer a matter of uncertainty. We alone had escaped from the tempest of that overwhelming destruction. We were the only living white men upon the island
(pp. 150-151)

Di fatto, la macrosequenza che abbiamo appena riportato può trovare una chiave di lettura profondamente diversa, se la interpretiamo alla luce delle considerazioni

da noi in precedenza espresse circa il lavoro di appesantimento che Poe mette in opera nel testo. In una siffatta prospettiva, le ondulazioni e i passi falsi dei personaggi parrebbero piuttosto segnare una dialettica di « accablement et de redressement » la quale, rimandando ad una concezione ontologica profondamente intrisa di pessimismo, si tinge di sfumature tragiche[50]. Nel lasciare al momento il discorso aperto ad entrambe le interpretazioni, nonché nel proporci di indagare ulteriormente tali importanti aspetti, termineremo la nostra riflessione osservando che un precipitare ben più pericoloso degli scivoloni sulla steatite sorprenderà Pym verso il finire dei suoi patimenti tsalaliani, vale a dire nel capitolo XXIV. In tale scena, il mitologema tornerà a forgiarsi nelle spaventose fattezze di trauma vissuto dall'io del protagonista, dando per la precisione illustrazione ad un evento, o figura, che la critica ha riconosciuto come fondante nella scrittura poesca : la vertigine.

III.

> *As regards the greater truths, men often err by seeking them at the bottom than at the top; the depth lies in the huge abysses where wisdom is sought – not in the palpable places where she is found. The ancients were not always right in hiding the goddess in a well: witness the light which Bacon has thrown upon philosophy; witness the principle of our divine faith – that moral mechanism by which the simplicity of a child may overbalance the wisdom of a man*
>
> (E. A. Poe, *Letter to B–*)

La risalita di Gordon e Peters alla superficie di Tsalal è seguita da un eteroclito *set* di tre capitoli nei quali l'isola, come ricordavamo, diventa una scacchiera per una letale partita fra sopravvissuti bianchi e nativi neri, con mosse di avanzamento, ritorni al punto di partenza, appostamenti e una volata finale verso la costa, zona

[50] Per tale punto, rinviamo di nuovo al nostro capitolo *Intersezioni*; notiamo anche che l'immagine di un Gordon che "raddrizza" il mondo caduto, così come si osservava riflettendo sul cap. XX, sembra dare illustrazione al *complexe d'Atlas* descritto da Bachelard (*Volonté*, cit., p. 362; anche per tale tematica, ci riserviamo di rimandare al capitolo conclusivo del presente lavoro).

da cui i protagonisti riprenderanno il mare e la libertà. Accenneremo solamente al motivo del nascondersi del protagonista in una terra che, a seguito di continui rovesciamenti semantici, si fa alternativamente ospitale rifugio ma anche spazio che invoca l'evasione e la fuga[51], e appunteremo invece la nostra attenzione su un tema-cardine che, sinora, era rimasto inesplorato nella prosa : la discesa. Lo schema[52], che governerà i due capitoli erroneamente numerati come XXIII, sembra giungere in maniera pressoché spontanea a corollario del processo eufemizzante abbozzato nel capitolo XX : laddove il gorgo del *ravine* trascolorava nel simbolo accogliente del ventre e una dinamica di inghiottimento controbilanciava il rovinoso evento di *burial alive* in cui era incorso l'equipaggio della *Jane Guy*, Poe, una volta portata a termine la sequenza di risalita dei personaggi verso la luce e verso l'esterno, coinvolge questi ultimi in una delicatissima operazione di catabasi, la quale condurrà il lettore a visitare di nuovo le profondità intime della *Tellus Mater*[53] :

---

[51] Cfr. *Pym*, cap. XXI, pp. 151-152 : « Our situation, as it now appeared, was scarcely less dreadful than when we had conceived ourselves entombed for ever. We saw before us no prospect but that of being put to death by the savages, or of dragging out a miserable existence in captivity among them. We might, to be sure, conceal ourselves for a time from their observation among the fastnesses of the hills, and, as a final resort, in the chasm from which we had just issued; but we must either perish in the long Polar winter through cold and famine, or be ultimately discovered in our efforts to obtain relief ». Si vedano anche le pp. 155-156 : « Our next care was to render our place of concealment as secure as possible, and, with this object, we arranged some brushwood over the aperture which I have before spoken of as the one through which we saw the patch of blue sky, on reaching the platform from the interior of the chasm. We left only a very small opening, just wide enough to admit of our seeing the, bay, without the risk of being discovered from below. Having done this, we congratulated ourselves upon the security of the position; for we were now completely excluded from observation, as long as we chose to remain within the ravine itself, and not venture out upon the hill. We could perceive no traces of the savages having ever been within this hollow; but, indeed, when we came to reflect upon the probability that the fissure through which we attained it had been only just now created by the fall of the cliff opposite, and that no other way of attaining it could be perceived, we were not so much rejoiced at the thought of being secure from molestation as fearful lest there should be absolutely no means left us for descent. We resolved to explore the summit of the hill thoroughly, when a good opportunity should offer. In the mean time we watched the motions of the savages through our loophole ».

[52] Recuperiamo nuovamente la terminologia di Gilbert Durand, che così commenta l'eufemizzazione del mitologema-caduta nello schema discenditivo : « ce qui distingue affectivement la descente de la fulgurance de la chute, comme d'ailleurs de l'envol, c'est sa *lenteur*. La durée est réintégrée, apprivoisée par le symbolisme de la descente grâce à une sorte d'assimilation du devenir par le dedans » (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 229; rimandiamo anche alla nostra *Introduzione*, nonché al capitolo V, *Il Voyage au centre de la terre come romanzo della discesa*).

[53] Sull'immagine del ventre, cfr. di nuovo Durand, *Op. cit.*, p. 131 : « le ventre, sous son double aspect, digestif et sexuel, est donc un microcosme du gouffre, est symbole d'une chute en miniature »; per l'analisi dell'episodio di discesa rappresentato nel cap. XXIII della *Narrative*, si veda invece il paragrafo successivo.

During the six or seven days immediately following we remained in our hiding-place upon the hill, going out only occasionally, and then with the greatest precaution, for water and filberts. We had made a kind of penthouse on the platform, furnishing it with a bed of dry leaves, and placing in it three large flat stones, which served us for both fireplace and table. We kindled a fire without difficulty by rubbing two pieces of dry wood together, the one soft, the other hard. The bird we had taken in such good season proved excellent eating, although somewhat tough. It was not an oceanic fowl, but a species of bittern, with jet black and grizzly plumage, and diminutive wings in proportion to its bulk. We afterward saw three of the same kind in the vicinity of the ravine, apparently seeking for the one we had captured; but, as they never alighted, we had no opportunity of catching them. As long as this fowl lasted we suffered nothing from our situation; but it was now entirely consumed, and it became absolutely necessary that we should look out for provision. The filberts would not satisfy the cravings of hunger, afflicting us, too, with severe gripings of the bowels, and, if freely indulged in, with violent headache. We had seen several large tortoises near the seashore to the eastward of the hill, and perceived they might be easily taken, if we could get at them without the observation of the natives. It was resolved, therefore, to make an attempt at descending.
(cap. XXIII, p. 158)

La vicenda colora un capitolo (il XXIII) il quale, come vedremo a breve, pur caricandosi di una polisemia densa e complessa, se non volutamente astrusa, si presta bene ad una decodificazione nei termini di viaggio nei più occulti recessi dell'io ed oscura « quest for selfhood », per riprendere un'espressione di Davidson[54]; ricorderemo solo, per riferirci ancora una volta ad un esempio già largamente citato, che i burroni visitati da Gordon sono stati interpretati da Marie Bonaparte come simboli dell'intestino, e dunque come ulteriori immagini atte a veicolare il tema del *regressus*[55]. In effetti, esiste tutta una tradizione culturale quanto mai nota allo scrittore che fortifica una siffatta pista esegetica, come ad esempio la traccia mitica di cui abbiamo poc'anzi rilevato l'importanza. Quest'ultima, poi, appare particolarmente avvalorata nelle sequenze della *Narrative* su cui ci stiamo soffermando, tanto più che in esse Poe dà snodo ad un'altra figura del profondo la quale è vera immagine-portante sia per il nostro romanzo che per i racconti d'iniziazione, vale a dire il labirinto. Ad ogni modo, accantoneremo per l'istante ulteriori riflessioni su questa figura così come

[54] E. H. Davidson, *Poe – a critical study*, cit., p. 178.
[55] M. Bonaparte, *Op. cit.*, pp. 382 e seguenti.

sull'esplorazione degli *interlinked gorges*, e ci soffermeremo invece a sottolineare come nel cap. XXIV il motivo della discesa, pur assumendo appieno il valore di esperienza per *désapprendre la peur*[56], venga affrontato dall'autore in una maniera del tutto peculiare. L'artista, difatti, seguendo inizialmente una linea classica, mette la coppia Gordon-Peters dinanzi ad una situazione critica (un clivo ripido ed accidentato), alla quale i personaggi rispondono compiendo dei gesti archetipici che si fanno perfetta copia degli atti da loro performati durante il tragitto di anabasi, come ad esempio formare una corda o incidere degli scalini[57] :

On the twentieth of the month, finding it altogether impossible to subsist any longer upon the filberts, the use of which occasioned us the most excruciating torment, we resolved to make a desperate attempt at descending the southern declivity of the hill. The face of the precipice was here of the softest species of soapstone, although nearly perpendicular throughout its whole extent (a depth of a hundred and fifty feet at the least), and in many places even overarching. After long search we discovered a narrow ledge about twenty feet below the brink of the gulf; upon this Peters contrived to leap, with what assistance I could render him by means of our pocket-handkerchiefs tied together. With somewhat more difficulty I also got down; and we then saw the possibility of descending the whole way by the process in which we had clambered up from the chasm when we had been buried by the fall of the hill — that is, by cutting steps in the face of the soapstone with our knives. The extreme hazard of the attempt can scarcely be conceived; but, as there was no other resource, we determined to undertake it. Upon the ledge where we stood there grew some filbert-bushes; and to one of these we made fast an end of our rope of handkerchiefs. The other end being tied round Peters's waist, I lowered him down over the edge of the precipice until the handkerchiefs were stretched tight. He now proceeded to dig a deep hole in the soapstone (as far in as eight or ten inches), sloping away the rock above to the height of a foot, or thereabout, so as to allow of his driving, with the butt of a pistol, a tolerably strong peg into the levelled surface. I then drew him up for about four feet, when he made a hole similar to the one below, driving in a peg as before, and having thus a resting-place for both feet and hands. I now unfastened the handkerchiefs from the bush, throwing him the end, which he tied to the peg in the uppermost hole, letting himself down gently to a station about three feet lower than he had yet been, that is, to the full extent of the handkerchiefs. Here he dug another hole, and drove another peg. He then drew himself up, so as to rest his feet in the hole just cut, taking hold with his hands upon the peg in the one above. It was now necessary to untie the handkerchiefs from the topmost

[56] G. Durand, *Les Strutures* cit., p. 227 : « C'est comme l'écrit Bachelard, par une 'démarche involutive' que commence tout mouvement explorateur des secrets du devenir, et Desoille dans son second ouvrage étudie les rêves de *descente* qui sont des rêves de retour aussi bien qu'une acclimatation ou un consentement à la condition temporelle. Il s'agit de 'désapprendre la peur' » .
[57] A tale proposito, si rimanda al nostro capitolo *Intersezioni*.

peg, with the view of fastening them to the second; and here he found that an error had been committed in cutting the holes at so great a distance apart. However, after one or two unsuccessful and dangerous attempts at reaching the knot (having to hold on with his left hand while he laboured to undo the fastening with his right), he at length cut the string, leaving six inches of it affixed to the peg. Tying the handkerchiefs now to the second peg, he descended to a station below the third, taking care not to go too far down. By these means (means which I should never have conceived of myself, and for which we were indebted altogether to Peters's ingenuity and resolution) my companion finally succeeded, with the occasional aid of projections in the cliff, in reaching the bottom without accident.
(cap. XXIV, pp. 163-165)

Le simmetrie fra la nostra scena e le sequenze di risalita analizzate in precedenza non si arrestano, ovviamente, a tali aspetti. Come si evince dal brano sopra riportato, ancora "pesante" è la *rêverie* messa in scena dal romanziere nel descrivere il processo discenditivo, tanto più che egli, continuando ad ambientare l'azione nell'elemento molle e pastoso della steatite, sembra volutamente aumentare l'impressione di rallentamento che, come afferma Gilbert Durand, contraddistingue il nostro schema[58]. Inoltre, se le pause e la ridondanza di termini atti a sottolineare la fatica e la difficoltà dello scendere paiono trovare verso la fine del brano un subitaneo riscatto nella leggera grazia e nell'armonia di movimenti acquisita dallo sciamano Peters dopo i tentennamenti iniziali, le timorose esitazioni di Gordon rigettano presto il racconto in una condizione di precarissimo equilibrio, fino a che l'autore, con un fulmineo risvolto diegetico, recupererà ed accelererà di colpo il corso del tempo sospeso. Incoraggiato dall'esempio del compagno, Pym difatti si decide dopo parecchie ritrosie a ricalcarne i passi e ad intraprendere anch'egli la calata; ma anziché procedere con le opportune precauzioni, il ragazzo fronteggia la paura di cadere gettandosi quasi a capofitto nel vuoto : « I let myself down rapidly, striving, by the vigour of my movements, to banish the trepidation which I could overcome in no other manner », scrive il romanziere dando il ritratto di un personaggio che, più che stagliarsi nella sagoma trionfante dell'eroe iniziato, si conforma al prototipo shakespeariano

[58] *Les Structures* cit., p. 230.

dell'ansioso[59]. La situazione, tuttavia, rimane ancora sotto controllo, per lo meno finché un ricorrente ed invincibile *penchant* della natura nevrotica del personaggio non balugina nel testo rendendo di nuovo Pym preda delle proprie turbe ossessive : si tratta, ancora una volta, dell'inclinazione del protagonista a lasciarsi incantare dalle lusinghe della visione, la quale, per parafrasare Henri Justin, adesso gli distende dinanzi l'allettante « offre du vertige »[60], vale a dire la possibilità di scorgere le immagini dell'invisibile che si annidano nel buio fondo del gorgo. Il passaggio prospetta una simbologia altamente originale, dal momento che Poe nell'illustrare la vertigine di Gordon non sembra tanto mirare a descrivere una patologia classica ed abbondantemente visitata dalla letteratura, quanto piuttosto recuperare una tradizione immemore per la quale l'evento (o, meglio, il luogo che a questo dà origine, cioè l'abisso) si fa figura di infinito, e rielaborare quindi il tema in chiave di *mise en abyme* dell'atto della scrittura[61]. Lo scopo della rappresentazione è difatti dare raffigurazione all'idea di *crisis of fancy*, ovverosia ad un evento che è strettamente collegato al processo creativo: come l'artista crea attraverso la sue facoltà compositive una realtà dal medesimo sapore della realtà sensibile, Pym, dipingendo a se stesso le impressioni orribili di una « rushing and headlong descent », scivola in un ennesimo cedimento alla sua pulsione di *thatanos* il quale enfatizza bene la viscerale fame dell'immaginazione che

[59] A tale proposito, rammentiamo le considerazioni formulate da Henri Justin su Amleto, eroe il cui profilo e la cui sorte rammentano sotto più di un aspetto il carattere e la vicenda Pym. Insistendo sul ruolo centrale che nella tragedia shakespeariana acquisisce l'esperienza della vertigine, Justin fa il punto sull'« invitation fantastique » alla quale invita il testo nell'episodio della *tirade* di Orazio (*Amleto*, atto I, scena IV, 75-78) per imbastire un interessante confronto con la *Narrative* (e, nella fattispecie, con la scena della quale ci stiamo occupando) : « Hamlet bouscule cette garde pour suivre une pente toute intérieure, pour entendre un discours étrange et familier. Il transgresse ainsi les bornes de la raison commune, 'l'imagination lui fait perdre toute prudence' ('He waxes desperate wuth imagination', commente à nouveau Horace avec justesse) – et il suit son destin », scrive Justin aggiungendo che nel *Pym* « sera détaillée la dialectique de cette expérience fondatrice de la dynamique imaginaire » (*Poe dans le champ du vertige*, cit., pp. 184-185 ; si veda anche la nota seguente).

[60] Cfr. Henri Justin, *Op. cit.*, p. 203; così il critico precisa la natura del fenomeno di vertigine raffigurato nel *Pym*: « Quelle est l'offre du vertige ? – des 'représentations de l'immense profondeur encore à descendre' ('*thoughts of the vast depth*'), des 'idées' ('*conceptions*'), des 'images' ('*fancies*', '*imagined horrors*') (…) C'est toujours une offre de représentations : il s'agit d'imaginer, de vouloir voir. Le vertige est une 'crise de l'imagination', une tentation de la raison, et c'est sans doute ce qu'a en tête G. Poulet quand il dit que le vertige est 'de toutes les folies la seule qui soit lucide' ».

[61] Cfr. B. Papasogli, *Le fond du coeur*, cit., p. 43 : « Loin d'être une dernière mesure, la plus définitive des 'assiettes', le fond est un signal de l'au-delà et une métaphore de l'infini ». Su tale questione, così come sulla figura dell'*abgrubt*, cfr. avanti.

caratterizza il personaggio. Così, se il precipitare di Gordon rappresenta per un verso la realizzazione voluttuosa di un desiderio profondo di annichilimento che Poe, con una finezza psicologica affatto eccezionale, ha scorto nel cuore oscuro dell'essere umano (e si noti, nel brano che proponiamo di seguito, come l'autore ricorra ad un lessico costellato di termini topici della libido quali « yearning », « pervaded », « a passion utterly uncontrollable »)[62], il medesimo gesto proietta allo stesso tempo il testo in una dimensione metanarrativa, rimandando ad una problematica che è stata largamente evidenziata dalla lettura critica di Daniel A. Wells[63] :

This answered sufficiently well for the first four or five steps; but presently I found my imagination growing terribly excited by thoughts of the vast depth yet to be descended, and the precarious nature of the pegs and soapstone holes which were my only support. It was in vain I endeavoured to banish these reflections, and to keep my eyes steadily bent upon the flat surface of the cliff before me. The more earnestly I struggled not to think, the more intensely vivid became my conceptions, and the more horribly distinct. At length arrived that crisis of fancy, so fearful in all similar cases, the crisis in which we begin to anticipate the feelings with which we shall fall — to picture to ourselves the sickness, and dizziness, and the last struggle, and the half swoon, and

[62] Sempre Justin,come molti altri studiosi, trova punti di contatto profondi fra il brano e il celebre racconto-saggio *The Imp of the Perverse* : « Le vertige de Pym a la qualité du vécu. Pym doit descendre une paroi à pic ; à peine est-il engagé que son imagination s'enflamme, il voit quelle chute il ferait si un piton lâchait, il se la représente, enfin il la sent et le trouble gagne alors son corps ; avec une émotion indéfinissable, il s'autorise à regarder le vide – et se livre au désir passionné de la chute. Dans *Génie de la Contradiction* la séquence est plus formaliée (…) nous sommes assaillis par les sensations qui seraient les nôtres dans la chute, par les plus horribles images de mort – et plus notre raison tente d'intervenir plus le désir se fait passionnel et impérieux. C'est que, conclut le narrateur, dans le vertige s'exerce 'l'esprit de contradiction' : '*perverseness*' » (*Op. cit*., pp. 202). Di parere diverso Pollin, il quale, commentando la tendenza a scorgere nel passaggio « an instance of the perverse self-destructiveness of modern man, as in *The Imp of Perverse* », formula il seguente appunto: « there is no need to infer perversity. Poe often presents a rooted fear of heights, a tendency toward vertigo or giddiness in his works, as in *Morella* and *Maelstrom* and a fear of falling as throughout *The Pit and the Pendulum* » (*Collected Works*, cit., p. 346). Rammentiamo che della tendenza di Gordon all'impulso che Justin intende nel senso di una « tentation de l'échec », e che è appunto equiparabile al *thanatos* freudiano, abbiamo un esempio perfetto in una scena della *Voyage Narrative Section*, allorquando Pym, in una vera *fit of perverseness*, beve sino all'ultima le poche gocce d'acqua lasciategli da Tiger (cfr. cap. precedente). D'altro canto, che il protagonista sia animato da un istinto di morte il quale si prospetta a lui nelle vie privilegiate della visione assimilandolo alla categoria del necrofilo, per riprendere la classificazione di Fromm, ci appare confermato da una celebre frase formulata agli inizi del romanzo, laddove Poe dipinge Gordon nelle classiche fogge del malinconico : « My visions were of shipwreck and famine; of death or captivity among barbarian hordes; of a lifetime dragged out in sorrow and tears, upon some gray and desolate rock, in an ocean unapproachable and unknown » (*Pym*, cap. II, p. 13; cfr. anche Erich Fromm, *Psicoanalisi dell'amore. Necrofilia e biofilia nell'uomo*, a c. di Lisa Calzavara, Newton Compton, Roma 1971 (New York 1964).

[63] Daniel A. Wells, *Engraved Within the Hills: Further Perspectives on the Ending of Pym*, « Poe Studies » vol. X, n. 1, June 1977, pp. 13-15.

the final bitterness of the rushing and headlong descent. And now I found these fancies creating their own realities, and all imagined horrors crowding upon me in fact. I felt my knees strike violently together, while my fingers were gradually yet certainly relaxing their grasp. There was a ringing in my ears, and I said, "This is my knell of death!" And now I was consumed with the irrepressible desire of looking below. I could not, I would not, confine my glances to the cliff; and, with a wild, indefinable emotion half of horror, half of a relieved oppression, I threw my vision far down into the abyss. For one moment my fingers clutched convulsively upon their hold, while, with the movement, the faintest possible idea of ultimate escape wandered, like a shadow, through my mind — in the next my whole soul was pervaded with a longing to fall; a desire, a yearning, a passion utterly uncontrollable. I let go at once my grasp upon the peg, and, turning half round from the precipice, remained tottering for an instant against its naked face.
(pp. 165-166)

Altrettanto interessante appare rilevare come con tale scena il romanziere venga anche a dar forma ad un'esperienza topica che è a tutto titolo considerabile come fondante nel suo universo letterario, visto che essa riemerge diffusamente sia in foggia di *leit-motiv* di opere celeberrime (*The Pit and the Pendulum*, *The Imp of the Perverse*), sia come una sorta di « legge dinamica » la quale governa i modi di rappresentazione dello spazio fittizio poesco, sino a darsi, con una trasposizione in un contesto metafisico, come principio della cosmologia sbozzolata dal nostro (viene naturalmente al pensiero il riferimento ad *Eureka!*, saggio-poema che Poe erige a *summa* nonché polo di condensazione della propria filosofia)[64]. Accennavamo infatti che il precipizio della *Narrative* spalanca dinanzi a Gordon un abisso interminabile. Ora, se volessimo proseguire a rintracciare nell'episodio una figurazione dell'io del protagonista e se volessimo altresì allinearci ad una tradizione illustre che legge nelle immagini del profondo una metafora dei recessi inconoscibili dell'animo umano, potremmo individuare nella voragine di Poe un *avatar* dell'*Abgrund* : come scrive Benedetta Papasogli nel riflettere su questa immagine-cardine della mistica medievale (e, nella fattispecie, della mistica di Meister Eckhart), l'*Abgrund* si dà difatti come un luogo insondabile, impossibile

[64] Rimandiamo ancora a Justin, *Poe dans le champ du vertige*, cit., p. 204 : « il s'agit d'illustrer une loi. Et déjà le récit de la mésaventure de Pym contenait référence à « tous les cas similaires » – tous les cas de vertige, ou peut-être des cas dont le vertige est la dramatisation exemplaire, le modèle dynamique. Car Poe travaille à la modelisation d'un espace ». Notiamo anche che, con una posizione ampliamente condivisa dalla critica e soprattutto dai *Pym students*, lo studioso coglie in *Eureka!* l'opera-chiave con cui interpretare il mondo immaginario creato dallo scrittore (si vedano le pp. 5-8 e la *Lecture d'Eureka* alle pp. 288-326 del saggio di Justin).

da « fissare », nel quale il cammino verso l'interiorità termina nel più totale « abandon de soi »[65]. La figura funziona nel testo da vero induttore di movimento, innestando una scena di caduta libera che, per riprendere l'analisi di Bachelard, chiameremo « chute infinie »[66]; l'esperienza, come sovente accade nella prosa del letterato, viene poi a disegnarsi nella crudelissima fisiologia dello svenimento, con l'edificazione di un nuovo allestimento scenico infernale dove il corpo di Pym, ridotto dapprima alla gestualità convulsa ed incerta del bambino (si noti come l'artista ricorra all'espressione *tottering*) e quindi all'impotenza completa, perde dapprima ogni residuo di coscienza, e quindi viene salvato dalla fulminea risalita di uno "sciamano" (il solerte Peters) che ha improvvisamente assunto la maschera del demone[67]. Non potremo omettere di prestare infine un'attenzione speciale al lessico, il quale, nell'alludere allo « spinning of the brain » e ad una « shrill-sounding and phantom voice », ci sembra stabilire già in queste pagine una connessione forte con due intertesti che sono destinati ad affiorare in modalità palesi allorquando il romanzo abborderà il tema mitico del gorgo acquifero o *maëlstrom*, vale a dire *MS Found in a Bottle* e la *Relation d'un voyage du Pole Arctique au Pole Antarctique par le centre du monde*[68] :

But now there came a spinning of the brain; a shrill-sounding and phantom voice screamed within my ears; a dusky, fiendish, and filmy figure stood immediately beneath me; and, sighing, I sunk down with a bursting heart, and plunged within its arms. I had swooned, and Peters had caught me

[65] Cfr. B. Papasogli, *Le fond du cœur*, cit., pp. 41-42 : « *Grunt* et *Abgrunt* mélangent leurs significations : la terre, le sol nu et compact, s'ouvre vers l'abîme. Et ce fond/abîme est à désirer comme un royaume, où à chercher comme un trésor : il exige une initiation et un affinement (…) Nous aurions pu croire que l'intériorité s'exprimait dans un imaginaire de l'intimité, du recueillement, mais le dimensions se dilatent, le tréfonds s'unit à l'immense », e ancora alle pp. 42-43 : « On ne peut pas fixer le fond, parce qu'il est secret; parce qu'il renferme les contraires (…) il est à la fois cime et cavité, sol et abîme (…) ce qu'attend, en réalité, le voyageur de l'intériorité c'est un abandon de soi, une perte, un exode : cette expérience à la fois suave et violente qu'exprime le verbe 'ravir', dans toute la première vigueur de sa signification ».

[66] Si vedano, a tale proposito, le considerazioni formulate da Bachelard a proposito de *The Pit and the Pendulum* (le quali possono ben applicarsi alla scena della *Narrative* di cui ci stiamo occupando) : « Ce sont ces efforts de remontée, ces efforts pour prendre conscience du vertige qui donnent une sorte d'ondulation à la chute, qui font de la chute imaginaire un exemple de cette psychologie ondulatoire où le contradictions du réel et de l'imaginaire s'échangent sans fin, se renforcent et s'introduisent par un jeu contraire. Alors le vertige s'accentue dans cette dialectique tremblée de la vie et de la mort, il atteint cette *chute infinie*, expérience dynamique inoubliable qui a si profondément marqué l'âme de Poe » (*L'Air et les songes*, cit., p. 112; rinviamo anche al nostro capitolo *Il Voyage come romanzo della discesa*).

[67] Circa il fenomeno dello svenimento, *imago mortis* che compare a più riprese nella prosa del Poe, si veda quanto osservavamo nella nota 28.

[68] Per la *Relation* come intertesto del *Pym*, cfr. avanti.

as I fell. He had observed my proceedings from his station at the bottom of the cliff; and, perceiving my imminent danger, had endeavoured to inspire me with courage by every suggestion he could devise; although my confusion of mind had been so great as to prevent my hearing what he said, or being conscious that he had even spoken to me at all. At length, seeing me totter, he hastened to ascend to my rescue, and arrived just in time for my preservation. Had I fallen with my full weight, the rope of linen would inevitably have snapped, and I should have been precipitated into the abyss; as it was, he contrived to let me down gently, so as to remain suspended without danger until animation returned. This was in about fifteen minutes. On recovery, my trepidation had entirely vanished; I felt a new being, and, with some little further aid from my companion, reached the bottom also in safety.

(p. 166)[69]

Con una disinvoltura del tutto consueta per la straniante prosa del nostro racconto, Poe richiude dunque l'episodio su un altro *topos* dell'iniziazione, la nuova nascita (« I felt a new being »), ristabilendo un'apparente situazione di normalità e sicurezza; le scene successive seguiteranno di fatto a portare a compimento lo stravolgimento della *bildung* e del canovaccio mitico, con l'eroe Gordon che, anziché lottare valorosamente contro l'avversario, delega il compito al solito Peters; infine, con una ripresa repentina degli stilemi consolidati dell'avventura alla Washington Irving, l'autore terminerà il capitolo liquidando l'intera vicenda tsalaliana in un'accidentata fuga verso l'Oceano[70]. In tal modo, la

[69] Noteremo che in tale sequenza il mitologema sembra non solamente raffigurarsi come la « quintessence vécue de toute la dynamyque des ténèbres », come scrive Durand (*Les structures* cit., p. 122), ma rinvia anche ad una tipologia di caduta finemente descritta da Bachelard quale la *chute vivante* : « [c'est] le changement même de la substance qui tombe et qui, en tombant, devient *plus* pesante, *plus* lourde, plus *fautive*. Cette chute *vivante*, c'est celle dont nous portons en nous-mêmes la cause, la responsabilité, dans une psychologie complexe de l'être déchu (…) Ainsi tonalisée moralement, la chute n'est plus de l'ordre de l'accident, elle est de l'ordre de la substance » (*L'Air et les songes*, p. 109; si veda anche p. 112, dove l'autore osserva : « Edgar Poe a su aussi que la réalité de la chute imaginaire est une réalité qu'il faut chercher dans la substance souffrante de notre être »).

[70] « We had proceeded some hundred yards, threading our route cautiously between the huge rocks and tumuli, when, upon turning a corner, five savages sprung upon us from a small cavern, felling Peters to the ground with a blow from a club. As he fell the whole party rushed upon him to secure their victim, leaving me time to recover from my astonishment. I still had the musket, but the barrel had received so much injury in being thrown from the precipice that I cast it aside as useless, preferring to trust my pistols, which had been carefully preserved in order. With these I advanced upon the assailants, firing one after the other in quick succession. Two savages fell, and one, who was in the act of thrusting a spear into Peters, sprung to his feet without accomplishing his purpose. My companion being thus released, we had no further difficulty. He had his pistols also, but prudently declined using them, confiding in his great personal strength, which far exceeded that of any person I have ever known. Seizing a club from one of the savages who had fallen, he dashed out the brains of the three who remained, killing each instantaneously with a

Narrative si incammminerà verso un epilogo criptico nel quale il narratore dispiegherà per un'ultima volta il suggestivo paesaggio della *mer-mère* inghiottente : l'azione si conclude nella medesima forma in cui essa aveva preso avvio, il viaggio marittimo d'esplorazione, pur se il genere, a questo punto, non troverà alimento tanto in materiali di bassa lega quali le *maritime chronicles*, bensì si nutrirà principalmente delle riserve iconografiche e tematiche del *mythos*. A rigore, il capitolo XXV ci indurrebbe ad inscrivere la nostra opera anche in una terza categoria, quella del romanzo geografico, sempre che con il termine ci sia possibile intendere la volontà dell'autore di stilare con il suo testo (e dentro di questo) una cartografia sospesa fra il realistico e l'immaginario, o per essere più precisi il *fanciful*[71]. Verificheremo presto come tale traccia rappresenti in effetti un'istanza dominante non soltanto per quanto riguarda le bizzarre appendici dell'episodio finale e dell'annessa nota editoriale, ma per l'intera seconda metà della nostra opera; vedremo quindi come sia proprio all'interno di un siffatto modulo letterario che l'artista potrà forgiare una "meravigliosa" rappresentazione di altre figure e tematiche legate allo schema della caduta, sottoponendo il nostro mitologema ad una interessantissima rivisitazione in chiave mistica.

Una discesa nell'abisso

> *L'uomo pone un termine alle tenebre e scava, fino all'estremo limite, rocce caliginose e oscure.*
>
> (Giobbe 28,3)[72]

I.

---

single blow of the weapon, and leaving us completely masters of the field ». (*Pym*, p. 167; cfr. anche le pp. seguenti).

[71] Per la distinzione fra *fancy*, *fantasy*, *imagination* in Poe, si veda avanti.

[72] Il versetto è citato in W. Gesenius, *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, trad. di Edward Robinson, Crocker and Brewster, Boston 1836, p. 869, voce צַלְמָוֶת (« *shadow of death* »). Il lemma compare come termine collegato al vocabolo צָלַם, « to be shady », « dark », « oscure » (pp. 868-869), il quale, come ci apprestiamo a vedere, si darà nel *Pym* come veste fisica dei burroni dipinti nel capitolo XXIII.

Abbiamo interrotto la nostra riflessione sul *Pym* soffermandoci su un esempio *clou* di trasformazione del motivo eufemizzante della discesa in un'immagine quanto mai nefasta di caduta la quale, come verificavamo, reinnesta in un corso diegetico rallentato un tempo *foudroyant*[73]. La scena è in verità preceduta da un'altra particolarissima macrosequenza con cui Pym e Peters tracciano un ennesimo cammino discenditivo tortuoso : la perlustrazione dei gorghi descritti nel capitolo XXIII, sezione che con Ridgely riterremo una « late insertion » sopraggiunta nel maggio del 1837, ossia un materiale redatto in una fase di scrittura posteriore rispetto a quella della stesura del capitolo XXIV[74]. Prima di apprestarci a recuperare con una meticolosa operazione di scavo filologico il senso di tale singolare episodio e della complessa rete semantica-intertestuale che è sottesa nel passaggio, ci sembra importante evidenziare come anche questa porzione romanzesca custodisca al proprio fondo una sostanziale continuità con il filone principale del racconto, vale a dire il *regressus* e il viaggio nelle profondità oscure dell'io; similarmente alle scene poste a seguito della catastrofica *concussion* (cap. XX), il sotterraneo torna difatti a farsi luogo di una ricerca che si snoda nello spazio del labirinto, figura nella quale avevamo già colto la traccia di un indelebile « archaïsme psychique » così come una metafora dei più segreti recessi dell'interiorità[75]. Noteremo anzitutto che Poe, nel dare forma al suo nuovo dedalo, alterna ora all'elemento soffocante e molle della steatite la materia dura del granito, addensando le cavità della *Tellus Mater* di un immaginario vieppiù pesante e « blessant »[76]; anche in questo caso lo scrittore pare impiegare un

[73] G. Bachelard, *L'Air et les songes*, cit., p. 110 : « Pour imaginer le vertige, il faut le rendre à la philosophie de l'instant, il faut le surprendre dans sa différentielle totale quand tout notre être défaille. C'est un devenir foudroyant. Si l'on doit nous en donner des images, il faut susciter en nous la *psychologie* des anges foudroyés ».

[74] Joseph V. Ridgely, *The growth of the text*, cit., pp. 32-33; il critico adduce come prova una lettera che Poe avrebbe scritto a Charles Anton per chiedergli la « literal translation of two biblical passages concerning the fate of Edom », nonché il fatto che solamente il primo capitolo XXIII e la Nota finale discutano delle iscrizioni trovate da Peters. Rimandiamo al capitolo precedente, paragrafo *Verso una geografia sacra*, per avere un'idea del *background* intertestuale sul quale Poe innesta questa complessa rappresentazione artistica; ai testi lì presentati, faremo riferimento per analizzare aspetti che non abbiamo ancora avuto modo di indagare.

[75] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 243 ; l'autore definisce l'esperienza labirintica una « expérience d'angoisse primitive (…) une souffrance première, une souffrance de l'enfance ». Si confronti la sequenza, oltre che le citate scene del capitolo XX, anche con il *rêve labyrinthique* raffigurato nel cap. II della *Narrative*, episodio che abbiamo poc'anzi analizzato.

[76] Sempre Bachelard (*Repos*, cit., p. 255) distingue fra il labirinto « dur qui blesse » e il labirinto « mou qui étouffe » elencando le differenti caratteristiche delle due immagini.

siffatto *topos* per tradurre una vicenda di sofferenza che è consustanziale alla natura umana. Anzi, se veniamo ad osservare più dappresso le dinamiche tratteggiate dai personaggi nell'*incipit* del capitolo, il testo ci sembrerà acquisire una qualità drammatica più alta rispetto a quanto avveniva nei passaggi passati in rassegna poco fa; non a caso, Gordon e Dirk Peters per avanzare nel percorso sono costretti ad assimilare i propri corpi alla struttura serpentina dei condotti subterrestri, arrivando a strisciare e a trascinarsi in mezzo a cumuli di detriti. Operazione, quest'ultima, che per giunta non porta ad alcun esito proficuo, se non a raggiungere il fondo di un pozzo cosparso di polvere bianca e a rinvenire, in un seconda voragine, un moschetto che non sarà di alcuna utilità ai personaggi[77] :

We commenced by going down the southern declivity, which seemed to offer the fewest difficulties, but had not proceeded a hundred yards before (as we had anticipated from appearances on the hill-top) our progress was entirely arrested by a branch of the gorge in which our companions had perished. We now passed along the edge of this for about a quarter of a mile, when we were again stopped by a precipice of immense depth, and, not being able to make our way along the brink of it, we were forced to retrace our steps by the main ravine. We now pushed over to the eastward, but with precisely similar fortune. After an hour's scramble, at the risk of breaking our necks, we discovered that we had merely descended into a vast pit of black granite, with fine dust at the bottom, and whence the only egress was by the rugged path in which we had come down. Toiling again up this path, we now tried the northern edge of the hill. Here we were obliged to use the greatest possible caution in our manœuvers, as the least indiscretion would expose us to the full view of the savages in the village. We crawled along, therefore, on our hands and knees, and, occasionally, were even forced to throw ourselves at full length, dragging our bodies along by means of the shrubbery. In this careful manner we had proceeded but a little way, when we arrived at a chasm far deeper than any we had yet seen, and leading directly into the main gorge. Thus our fears were fully confirmed, and we found ourselves cut off entirely from access to the world below. Thoroughly exhausted by our exertions, we made the best of our way back to the platform, and, throwing ourselves upon the bed of leaves, slept sweetly and soundly for some hours. (…) On the fifteenth of February, as near as I can remember, there was not a blade of this left, and the nuts were growing scarce; our situation, therefore, could hardly be more lamentable.* On the sixteenth we again went round the walls of our prison, in hope of finding some avenue of escape, but to no purpose. We also descended the chasm in which we had been overwhelmed, with

[77] Difatti, l'arma verrà gettata da Gordon nello stesso burrone durante il tentativo di discesa raffigurato nel cap. XXIII bis.

the faint expectation of discovering, through this channel, some opening to the main ravine. Here, too, we were disappointed, although we found and brought up with us a musket.
(pp. 158-160)

Esplorate le possibilità dello schema discenditivo così come il potenziale metaforico della scena, ci si aspetterebbe dunque che il capitolo s'incanali verso il rodato paradigma del *burial alive* sennonché lo scrittore, anziché riprendere il tema o disincastrare Pym dalla sua ennesima prigionia, decide di coinvolgere il protagonista in un bizzarro giro di ricognizione riconducendo questi e Peters nelle vicinanze del pozzo di granito nero. La gratuità dell'impresa ci viene sottolineata in maniera viva e plateale, con il narratore che apre la sequenza su un tono di sordina il quale maschera con piena efficacia la reale portata della scena; eppure, dietro tale preteso carattere di superfluità, scorgiamo bene come il personaggio sia in realtà ancora una volta spinto dal pungolo della visione, motivo di cui avevamo riconosciuto il profilarsi esattamente in quel capitolo XXIII bis durante il quale l'artista, scompaginando qualsiasi concezione dello spazio ancorata al verosimile, innestava nel tessuto romanzesco la voragine infinita dell'*Abgrund*. Come un « irrepressible desire » spingeva lì il ragazzo a volgere il suo sguardo nel vuoto vertiginoso del precipizio, la fantasia di Pym adesso s'infiamma dinanzi ad un altro luogo topico del profondo, vale a dire il pozzo, figura di punta della geometria poesca che, qui come altrove, compare a scavare una zona misteriosa attorno alla quale il testo gravita come verso un centro d'attrazione[78] :

On the seventeenth we set out with the determination of examining more thoroughly the chasm of black granite into which we had made our way in the first search. We remembered that one of the fissures in the sides of this pit had been but partially looked into, and we were anxious to explore it, although with no expectation of discovering here any opening.

[78] Si veda nuovamente il saggio di Justin, laddove il critico, dopo aver rievocato l'analisi di Georges Poulet sul centro come figura di eternità e di simultaneità, riflette sull'immagine del « centre/infini » come forma ideale dello spazio immaginario poesco : « L'articulation des deux substantifs est pour moi la meilleure façon d'exprimer la forme de l'espace imaginaire, forme paradoxale d'un espace rendu sensibile par une expérience particulière très puissante, fugace, mais de qualité constante » (*Poe dans le champ du vertige*, cit., p. 6; per l'immagine del pozzo, si vedano invece le pagine che lo studioso dedica a *The Pit and the Pendulum*, p. 193 e seguenti). Notiamo, infine, che nella nostra scena la figura del pozzo in verità viene a confondersi con una fila di immagini isomorfe che potremmo considerare come veri termini equivalenti : in questo frangente, Poe si riferisce ai burroni utilizzando indifferentemente i lemmi *chasm*, *pit*, *abyss*.

(p. 160)

A questo punto, l'immaginario sotterraneo viene a modularsi secondo una linea differente rispetto a quel che era stato sino ad allora prospettato dal racconto : Poe non esita a modificare una caratteristica importante e a smussare gli aspetti più inquietanti della *Stimmung* del *Pym*, mostrandoci un Gordon libero da ogni ansia e tranquillamente pronto a portare a compimento la sua seconda esplorazione nei gorghi di Tsalal; i burroni, dal canto loro, si trasfigurano da elementi connessi al terrifico e all'insondabile in cavità accoglienti e di agile percorrenza, dove l'artista snoda una lunga *rêverie de pénétration* che parrebbe inscenare il gioco di rovesciamento di valori peculiare al *regressus* benefico. In verità, la sequenza ritrae nel subterrestre il luogo di un'esperienza privilegiata la quale poco ha a che vedere con la *rêverie de refuge* o con gli stilemi dello schema del ritorno al materno tellurico; la discesa, difatti, dischiude ai personaggi un'occasione magnifica per cogliere le vestigia quanto mai singolari di un naturale che, progressivamente, prende a trascolorare nell'incredibile, come annota con meraviglia Gordon nel descrivere l'inabissarsi agevole di lui e del compagno Peters nel seno del primo burrone. La voce narrante si sofferma sulla diseguale composizione delle pareti rocciose e sulla strana, impalpabile polvere che compare a cospargere il suolo ricoprendo il granito corvino :

We found no great difficulty in reaching the bottom of the hollow as before, and were now sufficiently calm to survey it with some attention. It was, indeed, one of the most singular-looking places imaginable, and we could scarcely bring ourselves to believe it altogether the work of nature. The pit, from its eastern to its western extremity, was about five hundred yards in length, when all its windings were threaded; the distance from east to west in a straight line not being more (I should suppose, having no means of accurate examination) than forty or fifty yards. Upon first descending into the chasm, that is to say, for a hundred feet downward from the summit of the hill, the sides of the abyss bore little resemblance to each other, and, apparently, had at no time been connected, the one surface being of the soapstone and the other of marl, granulated with some metallic matter. The average breadth, or interval between the two cliffs, was probably here sixty feet, but there seemed to be no regularity of formation. Passing down, however, beyond the limit spoken of, the interval rapidly contracted, and the sides began to run parallel, although, for some distance farther, they were still dissimilar in their material and form of surface. Upon arriving within fifty feet of the bottom, a perfect regularity commenced. The sides were now

entirely uniform in substance, in colour, and in lateral direction, the material being a very black and shining granite, and the distance between the two sides, at all points facing each other, exactly twenty yards. The precise formation of the chasm will be best understood by means of a delineation taken upon the spot; for I had luckily with me a pocketbook and pencil, which I preserved with great care through a long series of subsequent adventure, and to which I am indebted for memoranda of many subjects which would otherwise have been crowded from my remembrance.

Figure 1

.

This figure (see figure 1) gives the general outlines of the chasm, without the minor cavities in the sides, of which there were several, each cavity having a corresponding protuberance opposite. The bottom of the gulf was covered to the depth of three or four inches with a powder almost impalpable, beneath which we found a continuation of the black granite. To the right, at the lower extremity, will be noticed the appearance of a small opening; this is the fissure alluded to above, and to examine which more minutely than before was the object of our second visit.
(pp. 160-161)

Da questo primo gorgo si diparte quindi una serie di burroni interconnessi i quali si succedono l'un l'altro senza soluzione di continuità; il protagonista si inoltra nel tragitto con piglio deciso e attento scrupolo di osservazione, continuando a riportare sul suo provvidenziale taccuino caratteristiche geologiche, fattezze ed incurvature di ogni condotto, nonché accludendo una copia di una incomprensibile incisione che appare scalfita sulla parete dell'ultima voragine. L'epilogo riassorbe infine la narrazione in un tono di ordinaria normalità, se non finanche di banalità, smorzando sommessamente gli entusiasmi del personaggio :

We now pushed into it with vigour, cutting away a quantity of brambles which impeded us, and removing a vast heap of sharp flints somewhat resembling arrowheads in shape. We were encouraged to persevere, however, by perceiving some little light proceeding from the farther end. We at length squeezed our way for about thirty feet, and found that the aperture was a low and regularly-formed arch, having a bottom of the same impalpable powder as that in the main chasm.

A strong light now broke upon us, and, turning a short bend, we found ourselves in another lofty chamber, similar to the one we had left in every respect but longitudinal form. Its general figure is here given. (See figure 2.)

Figure 2

The total length of this chasm, commencing at the opening *a* and proceeding round the curve *b* to the extremity *d*, is five hundred and fifty yards. At *c* we discovered a small aperture similar to the one through which we had issued from the other chasm, and this was choked up in the same manner with brambles and a quantity of the white arrowhead flints. We forced our way through it, finding it about forty feet long, and emerged into a third chasm. This, too, was precisely like the first, except in its longitudinal shape, which was thus. (See figure 3.)

Figure 3

Figure 5

We found the entire length of the third chasm three hundred and twenty yards. At the point *a* was an opening about six feet wide, and extending fifteen feet into the rock, where it terminated in a bed of marl, there being no other chasm beyond, as we had expected. We were about leaving this fissure, into which very little light was admitted, when Peters called my attention to a range of singular-looking indentures in the surface of the marl forming the termination of the *cul-de-sac*. With a very slight exertion of the imagination, the left, or most northernly of these indentures might have been taken for the intentional, although rude, representation of a human figure standing erect, with outstretched arm. The rest of them bore also some little resemblance to alphabetical characters, and Peters was willing, at all events, to adopt the idle opinion that they were really such. I convinced him of his error, finally, by directing his attention to the floor of the fissure, where, among the powder, we picked up, piece by piece, several large flakes of the marl, which had evidently been broken off by some convulsion from the surface where the indentures were found, and [page 185:] which had projecting points exactly fitting the indentures; thus proving them to have been the work of nature. Figure 4. presents an accurate copy of the whole.

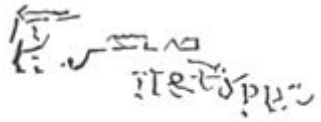


Figure 4

After satisfying ourselves that these singular caverns afforded us no means of escape from our prison, we made our way back, dejected and dispirited, to the summit of the hill. Nothing worth mentioning occurred during the next twenty-four hours, except that, in examining the ground to the eastward of the third chasm, we found two triangular holes of great depth, and also with black granite sides. Into these holes we did not think it worth while to attempt descending, as they had the appearance of mere natural wells, without outlet. They were each about twenty yards in circumference, and their shape, as well as relative position in regard to the third chasm, is shown in figure 5, preceding page.
(pp. 161-163)

Come è ben noto, contrariamente a ciò che presuppone Gordon molte in realtà sono le considerazioni da formularsi a proposito di questo episodio tutt'altro che ordinario e del suo crittogramma finale, tanto più se rammentiamo che è proprio tale scena a darci occasione di approfondire alcune riflessioni da noi abbozzate *en passant* al momento di ragionare sulle fonti del romanzo[79]. Un punto di partenza per il nostro discorso (il quale, come verificheremo a breve, troverà proseguimento al momento di indagare l'*explicit* del racconto) si viene ancora una volta a dischiudere analizzando la particolare conformazione che il sotterraneo assume nella *fiction* poesca; quest'ultimo, nel tornare ad organizzarsi nella forma archetipica del dedalo, perde di fatto qualsiasi connotazione negativa per dare vita ad una nuova rappresentazione eufemizzata nel seno della quale la catabasi si disegna come movimento fluido e sinuoso, con Gordon e Dirk Peters ritratti nelle vesti di perfetti *esseri discenditivi* che avanzano nel tragitto impiegando con energia le varie tecniche di scavo[80], oppure si lasciano semplicemente scorrere in uno spazio di cui viene messo in piena luce il tratto di viscosità. Termine, quest'ultimo, che nel caso in questione appare poi quanto mai lungi dal designare soltanto una caratteristica propria alla figura labirintica come evidenzia Bachelard,

[79] Rinivamo all'ultimo paragrafo del presente capitolo, *Verso una geografia sacra*.
[80] A tale proposito, si veda, ne *La terre et les rêveries de la volonté* di G. Bachelard, il capitolo II, *La volonté incisive et les matières dures*, p. 42 e seguenti.

ma che pare piuttosto riallacciarci ad una categoria di strutture immaginarie che, con Durand, classificheremo come mistiche[81] : come segnalavamo, Poe in questa chiusura di capitolo stava intenzionalmente lavorando su un insieme di fonti che lambivano dappresso le aree del sacro e le oscure regioni dell'allegoria (il prezioso nucleo intertestuale "Stephens-Keith"), e se teniamo conto del fatto che un tale *surplus* di significati occulti viene a riorientare l'esegesi del brano da un versante psicoanalitico verso un asse simbolico, constateremo anche che l'autore del *Pym*, nell'adombrare tale costellazione, rinviava ad un nucleo semantico differente rispetto al semplice e vago senso di « goût de la secrète intimité » che il critico francese conferisce alla nomenclatura[82]. Avevamo difatti già anticipato che

[81] Cfr. nota successiva. Sulla figura del labirinto, si veda di nuovo Gaston Bachelard, *Repos* cit., pp. 242-243 : « Le labyrinthe est un phénomène psychique de la viscosité. Il est la conscience d'une pâte douloureuse qui s'étire en soupirant. Parfois, cependant, la matière qui rêve en nous est plus fluide, moins serrée, moins opprimée, plus heureuse. Il est des labyrinthes où le rêveur ne travaille plus, où il n'est plus animé de la volonté de s'étirer. Par exemple, le rêveur est emporté par des fleuves souterrains. Ces fleuves ont les mêmes contractions dynamiques que le rêve de labyrinthe (…) Mais comme le rêveur est *emporté*, comme il s'abandonne sans volonté, ces rêves de fleuves souterrains laissent moins de traces ». Notiamo che presso Durand l'idea di viscosità si lega al processo di eufemizzazione : « la viscosité euphémisante (…) en tout et partout adhère aux choses et à leur image en reconnaissant un « bon côté » des choses, utilisation de l'antiphrase, refus de trancher, de séparer et de plier la pensée à l'implacable régime de l'antithèse ». (*Les structures* cit., p. 319).

[82] Cogliendo il termine « mystique » nel senso « plus courant en lequel se conjuguent et une volonté d'union et un certain goût de la secrète intimité », Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 308 e seguenti) collega il concetto di « viscosité du thème » alle figurazioni tipiche della costellazione notturna; lo studioso sottolinea come la rappresentazione notturna conservi « une fidelité tenace à sa quiétude primitive ». Quanto al misticismo di Poe, così Salvatore Rosati ragiona sull'argomento: « si può dire che Poe stesso ha implicitamente affermato la natura simbolica della propria opera attraverso il suo misticismo, che gli fece concepire la poesia come una elevazione dell'anima e una prescienza estatica dell'al di là (…) Se le origini di questo orientamento dovessimo prenderle alla lontana, potremmo risalire all'effetto etico dell'arte secondo Platone e alla catarsi di Aristotele. Sennonché, il misticismo che fa parlare Poe di 'elevazione dell'anima' e il simbolismo che gli fa attribuire all'arte quella funzione di prescienza estatica, sono gli unici, e abbastanza esili, fili che possono ricollegarlo a quelle lontane origini. E sono fili esili perché la poetica Poe e la sua critica sono basate sopra un esclusivo interesse estetico » (*La teoria dell'unità d'effetto in E. A. Poe*, in AA.VV., *Il simbolismo nella letteratura Nord-Americana*, La Nuova Italia, Firenze 1965, pp. 161-162). Bisognerebbe di fatto davvero distinguere il "mistico poetico" dal mistico che imbeve la *Narrative of Arthur Gordon Pym*; se nei suoi articoli critici Poe dà soprattutto rilievo al primo, nel parlare di un racconto come *Berenice* il letterato non esitava ad equiparare il concetto ad una sorta di intensificazione del *singular*, sostenendo che il misticismo possa benissimo operare in un scritto impregnato di cattivo gusto (si veda la lettera a White posta in epigrafe al presente paragrafo e la *Review of The Culprit Fay*, « Southern Literary Messenger» April 1836, scritto in cui l'artista definisce il « sentiment of Poesy » come « the sense of the beautiful, of the sublime, and of the mystical »). Ma la definizione più appropriata al mistico del *Pym* sembra racchiuderla la *Review of Alciphron* (« Burton's Gentleman's Magazine », January 1840, pp. 53-56); qui, il mistico si fa termine di discrimine fra il concetto di *fancy* e quello di *imagination* : « The truth is that the just distinction between the fancy and the imagination (and which is still but a distinction *of degree*) is involved in the consideration of the *mystic*. We give this as an idea of our own, altogether. We

la chiave della bizzarra sequenza degli *interlinked gorges* è racchiusa nel monumentale *Hebrew and English Lexicon* di Gesenius, opera da cui lo scrittore americano aveva tratto spunto sia per forgiare la forma fisica dei burroni che per assemblare i componenti del geroglifico che Gordon, per una sua incorreggibile miopia la quale lo porta senza posa a sommergere in un cavilloso argomentare raziocinante i segni di una realtà altra da quella scientifica, misinterpreta come una semplice erosione rocciosa. Ora, decodificando l'ultimo segmento dell'iscrizione, ci accorgeremo che il volume dell'ebraista aveva fornito al letterato una suggestione supplementare per imperniare il romanzo sui vastissimi territori della geografia biblica narrata da Stephens, Keith e dallo stesso Poe del dotto *Palestine* :

The lower range is not so immediately perspicuous. The characters are somewhat broken and disjointed; nevertheless, it cannot be doubted that, in their perfect state, they formed the full Egyptian word ⲠⲀⲪⲨⲢⲎⲤ, "The region of the south." It should be observed that these interpretations confirm the opinion of Peters in regard to the "most northwardly" of the figures. The arm is outstretched towards the south.
(*Pym*, *note*, p. 177)

The source for the lower range in figure 4 and for this paragraph is the article in Gesenius'*Lexicon* for "Pathros", "the domestic proper noun for Upper Egypt… called the native land of the Egyptians… i.e., Aegypt. ⲠⲀⲪⲨⲢⲎⲤ or "region of the south". In both passages Poe omits the fourth Coptic letter, corresponding to the omicron in the Greek "Pathoureis", probably through a copying error [83]

Il patrimonio di informazioni che abbiamo appena ricordato ben si rapporta con il problema della raffigurazione del mitologema-caduta nel *Pym*, come ci

---

have no authority for our opinion — but do not the less firmly hold it. The term *mystic* is here employed in the sense of Augustus William Schlegel, and of most other German critics. It is applied by them to that class of composition in which there lies beneath the transparent upper current of meaning, an under or *suggestive* one. What we vaguely term the *moral* of any sentiment is its mystic or secondary expression. It has the vast force of an accompaniment in music. This vivifies the air; that spiritualizes the *fanciful* conception, and lifts it into the *ideal* » (*Op. cit.*, pp. 54-55).

[83] Burton R. Pollin, *Collected writings of Edgar Allan Poe* vol. I, cit., note 6A e 7A, pp. 361-362; per quanto pertiene il ruolo cruciale giocato dal simbolismo cromatico che Poe evoca componendo il geroglifico in questione, così come nell'intera vicenda tsalaliana, rimandiamo al nostro paragrafo finale.

apprestiamo a verificare. Anzitutto, se appare evidente che con il richiamo a Paturisi o Pathros (o « regione del sud », come specificherà la nota finale)[84], Poe stava alludendo ad un'area di cruciale importanza per la tradizione storico-culturale quale l'Egitto[85], va parimenti evidenziato che l'autore in quel momento riannodava il romanzo alla sottotematica della maledizione divina, suggestione che, prima di farsi palese nella frase di chiusura « *I have graven it within the hills, and my vengeance upon the dust within the rock* », traspare *in nuce* nelle nostre righe attraverso una serie di riferimenti velati agli strali dei profeti veterotestamentari[86]. In secondo luogo, aggiungeremo che il motivo, in verità, sembra degno di nota anche in ragione del fatto che esso ci riporta ad un altro episodio-clou al quale facevamo riferimento in precedenza, la sequenza della traversata del *ravine* e della terrifica manifestazione di un tellurico divorante (fine cap. XX), scena in cui avevamo già riconosciuto la traccia degli intertesti Stephens-Keith. A tale proposito, noteremo adesso che lo scrittore, nel raffigurare il mitologema nelle fattezze di un catastrofico *crollo delle fondamenta del globo*, stava dando illustrazione ad un avvenimento che assurge al rango di vero evento fondante per la storia del pensiero, ossia il tema della rottura di un ordine cosmico

[84] Cfr. avanti.

[85] Si veda quanto scrive Samuel Bochart nella sua *Geographia Sacra : cujus pars prior Phaleg de dispersione gentium & terrarum divisione facta in ædificatione turris Babel; pars posterior Chanaan de coloniis & sermone Phoenicum agit; cum tabulis chorographicis & indice sextuplici* Excusum Francofurti ad Moenum, Impensis Johannis Davidis Zunneri, typis Balthasaris Christophori Wustii, Anno M DC LXXIV, pp. 312-313 : « At in scriptura *Pathros* neque villa est neque oppidum, sed terræ nomen, seu provinciæ & regionis: Jerem. 44,1. *Habitantes & c. In terra Pathros*. Ezech. 29,14. *Reducam eos in terram Pathros*. Atq; hanc terram Esaias ab Ægypto distinguit : (313) *Ab Assyria*, inquit, *ab Ægypto, & à Chus & c.* Cp. II.V. II. Ita etiam Jeremias ubi supra; *habitantes in terra Ægypti, in Pathros & c.* Videtur & supplendum. Quamvis terram *Pathros* aliquo modo pertinere ad Ægyptum pateat ex Ezech. 29, 14. ubi prædicitur fore ut Ægyptii ex captivitate sua reducantur in terram Pathros, terram commorationis suæ ».

[86] Proponendoci di approfondire l'argomento nel prossimo paragrafo, al momento ci limitiamo ad indicare un brano che Poe trascrive nella già citata *Review* di Stephens : « But it should be remembered that there are other prophecies concerning it which still await their fulfilment. 'The whole earth shall rejoice, and Egypt *shall not be for ever base*. The Lord shall smite Egypt; he shall smite and heal it; and they shall return to the Lord, and he shall be entreated of them, and shall heal them. In that day shall Isaac be the third with Egypt and with Assyria, even a blessing in the midst of the land.' Isa. xix. 19-25 » (*Op. cit.*, p. 926). Cfr. anche il seguente versetto di Isaia, il quale compare nel dizionario di Gesenius come rimando alla voce Pathros פַּתְרוֹס : « And it shall come to pass in that day, that the Lord shall set his hand the second time to possess the remnant of his people, which shall be left from the Assyrians, and from Egypt, and from Patros, and from Ethiopia, and from Elam, and from Sennaar, and from Emath, and from the islands of the sea » (Isaia 11,11, citato in *A Hebrew and English Lexicon*, cit., p. 853; degna di nota appare la menzione delle « isole del mare », come verificheremo a breve nell'evidenziare altri rinvii del *Lexicon* che, secondo noi, potrebbero aver esercitato un'influenza sull'*inventio* del nostro romanzo).

percepito come solido e normale, motivo che, come sottolinea Mircea Eliade, rappresenta una vera idea di punta per la tradizione cristiana così come per tutta una letteratura filosofica e religiosa :

As I turned, I found that Peters and Allen had followed me. I desired them to go back, as there was not room for two persons to pass, saying they should have some of my nuts. They accordingly turned, and were scrambling back, Allen being close to the mouth of the fissure, when I was suddenly aware of a concussion resembling nothing I had ever before experienced, and which impressed me with a vague conception, if indeed I then thought of anything, that the whole foundations of the solid globe were suddenly rent asunder, and that the day of universal dissolution was at hand.
(p. 147)[87]

Il richiamo al brano è in verità più pertinente di quel che sembra, e non soltanto perché con il capitolo XXIII l'autore, nel recuperare il *leit-motiv* della punizione divina, continuava a tramare sul fondo della topografia pseudo-realistica alla Morrell una mappa immaginaria costruita su modelli legati alla tradizione religiosa, collocando di conseguenza la prosa in uno spazio fittizio che, da un punto di vista geografico, segnava un ideale *continumm* con l'area araba della petrosa Idumea. Piuttosto, quel che a nostro parere connette in maniera davvero intima i capitoli è un aspetto che riguarda direttamente i complementari schemi della caduta e della discesa e che, nella fattispecie, rimanda al legame da questi

[87] Cfr. Mircea Eliade, *La Nostalgia del paradiso nelle tradizioni primitive*, in *Miti,sogni e misteri*, cit., pp. 71-85; rinviamo altresì, oltre che al paragrafo *Verso una geografia sacra* e alla nostra introduzione. Riconosciamo inoltre, nella figura della "terra divorante" rappresentata nel *Pym*, il mostro degli abissi descritto in Nm. 16, 30-34, passaggio che fra l'altro pare prefigurare anche le vicissitudini di Gordon nella sua odissea sotterranea (cap. XXI) : « [Mosé disse:] 'Se il Signore fa una cosa meravigliosa, se la terra spalanca la bocca e li ingoia con quanto appartiene loro e se essi scendono vivi agli inferi, allora saprete che questi uomini hanno disprezzato il Signore'. Come egli ebbe finito di pronunciare tutte queste parole, il suolo si sprofondò sotto i loro piedi, la terra spalancò la bocca e li inghiottì: essi e le loro famiglie, con tutta la gente che apparteneva a Core e tutta la loro roba. Scesero vivi agli inferi essi e quanto loro apparteneva; la terra li ricoprì ed essi scomparvero dall'assemblea. Tutto Israele, che era attorno ad essi fuggì alle loro grida; perché dicevano: « La terra non inghiottisca anche noi !' » (cfr. Maurice Cocagnac, *I simboli biblici*, cit., pp. 189-190). Interessante notare anche Isaia 2, 19 (« Entrate nelle anfrattuosità delle rocce e nelle grotte sotterranee, davanti al terrore della venuta del Signore e allo splendore di sua Maestà, quando Egli sorgerà a far tremare la terra ! »); il passo attira tanto più la nostra attenzione nel momento in cui rammentiamo quanto Poe scriveva a proposito delle abitazioni degli tsalaliani, delle quali alcune erano « were mere holes dug in the earth perpendicularly », mentre le maggior parte « consisted of small shallow caverns, apparently scratched in the face of a precipitous ledge of dark stone, resembling fuller's earth » (*Pym*, cap. XIX, p. 137).

intrattenuto con il fondamentale tema del divenire, argomento di cui avevamo riconosciuto la centralità nel capitolo XXIV (o XXIII bis) e nell'infinito dell'*Abgrund* che il protagonista, nel cedere alla vertigine, lì sfiorava con il proprio precipitare. Se seguiamo le indicazioni di Durand e teniamo di nuovo conto del patrimonio intertestuale biblico sotteso al cap. XX, appare difatti lecito leggere nel collasso del *ravine* l'epifania di un tempo che si rivela terribilmente nefasto, se non addirittura il manifestarsi del tempo *tout court*, volendo cogliere l'episodio come riattualizzazione del mito della caduta come avevamo poc'anzi proposto[88]; punto, quest'ultimo, che ci porta a suggerire che, a partire dagli "Stephens-Keith Chapters", il romanziere affianchi alla già evidenziata pluridimensionalità spaziale del *Pym* una vistosa incrinatura o sfasatura rispetto all'asse cronologico principale, la quale per un lato è tematizzata da alcune trovate linguistiche-narrative che concorrono a presentare Tsalal come una terra primitiva, e, per un altro, trova forma proprio attraverso l'elaborazione del nostro mitologema[89]. Concentrandoci poi sul discendere rappresentato nel capitolo XXIII, vedremo che Poe in questo caso sembra mettere in atto un'operazione di scardinamento della cronologia del racconto ancora più significativa, inserendo nel tessuto romanzesco una faglia temporale che proietta i protagonisti nella remota era di profezie ed ammonimenti alla quale alludevano gli intertesti Stephens-Keith-Gesenius : è, di fatto, ad un'età inconcepibilmente *anteriore* rispetto a quegli inizi del 1800 in cui la *Narrative* si vuole ambientata che la finzione allude. Anzi, quasi si potrebbe dire che la zona spalancata al fondo dei gorghi adombri un *prima della caduta* durante il quale l'ira divina doveva ancora abbattersi sulla progenie umana. In tal senso la catabasi di Gordon oltre a rappresentare un elucubrato (e divertito) scavo archeologico nelle possibilità e dell'espressione linguistica e della finzione, sembra mettere anche a punto una fantastica operazione di *risalita nella storia* nell'ambito della quale le isomorfe figure di caduta del pozzo e del gorgo si danno come luoghi attraverso cui, per

[88] *Les Structures anthropologiques* cit., p. 124.
[89] Rammentiamo anche che secondo molti critici, Poe, nel creare il linguaggio degli tsalaliani, si sarebbe ispirato alla lingua ebraica (si veda in particolare Kaplan, *Introduction to Pym*, cit., pp. 208-209). Aggiungeremo che la scelta di dare al rudimentale villaggio visitato dai personaggi l'appellativo di *Klock-Klock*: ci lascia altresì pensare ad un'allusione onomatopeica all'orologio e all'inesorabile incedere delle lancette (idea che, fra l'altro, è largamente tematizzata dal nostro, a partire da *The Devil in the Belfry* sino all'illustre *Pit and the Pendulum*).

riprendere un'espressione di Michel Serres, « passa il tempo »[90]. Tali affermazioni troveranno un supporto più solido nel capitolo conclusivo del presente lavoro, nonché quando verremo ad interpretare il crittogramma e l'epilogo del *Pym* alla luce dell'apocalittica frase che Poe pone a sigillo dell'apparato paratestuale della nota finale (e del romanzo stesso); grazie alla suddetta nota e al cap. XXV, avremo inoltre modo di conferire finalmente una fisionomia più precisa alla geografia fittizia disegnata dal letterato nel suo testo. Il che ci confermerà come nella seconda parte della *Narrative* il nostro autore, come afferma Justin, avesse avuto ricorso continuamente e « consciemment » alla « topologie traditionnelle du sacré »[91] così come ad un insieme di opere di diverso carattere le quali prestavano particolare attenzione alla caduta e alle sue figurazioni, oltre che a un arsenale di materiali desunti dalle più svariate tipologie di miti e leggende marittime.

Finis terrae

Abbandoniamo ora, con un rocambolesco *explicit*, la terraferma e la ridondante prosa dei "Morrell Chapters" per dirigerci verso altre zone dell'ignoto e nuovi richiami intertestuali i quali giungono ad arricchire di sfumature inedite la variegata trama del romanzo. Dopo un inseguimento a briglie sciolte con cui l'autore, nel giro di due sole pagine, liquida orde di indigeni e trappole della *treacherous* Tsalal, il capitolo XXV (l'ultimo del *Pym*) ci restituisce un Gordon finalmente tornato *homme de la mer* : si profila qui la stessa situazione di disorientamento raffigurata nell'*incipit* e al termine della *Voyage Narrative section*, con il protagonista che si ritrova in totale balia delle acque, assieme a Peters e al recalcitrante indigeno Nu-Nu. L'imbarcazione di fortuna (una « fragile canoa ») che ospita i naviganti si avvia ora a solcare la più inoltrata *terra incognita* (la bussola indica 84° latitudine sud, ben al di là delle "colonne

[90] Michel Serres, *Jules Verne*, trad. a c. di Mariella Di Maio e Anna Maria Scaiola, Sellerio Editore, Palermo 1979 (Paris 1974), p. 73. Cfr. anche quanto osserva Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques* cit, p. 230) : « l'on descend pour remonter le temps ».
[91] *Poe dans le champ du vertige*, cit., pp. 3-4; Justin nota anche come Poe avesse imbastito il romanzo « avec les matériaux préfabriqués dans les grandes et petites traditions littéraires » (*Ibidem*).

d'Ercole" valicate da Weddel nel 1822); il romanziere, per conto suo, si trova confrontato con il difficile compito di dare un termine al suo disomogeneo racconto, e ricucire (se non *inventare*) il senso delle molteplici avventure narrate nella *Narrative* :

We now found ourselves in the wide and desolate Antarctic Ocean, in a latitude exceeding eighty-four degrees, in a frail canoe, and with no provision but the three turtles. The long Polar winter, too, could not be considered as far distant, and it became necessary that we should deliberate well upon the course to be pursued. There were six or seven islands in sight belonging to the same group, and distant from each other about five or six leagues; but upon neither of these had we any intention to venture. In coming from the northward in the Jane Guy we had been gradually leaving behind us the severest regions of ice — this, however little it may be in accordance with the generally-received notions respecting the Antarctic, was a fact experience would not permit us to deny. To attempt, therefore, getting back, would be folly — especially at so late a period of the season. Only one course seemed to be left open for hope. We resolved to steer boldly to the southward, where there was at least a probability of discovering other lands, and more than a probability of finding a still milder climate.
(p. 170)[92]

In effetti, imbattendoci nell'oscuro *explicit* e nella nota conclusiva, qualunque interpretazione del *Pym* non manca di colorarsi dell'ombra del dubbio; è d'altro canto lo stesso dibattito critico, tuttora vivissimo a più di centocinquanta anni dalla pubblicazione del libro, a testimoniare della straordinaria apertura esegetica che Poe ha creato con il celebre finale di un testo che sembra quasi farsi beffe delle stesse basi su cui lo scrittore fondava la propria opera e la propria riflessione estetico-teorica, ossia la necessità di un'« unità o totalità d'effetto » verso la quale deve tendere l'intera composizione artistica[93]. Ad alimentare tale farraginosità

[92] A proposito delle « six or seven islands » di cui si fa menzione nel brano, cfr. avanti.
[93] Cfr. E.A. Poe, *Review of Bulwer Night and Morning*, riportata in Edd Winfield Parks, *Edgar Allan Poe as a literary critic*, University of Georgia Press, Athens 1964, p. 43, nonché l'illustre *The Philosophy of Composition* (la quale apparve sul « Graham's Magazine » vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28, pp. 163-167), solo per citare due degli innumerevoli scritti in cui Poe insiste sull'idea dell'unità d'effetto e sull'importanza di una fine verso la quale l'opera intera deve tendere. Così Winfield Parks commenta tale fondamento dell'estetica poesca : « from the beginning of his critical career, Poe was more interested in the short story (which he usually called the tale and sometimes the article) than he was in the novel or romance. In the long work, unity or totality of effect was impossible for the author to achieve, and impossible for the reader to feel or grasp. He wrote repeatedly that the tale offered the greatest challenge to the imagination and the fairest field to the artist of any form of prose fiction » (*Ibidem*, p. 49). Per quanto invece riguarda

concorre anche lo studio delle nuove fonti convocate a dare forma alla rappresentazione, pressoché impossibili da studiare o elencare nella loro completezza, per quanto, a tale proposito, si possa per lo meno affermare che mentre il viaggio di Gordon procede ancora una volta sprovvisto di una rotta prestabilita fuorché il consueto impulso a puntare verso il Polo, lo scrittore adesso si dimostra davvero in tutto deciso a disancorare la narrazione da ogni residuo di istanza realistica e a scalzare definitivamente la *Narrative of Four Voyages* di Benjamin Morrell dal ruolo di intertesto-guida[94]. Il che non implica che il materiale scientifico sia anch'esso destinato a naufragare assieme ai protagonisti; Poe, al contrario, attinge ancora da lavori come la *Cyclopedia* di Rees, ma per dirla con Pollin appare fuori questione che se proprio di naturale si vuole parlare per queste ultime battute del nostro racconto, sarebbe opportuno farlo intendendo il lemma nell'accezione che a questo dà un Plinio piuttosto che cogliendo il vocabolo in un senso puramente fenomenologico[95]. D'altronde, era già la promessa pattuita nel titolo con l'allusione alle « incredible adventures and discoveries still farther south » del protagonista a fungere da spia di quest'ultimo risvolto stilistico, nonché di genere, intrapreso dal testo[96]; e, se ciò non dovesse apparire sufficiente, basterà ricordare come sia lo stesso narratore a sospingere

---

la "voragine interpretativa" aperta dalla *Narrative*, rimandiamo fra gli altri di nuovo allo studio di Gerald Kennedy, *The abyss of interpretation: The Narrative of Arthur Gordon Pym* (op. cit).

[94] In questo senso, ci pare opportuno segnalare che la decisione di Ridgely di includere il capitolo XXV nei "Morrell chapters" va intesa in senso largo, dacché, come verificheremo, in quest'ultimo segmento delle avventure di Gordon l'influsso dello "Stephens-Keith material" e di intertesti di tutt'altro tipo si rivela molto più massiccio. Aggiungeremo anche che, come segnala Ugo Rubeo, il capitolo XXV conferma fino a che punto la volontà di dare raffigurazione alle zone inesplorate della regione antartica abbia funzionato come motivazione principale, nonché come istanza giustificatrice, dell'intero *Pym* : « Tra i tanti misteri, una cosa, almeno, sembra essere certa, e cioè che il percorso di Pym, e in particolar modo tutto quello compiuto, dopo il salvataggio, a bordo della *Jane Guy*, è apertamente strumentale al suo avvicinamento al Polo, anche se poi la sparizione improvvisa del personaggio, la non soluzione dell'intreccio forniscono altra materia di dubbio » (*Agghiaccianti simmetrie* cit., p. 77).

[95] Burton R. Pollin (*Sources*, cit., p. 20) include appunto la *Storia naturale* fra le fonti del *Pym*. La posizione di Pollin confuta una tendenza critica che trova un esponente di spicco in Lasley Dameron, il quale, collocando la *Narrative* nella categoria dello "strano", ritiene che l'*explicit* del romanzo sia interpretabile « on a natural, or literal, level as the culmination of a series of unusual, but not supernatural, visual experiences actually reported by those venturing into a polar region » (*Pym's polar episode: conclusion or beginning*, in R. Kopley, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 33- 43, citazione a p. 33).

[96] Rimandiamo di nuovo a Ugo Rubeo, che in *Agghiaccianti simmetrie* (cit., pp. 76 et ss.) si riferisce al cap. XXV parlando « più che di un cedimento della realtà (…) di una vera e propria frana ».

volontariamente la rappresentazione oltre i confini del verosimile, e a dirigerla esplicitamente verso le meravigliose regioni della *novelty* :

March 1.* Many unusual phenomena now indicated that we were entering upon a region of novelty and wonder. A high range of light gray vapour appeared constantly in the southern horizon, flaring up occasionally in lofty streaks, now darting from east to west, now from west to east, and again presenting a level and uniform summit — in short, having all the wild variations of the Aurora Borealis. The average height of this vapour, as apparent from our station, was about twenty-five degrees. The temperature of the sea seemed to be increasing momentarily, and there was a very perceptible alteration in its colour.
(p. 172) [97]

Accade così, come anticipavamo nel ragionamento sviluppato nel corso del precedente capitolo, che per tratteggiare la sua personalissima pittura polare Poe scelga di attingere ad un repertorio ancora più ibrido rispetto alla fucina di scritture utilizzate sino a quel momento, riciclando anzitutto una moltitudine di stralci pseudo-scientifici i quali avevano funzionato come induttori del racconto, ma erano rimasti per così dire sommersi, o meglio, del tutto accantonati fino a che le mutate esigenze della narrazione non avrebbero permesso all'artista di dare sfogo alla più libera *inventio* (alludiamo specialmente all'*Address Address on the subject of a surveying and exploring expedition to the Pacific Ocean and South Seas* di Jeremiah Reynolds)[98]. Non era affatto, però, solamente questa la tipologia di intertesti chiamata a svolgere l'importante funzione di rivestire la finzione di un alone fantastico, come ci accingiamo a verificare; altri tesori nascosti dovevano coadiuvare il nostro nella sua impresa, materiali, come vedremo, che egli desumeva direttamente dal serbatoio del *mythos*.

[97] Quanto al concetto di *novelty*, che Poe ha chiarito nella sua recensione alla *Twice-Told Tale* di Hawthorne, cfr. le seguenti citazioni dall'articolo (il quale comparve su « Godey's Lady's Book » no. 35, November 1847, pp. 252-256) : « it is the novelty of *effect* alone which is worth consideration, but that this effect is *best* wrought, for the end of all fictitious composition, pleasure, by shunning rather than by seeking the absolute novelty of combination. (…) the true originality--true in respect of its purpose--is that which, in bringing out the half-formed, the reluctant, or the unexpressed fancies of mankind, or in exciting the more delicate pulses of the heart's passion, or in giving birth to some universal sentiment or instinct in embryo, thus combines with the pleasurable effect of *apparent* novelty, a real egotistic delight "(in *Essays and Reviews*, cit., pp. 580-581).
[98] Per l'*Address* di Reynolds, rimandiamo al capitolo precedente nonché alle nostre conclusioni.

Il "meraviglioso polare"

Abbiamo or ora verificato che, in seguito alla fuga da Tsalal, la mappa del romanzo si tinge vieppiù delle sfumature dell'irreale, sino a visualizzare una vera zona del meraviglioso la quale si situa ben al di là dello "strano naturale" lambito con la rappresentazione di Kerguelen o di Bennet Island : con un ultimo recupero della forma fratta e frammentaria del diario di viaggio, l'artista piega interamente la sua prosa alla descrizione di un paesaggio dai contorni vaghi, striato all'orizzonte di vapori grigiastri e battuto da una continua pioggia di bianche ceneri. Ad aumentare questo effetto onirico di *dépaysement*, interviene ancora una volta la pittura marina, nella quale momenti di perfetta quiete si alternano ad improvvise e violente increspature del pelago; al medesimo tempo, le acque, sorprendentemente calde, si addensano di un singolare colore lattiginoso :

March 3. The heat of the water was now truly remarkable, and in colour was undergoing a rapid change, being no longer transparent, but of a milky consistency and hue. In our immediate vicinity it was usually smooth, never so rough as to endanger the canoe — but we were frequently surprised at perceiving, to our right and left, at different distances, sudden and extensive agitations of the surface — these, we at length noticed, were always preceded by wild flickerings in the region of vapour to the southward.
(pp. 172-173)

March 6. The gray vapour had now arisen many more degrees above the horizon, and was gradually losing its grayness of tint. The heat of the water was extreme, even unpleasant to the touch, and its milky hue was more evident than ever. To-day a violent agitation of the water occurred very close to the canoe. It was attended, as usual, with a wild flaring up of the vapour at its summit, and a momentary division at its base. A fine white powder, resembling ashes — but certainly not such — fell over the canoe and over a large surface of the water, as the flickering died away among the vapour and the commotion subsided in the sea. Nu-Nu now threw himself on his face in the bottom of the boat, and no persuasions could induce him to arise.
(p. 173)

Sullo sfondo di siffatta atmosfera inizia dunque a stagliarsi l'ombra di un celebre luogo del terrifico : « the wind had entirely ceased, but it was evident that we

were still hurrying on to the southward, under the influence of a powerful current », scrive l'autore nell'accennare ad un elemento che, come attesta una vasta tradizione letteraria e cartografica legata ai temi del viaggio per mare e all'iconografia dei Poli, lascia presentire l'avvicinarsi al periglioso *moke-strom*, antichissimo *topos* dal nostro già visitato in un prezioso avantesto della *Narrative*, il *M.S. Found in a Bottle*. Non ci soffermeremo troppo ad indagare un rapporto che è stato largamente oggetto di ricerche accurate da parte dei critici né tratteremo in questa sede dell'altrettanto celebre *Descent into the Maëlstrom*, se non per rammentare che Poe già nel testo del 1833 si mostrava familiare con Olao Magno, Mercatore e tutta una topografia impegnata a marcare la mappa nautica delle più spaventose *charybis*, oltre che a fare della *suppolaris vorago* il punto focale della conformazione terrestre[99]. Più interessante, al momento, ci sembra segnalare con Bachelard una fonte poesca meno conosciuta, la *Relation D'un Voyage Du Pole Arctique Au Pole Antarctique Par Le Centre Du Monde*, resoconto che significativamente interviene ad orientare anche la scrittura del *Voyage au centre de la terre* di Jules Verne[100]. Preciseremo da subito che, al contrario di quanto accade per il letterato di Amiens, nel caso dello scrittore americano non è affatto il caso di parlare di isomorfismo tematico fra le due opere, dacché il nostro non necessitava certo dell'anonimo raccontino settecentesco per favoleggiare su spaventose discese al cuore di turbini marini, come abbiamo appena visto. Nonostante ciò, le somiglianze fra la *Relation* e il *Pym* non mancano di destare in noi delle curiosità vive, al punto di indurci a

[99] Si veda il capitolo conclusivo della presente tesi, *Intersezioni*. Ricordiamo inoltre che nel nostro precedente capitolo avevamo già riconosciuto il tratteggiarsi del *maëlstrom* nell'episodio del travagliato battesimo marittimo di Gordon, allorquando lo scrittore alludeva al « loud and long scream or yell, as if from the throats of a thousand demons » emesso dalla baleniera *Penguin*.

[100] Cfr. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, cit., p. 117. Noteremo come la *Relation*, racconto dedicato pressoché per intero alla pittura del mondo meraviglioso del Polo Sud, contenga una breve appendice gotica riguardante un caso di morte apparente (un personaggio narcolettico viene sepolto vivo e provvidenzialmente salvato dal narratore); va senza dire che anche questo motivo deve aver fatto non poco gola al Poe. Per altre fonti comuni ai romanzi di Verne e Poe, rimandiamo ancora al capitolo *Intersezioni*; vorremmo comunque notare sin da ora con Margaret Alterton come, fra gli altri lavori noti tanto a Verne quanto allo scrittore di Boston quali l'*Address on the subject of a surveying and exploring expedition to the Pacific Ocean and South Seas* di Jeremiah Reynolds e lo *Smyzonia* steso dal fantomatico Adam Seaborn, compaia anche la *Philosophical transaction of the Royal Society of London,* altro intertesto del *Voyage* che Poe aveva studiato fra il 1835 e il 1840 (colà sono contenute le teorie sulla terra cava di Halley delle quali avremo occasione di parlare in seguito; cfr. Margaret Alterton, *Origins of Poe's critical theory*, Russell & Russell, New York 1965, p. 134).

prospettare l'ipotesi che lo scrittore potesse aver ricavato da tale testo ispirazione anche per il romanzo di Gordon, oltre che per la *Descent into the Maëlstrom*, come propone Bachelard. Le affinità diventano percepibili già se ci soffermiamo su alcuni passaggi nei quali i narratori insistono nel descrivere le loro sensazioni di intorpidimento e di *dreaminess* provate allorquando essi vengono catturati dalla corrente che li trascina inesorabilmente verso il gorgo[101]; tuttavia, ben più significativa ci sembra la menzione di una « espèce d'isle flotante plus blanche que la neige » che l'anonimo autore del resoconto localizza esattamente nella zona del Polo, e che nella fattispecie si precisa come « une haute écume que les eaux en se précipitant & s'engouffrant dans cet abîme, formoient sur leur superficie »[102]. La *Relation* potrebbe qui aver giocato un qualche ruolo (per quanto secondario) nell'istillare nel nostro una trovata che, come verificheremo, affonda le sue radici in un fitto coacervo intertestuale, ossia l'immagine della gigantesca *shrouded human figure* che si erge dinanzi a Gordon e che rappresenta l'ultima testimonianza del suo viaggio polare. Ancora maggiori ci sembrano le probabilità che Poe possa aver desunto dalla notazione dell'alta schiuma lo spunto per forgiare la figura della « gigantic curtain », immagine con la quale rimaniamo ancora entro i confini di un meraviglioso "naturale" :

March 9. The white ashy material fell now continually around us, and in vast quantities. The range of vapour to the southward had arisen prodigiously in the horizon, and began to assume more distinctness of form. I can liken it to nothing but a limitless cataract, rolling silently into the sea from some immense and far-distant rampart in the heaven. The gigantic curtain ranged along the whole extent of the southern horizon. It emitted no sound
(p. 174)

Siamo così giunti a toccare un nodo cruciale, di cui si potrà cogliere l'importanza soltanto dopo aver indagato in maniera approfondita il riallacciarsi

[101] « And now, indeed, it would seem reasonable that we should experience some alarm at the turn events were taking — but we felt none. The countenance of Peters indicated nothing of this nature, although it wore at times an expression I could not fathom. The Polar winter appeared to be coming on — but coming without its terrors. I felt a numbness of body and mind — a dreaminess of sensation — but this was all » scrive Poe a p. 196 del *Pym*. L'estratto ricorda dappresso un passaggio della *Relation* sul quale torneremo nel capitolo *Intersezioni*.
[102] *Relation D'un Voyage Du Pole Arctique Au Pole Antarctique Par Le Centre Du Monde. Avec la Description de ce perilleux passage ; & des choses merveilleuse & étonnantes qu'on a découvertes sous le Pole Antarctique*, Etienne Lucas, Amsterdam 1721, p. 16.

dello scrittore al mito e ad una delle idee-cardini gravitanti attorno al plesso immaginario polare : noteremo, al momento, che la prosa inizia qui ad alludere ad un collegamento fra il *supra* celeste (il « far-distant rampart in the heaven ») e le abissali profondità dell'oceano, luoghi che, come rilevano Giorgio de Santillana e Bachelard, rinviano entrambi all'infinito e si prospettano come proiezione l'uno dell'altro[103]. Per tornare alla tratta antartica di Gordon, non passerà in effetti molto tempo prima che il romanziere, con una sorta di ribaltamento delle regioni dell'alto e del basso, faccia calare sullo scenario un improvviso buio pece (« a sullen darkness »), il quale viene rischiarato dal bagliore dell'oceano (incredibilmente luminoso) nonché dalla persistente cascata cinerea. La canoa, a questo punto, tocca una velocità « orribile », trascinando i naviganti in una corsa inarrestabile verso la gigantesca cataratta; oramai immersi nella totale confusione dei sensi (le immagini divengono indistinte, i rumori svaniscono nel silenzio di venti portentosi), i protagonisti volgono verso la leggendaria meta di ogni navigazione favolosa diretta ai confini del mondo, il *gurges mirabilis*, e Poe chiude la sua *Narrative* apportando una singolare variazione ad un epilogo di *inabissamento* fra i più classici della storia letteraria :

March 21. A sullen darkness now hovered above us — but from out the milky depths of the ocean a luminous glare arose, and stole up along the bulwarks of the boat. We were nearly overwhelmed by the white ashy shower which settled upon us and upon the canoe, but melted into the water as it fell. The summit of the cataract was utterly lost in the dimness and the distance. Yet we were evidently approaching it with a hideous velocity. At intervals there were visible in it wide, yawning, but momentary rents, and from out these rents, within which was a chaos of flitting and indistinct images, there came rushing and mighty, but soundless winds, tearing up the enkindled ocean in their course.
(p. 174)[104]

March 22. The darkness had materially increased, relieved only by the glare of the water thrown back from the white curtain before us. Many gigantic and pallidly white birds flew

[103] Cfr. Giorgio de Santillana, *Il Mulino di Amleto*, cit. (si vedano in particolare i cap. 13, *Del tempo e dei fiumi*, e 14, *Il gorgo*), e G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 60; ci proponiamo di snodare tale punto nel capitolo *Intersezioni*, ove avremo occasione di verificare come questo importantissimo ed antichissimo *topos* mitico riaffiori nelle prose ottocentesche di Verne e di Poe.
[104] Si notino, di nuovo, le somiglianze del passaggio con quanto riportava l'autore della *Relation d'un Voyage du Pole Arctique au Pole Antarctique par le centre du Monde*.

continuously now from beyond the veil, and their scream was the eternal Tekeli-li! as they retreated from our vision. Hereupon Nu-Nu stirred in the bottom of the boat; but, upon touching him, we found his spirit departed. And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow.
(p. 175)

Molte, se non interminabili, appaiono le speculazioni da farsi sul finale aperto del libro, il quale, nel tornare a plasmarsi sull'immagine del « chasm », viene per molti versi a richiamare la caduta del cap. XXIV e l'idea dell'*Abgrund*[105]. Per fare un ultimo e breve cenno alle letture orientate su un asse interpretativo psicoanalitico, ricorderemo che per Bachelard l'enigma celato nelle ultime pagine del *Pym* si fa cifra del « secret » insondabile che è racchiuso nell'inconscio dell'uomo, e che l'artificioso *explicit* poesco sarebbe in realtà da cogliersi come la realizzazione di una perfetta « synthèse du rêve et de la pensée »[106]. In verità, lo studioso francese appunta la propria teoria sul sogno labirintico descritto al capitolo XXIII senza fare riferimenti diretti all'episodio conclusivo del romanzo; tuttavia, se raccogliamo alcune indicazioni contenute nella *Poétique de l'espace*, noteremo che l'inabissarsi di Pym nel vortice polare potrebbe rinviare bene al destino di deriva in cui, secondo il critico, incorre chiunque cerchi di sondare il centro del proprio essere. In tal senso, il gorgo (luogo che, come vedremo, si dà anche come figura di erranza e di dispersione)[107] ci sembra davvero il posto ideale in cui deve terminare la travagliata *quête du moi* di Gordon, tanto più che il

[105] Possiamo difatti cogliere nel « chaos of flitting and indistinct images » un fenomeno tipico dell'esperienza di vertigine, oltre che un ennesimo esempio della visionarietà di Gordon; inoltre, anche nella nostra sequenza la caduta nel *fondo senza fondo* viene interrotta da una presenza sovrannaturale la quale giunge ad arrestare il movimento del protagonista. In entrambi i casi il testo si riferisce a questa utilizzando il termine *figure* (cfr. dietro; della *white figure*, immagine che, come vedremo, sembra rinviare più a un'entità divina che non ad un essere demoniaco, sarà questione in seguito).
[106] Gaston Bachelard, *Introduction* à Edgar Poe, *Aventures de Arthur Gordon Pym*, traduction de Charles Baudelaire, tock, Paris 1944, pp. 7-23 : « Ainsi, les *Aventures de Gordon Pym* qui, dans une lecture sans méditation, peuvent apparaître comme un livre inachevé, se terminent par la synthèse du rêve des profondeurs psychologiques et des constructions cryptographique. Le monde extérieur, décrit dans sa variété, comme l'occasion de voyages sans cesse étonnants, participe à cette synthèse du rêve et de la pensée. Le rêveur et l'univers ensemble travaillent à la même œuvre » (pp. 21-22).
[107] Cfr. paragrafo seguente.

personaggio, cadendovi, pare trasfigurarsi appieno nell'« être spiralé » e « défixé » di cui scrive il saggio :

l'être spiralé, qui se désigne comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre. L'être de l'homme est un être défixé. Toute expression le défixe (…) si c'est l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en « rentrant » en soi-même, en allant vers le centre de la spirale ; souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance[108]

Simile a questa, pur se imperniata su un'angolatura maggiormente intrisa di pessimismo, è la bella analisi del già ricordato Davidson; il critico conclude la sua lettura del *Pym* affermando che la « quest for self-knowledge » del personaggio finisce in un fallimento totale, dacché Gordon, nel raggiungere l'Antartico (« the most primitive source of man and his story on this globe »), regredisce ad una condizione in cui il mondo così come l'uomo sono ridotti « to its primal origin and simplicity », e non è dunque più in grado di cogliere il mistero che si dispiega dinanzi ai suoi occhi[109]. Anche se per vie traverse, la tesi di Davidson evidenzia un aspetto importante il quale viene a riportare il nostro discorso sulla tematica della caduta in una maniera più diretta di quanto non avvenisse con l'indagine di Bachelard. Sulla scorta dello studioso americano, nonché del fondamentale Gilbert Durand, rileveremo difatti che Poe, nel chiudere la vicenda di Pym sull'immagine del vortice acquifero nonché nel tornare ad ambientare la prosa sull'elemento della « mer primordiale et suprême avaleuse », dà raffigurazione ad un evento che « pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du

[108] G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, cit., pp. 193-194.

[109] « As we approach the eschatos toward which is driven, everything tends to blend and to go back toward first principles or become colorless, shapeless, even mindless (…) If Pym's quest is for selfhood, for first principles and primal being, it is also a moving backward through time. He has reached, in Antarctica, not merely a geographical region still uncharted by the explorers; he has gone through and come out on the other side of the archeological discoveries of the latter eighteenth and early nineteenth centuries. Antarctica is the world that existed long before Pompeii was buried, before the valley of Arabia Petrae was left desolate, before the first crude monuments were erected along the Nile. What Pym saw at the South Pole was, metaphysically and symbolically as history, the most primitive source of man and his story on this globe. It was essentially a dead world in which there were ciphers and hieroglyphics, but no one, least of all the natives, could read them; vast structures rose up as witness to some still earlier civilization, a historical parallel to Baalbec and Comorrah, but no one knew when they had existed nor what their signs betolened. This region was, therefore, not only the physical world reduced to its primal origin and simplicity but man reduced to his » (E. Davidson, *Poe- A critical Study*, cit., pp. 176-177).

retour aux sources originelles du bonheur »[110]. Certo, a rigor di logica in una siffatta ottica il gorgo dovrebbe innescare nel testo un nuovo schema eufemizzante (Durand parla di « emboîtement ichtyomorphe »)[111] per il quale l'eroe, divenendo simile ad un uomo-pesce, scenderebbe sino al fondo dell'abisso e qui vivrebbe un'esperienza felice[112]. Tutto ciò, ovviamente, non rimane che una fra le disparate congetture con cui possiamo riempire il *vacuum* spalancato dall'allusione ai « few remaining chapters » che, come appunta la nota conclusiva, avrebbero dovuto completare il resoconto di Gordon, e che, come ben sappiamo, non saranno invece mai consegnati al lettore :

The circumstances connected with the late sudden and distressing death of Mr. Pym are already well known to the public through the medium of the daily press. It is feared that the few remaining chapters which were to have completed his narrative, and which were retained by him, while the above were in type, for the purpose of revision, have been irrecoverably lost through the accident by which he perished himself. This, however, may prove not to be the case, and the papers, if ultimately found, will be given to the public. No means have been left untried to remedy the deficiency. The gentleman whose name is mentioned in the preface, and who, from the statement there made, might be supposed able to fill the vacuum, has declined the task — this for satisfactory reasons connected with the general inaccuracy of the details afforded him, and his disbelief in the entire truth of the latter portions of the narration. Peters, from whom some information might be expected, is still alive, and a resident of Illinois, but cannot be met with at present. He may hereafter be found, and will, no doubt, afford material for a conclusion of Mr. Pym's account. The loss of the two or three final chapters (for there were but two or three) is the more deeply to be regretted, as, it cannot be doubted, they contained matter relative to the Pole itself, or at least to regions in its very near proximity; and as, too, the statements of the author in relation to these

[110] Gilbert Durand, *Les structures* cit., p. 256 ; cfr. anche p. 261, dove, citando il *Traité des religions* di Mircea Eliade, il critico osserva : « il existerait une différence subtile entre la maternité des eaux et celle de la terre. Les eaux se trouveraient 'au commencement et à la fin de toute vie'. 'Les eaux précèdent toute création et toute forme, la terre produit des formes vivantes'. Les eaux seraient donc les mères du monde, tandis que la terre serait la mère des vivants et des hommes ».

[111] *Ivi*.

[112] Ci pare quanto mai interessante rilevare con Henri Justin che Poe, nel fare l'appello dei narratori fittizi assemblati attorno alla "grottesca" tavola del *Folio Club*, ci presenta un « malinconico » e buffo uomo-anfibio al quale è riservato l'onore di sedere proprio accanto al « petit homme en noir » presentatosi come l'autore del *Prologo*; se quest'ultimo, come ci informa il critico, rappresenta un umoristico *alter-ego* del medesimo Edgar Allan Poe, l'uomo-anfibio è un certo *Solomon Seadrift*, « who had every appearance of a fish », scrive Poe, e che prende parte all'assemblea letteraria narrando proprio *M.S. Found in the bottle* (*Poe dans le champ du vertige*, pp. 90-91). Quanto al nome Solomon, che come abbiamo visto ricompare anche nella *Narrative*, si veda avanti.

regions may shortly be verified or contradicted by means of the governmental expedition now preparing for the Southern Ocean.
(p. 176)

In effetti, se il *blank* diegetico scavato da Poe con il congegno dei capitoli mancanti dischiude una fertilissima zona franca e per gli studiosi e per le decine di autori che dovevano cogliere con entusiasmo l'implicito invito a colmare la lacuna, tale faglia non manca di designare anche una *impasse* ermeneutica destinata, per l'appunto, a dare luogo ad una fila interminabile di supposizioni circa il significato ultimo della *Narrative* e della *human figure*. Come ha segnalato Ugo Rubeo sulla scorta di Richard Kopley, il *dénouement* ideato da Poe si fa difatti mirabile esempio di una « strategia che contempla e precostituisce l'intervento del lettore (…) che lo *costringe* a *sentirsi libero* di interpretare »; il che comporta il negativo risvolto di alimentare il sospetto di beffa che prova chi s'imbatte nel nostro evasivo apparato metadiegetico[113]. In verità, tali osservazioni non devono farci dimenticare un fattore importante, ovverosia l'esistenza di una rimanente porzione testuale in cui Poe procede di fatto ad elargire una serie di ragguagli semantico-lessicografici che, seppur in piccola parte, possono aiutare a dissipare l'alone di mistero gettato sulla vicenda. Su tale segmento, consistente nella "nota finale" alla quale avevamo fatto riferimento al momento di discutere delle fonti del romanzo e del ruolo giocato dall'*Hebrew and English Lexicon* di Gesenius, riverremo ora per un'ultima volta, cercando di ricostruire grazie alle informazioni qui contenute la rete di significati occulti (se non di sovrasignificati) che Poe aveva astutamente sotteso alla macrosequenza Tsalaliana. Tali indicazioni si riveleranno preziose per delucidare alcuni nodi attorno all'epilogo del romanzo, nonché attorno alla stessa figura del gorgo.

Per una semantica del Pym

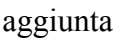
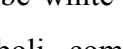
[113] *Agghiaccianti simmetrie*, cit., p. 102; per tale punto, rinviamo anche al finale del nostro capitolo *Intersezioni*.

Sei tu entrato nelle fonti del mare ?
Hai tu camminato alla ricerca dell'abisso?

(Giobbe, 38, 16)

Rimase l'inesplicabile montagna di roccia. La leggenda tenta di spiegare l'inspiegabile. Poiché nasce da un fondo di verità, deve finire nell'inesplicabile

(Franz Kafka, *Prometeo*)

Nel segnalare con Pollin l'importanza del geroglifico disegnato sull'ultima delle cavità sotterranee visitate da Gordon nel cap. XXIII, rammentavamo come Poe avesse incluso la chiave del crittogramma nella nota posposta al *Pym*, corposa aggiunta di cui l'autore si serviva per tradurre l'arabo  con l'espressione « to be white », e il copto  come « the region of the south »[114]. I vocaboli, come ricordavamo, rappresentavano delle entrate reperite dal nostro scrittore nel *Lexicon* di Gesenius, e proprio tale dizionario aveva suggerito all'autore una trovata supplementare davvero centrale per il romanzo : accostati l'uno all'altro, i gorghi esplorati da Pym e Dirk Peters, rivelava difatti l'anonimo editore della nota, formano « an Ethiopian verbal root — the root 'To be shady' — whence all the inflections of shadow or darkness »[115]. Dopo tali

[114] Cfr. cap. precedente.

[115] Riportiamo la parte della nota alla quale si fa allusione : « Mr. Pym has given the figures of the chasm without comment, and speaks decidedly of the *indentures* found at the extremity of the most easterly of these chasms as having but a fanciful resemblance to alphabetical characters, and, in short, as being positively *not such*. This assertion is made in a manner so simple, and sustained by a species of demonstration so conclusive (viz., the fitting of the projections of the fragments found among the dust into the indentures upon the wall), that we are forced to believe the writer in earnest; and no reasonable reader should suppose otherwise. But as the facts in relation to *all* the figures are most singular (especially when taken in connexion with statements made in the body of the narrative), it may be as well to say a word or two concerning them all — this, too, the more especially as the facts in question have, beyond doubt, escaped the attention of Mr. Poe. The figures, the, upon the pages named above, when conjoined with one another in the precise order which the chasms themselves presented, and when deprived of the small lateral branches or arches (which, it will be remembered, served only as means of communication between the main chambers, and were of totally distinct character), constitute an Ethiopian verbal root — the root 'To be shady' — whence all the inflections of shadow or darkness. In regard to the 'left or most northwardly' of the indentures in figure 4, it is more than probable that the opinion of Peters was correct, and that the hieroglyphical appearance was really the work of art, and intended as the representation of a human form. The delineation is before the reader, and he may, or may not, perceive the resemblance suggested; but the rest of the indentures afford strong

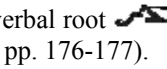
delucidazioni, la nota proseguiva quindi a disseminare altri indizi atti a stuzzicare l'attenzione dei lettori, nonché a fornire a questi, nella vaghezza allusiva che è propria del Poe, un possibile punto di partenza sul quale costruire qualche « exciting conjecture » circa l'avventura antartica di Gordon Pym; infine, essa si richiudeva su una citazione sibillina la quale si staglia sull'ultima pagina del testo con lo stesso effetto spiazzante prodotto dal profilarsi della *human figure* :

It should be observed that these interpretations confirm the opinion of Peters in regard to the 'most northwardly' of the figures. The arm is outstretched towards the south. Conclusions such as these open a wide field for speculation and exciting conjecture. They should be regarded, perhaps, in connexion with some of the most faintly-detailed incidents of the narrative; although in no visible manner is this chain of connexion complete. '*Tekeli-li!*' was the cry of the affrighted natives of Tsalal upon discovering the carcass of the *white* animal picked up at sea. This also was the shuddering exclamation of the captive Tsalalian upon encountering the *white* materials in possession of Mr. Pym. This also was the shriek of the swift-flying, *white*, and gigantic birds which issued from the vapoury *white* curtain of the South. Nothing *white* was to be found at Tsalal, and nothing otherwise in the subsequent voyage to the region beyond. It is not impossible that 'Tsalal,' the appellation of the island of the chasms, may be found, upon minute philological scrutiny, to betray either some alliance with the chasms themselves, or some reference to the Ethiopian characters so mysteriously written in their windings.

'*I have graven it within the hills, and my vengeance upon the dust within the rock.*'

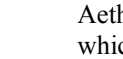
(pp. 177-178)

Apprestandoci a ragionare sulle prospettive dischiuse da tale preziosissimo apparato paratestuale, noteremo anzitutto che il sollecito ad un accurato scrutinio filologico ha trovato un ottimo ascoltatore in Sidney Kaplan. Il critico ha dimostrato l'assoluta fondatezza del *clin d'oeil* poesco ad un possibile legame fra l'isola del massacro e i gorghi interconnessi : i due luoghi, spiega lo studioso, sono difatti vincolati da una saldissima parentela lessicale-semantica, dacché l'etiopico compare nel solito *Lexicon* citato in corrispondenza della voce ebraica *tsalam*, ovvero dalla voce da cui Poe, concedendosi una certa libertà

confirmation of Peters's idea. The upper range is evidently the Arabic verbal root  'To be white', whence all the inflections of brilliancy and whiteness » (*Pym*, pp. 176-177).

artistica, ha derivato il toponimo di Tsalal[116]. Ora, tale patrimonio di informazioni ci porta a rivenire su un aspetto che è stato largamente evidenziato da tutta una serie di indagini che, congetturando sull'oscurità « quintessenziale » della fantomatica isola e sulla repulsione dei nativi per la tinta chiara[117], hanno riflettuto sul contrasto manicheo che tali notazioni instaurano con il bianco abbagliante posto a fare da sfondo all'ultimo viaggio di Gordon e a colorare la gigantesca *shrouded figure*. Particolarmente convincenti, a tale riguardo, risultano gli studi di Kopley e di Wilbur, i quali recuperano ancora una volta il sostrato biblico sotteso al romanzo ed indicano nella enigmatica figura polare una possibile *imago Christi* o, comunque, un sicuro rimando alla divinità (Wilbur, nello specifico, cita Daniele 7: 9, « la sua veste era candida come neve e i capelli del suo capo simili a lana pura », e Apocalisse 1: 14, « il suo capo e i suoi capelli erano bianchi come lana bianca, come neve »)[118]. A corroborare queste osservazioni possiamo convocare

---

[116] Cfr. Burton R. Pollin, Note 6A al *Pym*, in *Collected writings of Edgar Allan Poe* vol. I, cit., p. 361; qui il critico cita lo studio di Kaplan ed evidenzia l'influsso della « Anthon's erroneous footnote in his article in the March 1837 *New York Review* » sull'invenzione lessicale poesca : « S. Kaplan, *Introduction* to *Pym*, p. XXI, first correctly verified Poe's taking his chasmic characters from Gesenius' *Lexicon*, where we find under Hebrew 'tsalam' (pp. 868-869) צלם obsol. root. Aeth.  : 'to be shady, Arab… to be obscure, dark… darkness' (…) Anthon gives a table which compares words in Hebrew and in the Language of Bournou (that is Bornou or the ancient kingdom of central Sudan). For 'Black' he gives '*Tselem*' and '*Tsalal*', * Hebrew. The asterisk is for a footnote : 'To be dark – compare the Hebrew Tsalemon. Anthon's text here is olso wrong, for the word (as is in the Gesenius *Lexicon*) is to be transliterated as 'Tsalam' as the parallel 'Tselem' clearly shows. The word "Tsalal" directly above this in the Gesenius text, given ad Arabic only (not Ethiopic ad in 'Tsalam'), shows the possible source of Anthon's error, especially since the meaning 'To be shaded, dark', is the same as that of 'Tsalam', but Poe used the second entry, namely 'Tsalam', for his gorge-shapes and for this appendix , despite his naming the island with Anthon's erroneous form of Tsalal ». Se consultiamo l'*Hebrew and English Lexicon* alla voce צלם (p. 869), verificheremo che il lemma appare collegato con altre espressioni, fra cui צַלְמוֹן (« shady ») e צַלְמָוֶת (« shadow of death »), le quali a propria volta risultano connesse ad una interessantissima serie di rimandi biblici; su questi, avremo a breve occasione di tornare a ragionare.

[117] Osserva Kaplan (*Introduction to Pym*, cit., p. 207) : « The world of Tsalal is black to its core – so quintessentially black that it is divided by 'chasmal differences' from whiteness in any form. The sea around it is 'extraordinarily dark'; its fauna and flora are black, its granite and soil, the very dust in the bowels of its earth are black ». Lo studioso rileva anche che Poe, nel modellare i nativi tsalaliani sullo stereotipo del « ministrel Negro » e nel costruire un campo semantico per il quale il nero veniva a caricarsi di forti connotazioni negative, si inseriva nel fervente dibattito ottocentesco sorto attorno alla questione della schiavitù; secondo Kaplan, con il *Pym* il nostro avrebbe difatti evidenziato l'inferiorità della razza nera, dimostrando che tale istituzione non violava alcuna legge « divine or human » (p. 213).

[118] Cfr. Richard Wilbur, *Introduction* a *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, D. Godine, Boston 1972, p. XXIV. Ricordiamo anche Pollin, il quale nella nota al testo 24. 14 osserva : « the idea of the figure may have come from *Smyzonia* (…) in which the land beyond the Pole, in the Internal World as Captain Seaborn calls it, is occupied by beings so white as to render earthlings 'sooty' by

una fitta serie di allusioni testamentarie, ad iniziare da un passo di Amos che, singolarmente, viene a richiamare anche l'immagine di un Dio sollevatore delle acque del mare :

Egli ha fatto le Pleiadi e Orione, cambia in chiarore mattutino il buio e rende il giorno oscuro come la notte; chiama le acque del mare e le spande sulla superficie della terra: "Signore" è il suo nome (Amos 5,8) [119]

Altresì degno di nota è un secondo collegamento al profeta Daniele e al celebre episodio del convito di Belsasar. Nel frammento, rileva Pollin ricostruendo la probabile origine del grido *Tekeli-li*, compare in effetti proprio la parola *Tekel* (« tu sei stato pesato sulle bilance e sei stato trovato mancante ») [120]; per di più, se ricontestualizziamo il versetto nell'affascinante racconto di Daniele, non tarderemo ad accorgerci che l'importanza del rimando è ben lungi dall'esaurirsi in questa interessante etimologia o nel recupero che essa effettua del motivo della maledizione e del giudizio divino, giacché l'autore veterotestamentario convoca nel testo anche il *topos* dell'iscrizione della parola di Jahwé sulla roccia :

In quel momento apparvero delle dita di una mano d'uomo, le quali scrivevano sull'intonaco della parete della sala reale, di fronte al candelabro. Nel vedere quelle dita che scrivevano, il re cambiò d'aspetto : spaventosi pensieri lo assalirono, i nervi dei suoi lombi si sciolsero, i ginocchi gli battevano l'uno contro l'altro (…) Da Lui fu allora mandata quella mano, che ha tracciato quello scritto
(Daniele 5: 5-6 e 5:24)

Ovviamente, molte altre sono le fonti che convogliano l'idea dell'incisione sacra ripresa nella frase finale del *Pym* [121], e ancora più numerosi appaiono i

comparaison – each dressed in a white garnment » (*Op. cit*., p. 356). Torneremo sull'immagine del "gigante polare" nel capitolo *Intersezioni*.

[119] Altro profeta largamente citato nel *Lexicon* di Gesenius, Amos compare anche in un rinvio presente proprio alla voce צֶלֶם (cfr. *A Hebrew and English Lexicon*, cit., p. 869; qui, riferendosi al significato di *tsalam* come « image, likeness », si rimanda a Amos 5, 26).

[120] Daniele 5, 27; il rimando è segnalato da Pollin nella nota 22.12 A, assieme ad una rassegna delle altre possibili etimologie del grido avanzate dai critici (*Op. cit.*, p. 339).

[121] Pollin segnala Giobbe 19:24 (« They were graven with an iron pen and lead in the rock for ever »), sottolineando come la frase avesse suggerito a Poe il titolo « for his projected magazine *The Stylus* » (*Collected works* cit., p. 362). La figura di un dio nascosto nella roccia è inoltre attestata

riferimenti ad ulteriori luoghi topici delle antiche scritture riconvocati nella finzione poesca. Particolarmente utile, ai fini del nostro discorso, appare ricordare un'allusione ad un re di nome « Tsalemon or Psalemoun » il quale sarebbe posto a capo di un arcipelago formato da « sette o otto isole » comprendente la stessa Tsalal[122] : tale precisazione, segnala Pollin, si rivestirebbe del ruolo di proiettare il multiplanare spazio del romanzo in una nuova dimensione immaginaria (l'Oceano Pacifico, che è per l'appunto sede delle Salomone narrate da Morrell nella *Narrative of Four Voyages*), e con tutta probabilità rappresenta anch'essa un'aggiunta effettuata dall'artista dopo che egli aveva preso visione del *Lexicon*[123]. In effetti, la menzione delle isole ci interessa soprattutto nella misura in cui essa richiama alla nostra mente un nuovo rinvio biblico contenuto nel volume di Gesenius; in questo caso, si tratta di un passo di Isaia vertente sul

---

in Isaia 2:10 : « Enter the rock, and hide thee in the dust, for fear of the LORD, and for the glory of his majesty ».

[122] « March 2. To-day, by repeated questioning of our captive, we came to the knowledge of many particulars in regard to the island of the massacre, its inhabitants, and customs — but with these how can I now detain the reader? I may say, however, that we learned there were eight islands in the group — that they were governed by a common king, named Tsalemon or Psalemoun, who resided in one of the smallest of the islands — that the black skins forming the dress of the warriors came from an animal of huge size to be found only in a valley near the court of the king — that the inhabitants of the group fabricated no other boats than the flat-bottomed rafts; the four canoes being all of the kind in their possession, and these having been obtained, by mere accident, from some large island to the southwest — that his own name was Nu-Nu — that he had no knowledge of Bennet's Islet — and that the appellation of the island we had left was Tsalal. The commencement of the words Tsalemon and Tsalal was given with a prolonged hissing sound, which we found it impossible to imitate, even after repeated endeavours, and which was precisely the same with the note of the black bittern we had eaten upon the summit of the hill » (*Pym*, pp. 195-196).

[123] Si vedano di nuovo le note al *Pym* a cura di Pollin, *Op. cit*., p. 351: « The name of the king points to Tsalal (to be shaded, dark, cfr. Gesenius). It sonic equivalent of Solom (from a totally different root word) was perhaps derived from Morrell's chapter on Massacre Islands, which are part of the Solomon Archipelago (…) The material on 'Tsalemon' and on 'Tsalal' is parenthetical, suggesting its being added to this chapter as the new chapter 23 and the after 'Note' were being added ». Accogliendo il suggerimento di Pollin, potremmo inoltre supporre che Poe avesse tratto ispirazione anche da un rimando contenuto nella voce צַלְמוֹן (*Zalmon*, *Salmon*, « shady »). Il lemma, uno dei vari termini collegati a צֶלֶם, faceva allusione a « a mountain in Samaria near Shechem Judg. 9, 48, the same apparently which is said to be covered with snow Ps. 68 : 15 » (W. Gesenius, *A Hebrew and English* cit.., p. 869), e come è specificato nella nona edizione del dizonario, il salmo poteva essere tradotto o come « when the Almighty scattered kings in it, there was snow on Zalmon », o anche come « there was snow in the darkness » (si veda il *Lexicon* nell'edizione del 1858, p. 895; cfr. anche quanto l'artista scriveva in *Palæstine*, in *Collected writings of Edgar Allan Poe – Vol 5*, cit., p. 106 : « Samaria was situated on Mount Sameron, and was the residence of the kings of Israel, from the time of Omri, its founder »). Tutto ciò indica un'altra possibile suggestione intervenuta ad orientare Poe nella pittura del suo paesaggio antartico, la quale, come rammentavamo, è giocata sul contrasto fra la coppia cromatica bianco-nero; il Salmo, tuttavia, ci appare ancora più prezioso nel momento in cui notiamo come in esso compaia l'idea della "dispersione" dei re (cfr. avanti).

Ritorno degli esiliati, il quale appare come chiosa della voce פַּתְרוֹס (ossia, Pathros) :

di nuovo il Signore stenderà la sua mano per riscattare il resto del suo popolo, che sarà scampato dall'Assiria e dall'Egitto, da Patros, da Cush, da Elam, da Shinear, da Hamat e dalle isole del mare. Alzerà un'insegna verso le genti e raccoglierà i dispersi d'Israele e radunerà i profughi di Giuda dai quattro angoli della terra
(Isaia 11: 11-12)[124]

Abbiamo convocato un groviglio di dati che converrà districare prima di procedere a trarre le fila della nostra lunga analisi. Se, recuperando il capitale di intertesti sacri da noi brevemente rievocato, concordiamo con Pollin nell'interpretare la sentenza *I have graven it within the hills* come un segno dell'origine divina dei burroni interconnessi rappresentati nel cap. XXIII, e se seguiamo ancora lo studioso laddove egli coglie nella menzione della *vengeance upon the dust within the rock* un riferimento alla responsabilità di Dio « for the degradation to the present state of the Tsalalian, who are the dust, that is human beings (as in Genesis 3:19 and Isaiah 49: 16), dwelling within the rock-surrounded villane of *Klock-Klock* »[125], potremo lecitamente interpretare l'immagine del gorgo acquifero come una proiezione letteraria dell'abisso tenebroso, o *tahom* biblico. L'ipotesi appare rafforzata, oltre che da un consistente nugolo di studi volti ad indagare l'idea della dispersione delle razze e l'interesse che tale suggestione destava presso il nostro autore[126], anche da una vastissima ed

[124] Cfr. Gesenius, *A Hebrew and English Lexicon*, cit., p. 853; si veda anche la nota 86.
[125] *Collected works* cit., p. 362; Pollin nota come la frase echeggi anche Geremia 25: 15-16.
[126] Cfr. J.O. Bailey, *Sources for Poe's Arthur Gordon Pym, Hans Pfaal and other Pieces*, cit., p. 183, nota 37, allorquando il critico ipotizza che « Poe may plan to take Pym and Peters to the internal world (of *Smyzonia*) to discover the civilization suggested by the 'Arabic' symbols, but he abandons the plan. It is possible to surmise (rather wildly?) that Poe thought for a while of finding the Lost Tribes of Israel in the internal world. The title of the ruler of the Island is Tsalemon. The 'Arabic' writing, misleadingly discussed by Poe in his Note, contains the Arabic for *Zahara* ('reddish-white, brown' or 'Sahara' desert), and the '*Tekeli-li*' may be corrupt Arabic for 'Trust to me'. There are other evidences of his interest in the Jews at this time. Using material from Rees's *Cyclopaedia*, he wrote an essay on Palestine about the time he may have been writing this part of *Pym*. In preparation of this essay, Poe consulted at least fifteen articles in the *Cyclopaedia* and quoted from them *verbatim*, He may also have read the article on the 'Jews' which speaks of the Lost Tribes as divided into the Black Jews and the White Jews, who would correspond to Poe's black natives and the white internals suggested by *Smyzonia*, See Abraham Rees, *The Cyclopaedis* Philadelphia 1810-1824 the article on 'Jews', XIX, unpaged ». Burton Pollin, nel commento 5A alla nota finale (*Op. cit*., p. 360), aggiunge che « in Pinakidia 23 (August 1836) Poe alluded to the

immemorabile tradizione mitica per la quale il vortice polare si faceva figura del caos primordiale : in tale repertorio, ricorda Santillana, artisti del calibro di Platone, Omero, Esiodo (frequentazioni letterarie ben note al nostro, come testimoniano i *Pinakidia*) avevano drammatizzato il tema del gorgo inghiottitore dando l'avvio ad una produzione topografia che, come abbiamo già detto, trovava esponenti di spicco in Mercatore e Athanasius Kircher :

E qui l'instabile Euripo dell'Oceano, che rifluisce alle origini della sua sorgente misteriosa, attirò con forza irresitstibile gli infelici naviganti, che oramai pensavano solo alla morte, verso il Caos. Questo si dice sia la gola dell'abisso, quella profondità sconosciuta ove si crede sia risucchiato e vomitato il flusso di tutto il mare, il che è causa delle maree[127]

Ora, che il "doppiocuore" di Mercatore avesse giocato un ruolo di spicco nel guidare la mano del nostro scrittore nello stendere la carta marina del suo romanzo appare un dato che non necessita di ulteriori conferme, così come indiscutibile appare il rapporto di intertestualità che lega l'autore della *Descent into the Maelstrom* al padre gesuita[128]. Eppure, ci sembra curioso rilevare che Kircher, nella *Tabula Geographico-Hydrographica* (Fig. A) contenuta nel suo *Mundus Subterraneus*, colorava del segno della spirale proprio un punto del « Mar del Nord » (ossia, l'Atlantico, nel linguaggio del nostro geografo) il quale press'a poco coincide con quel largo di Nantucket dove Poe, per la prima volta, allude alle spire del *gurges mirabilis* :

Hardly had I come to this resolution, when, suddenly, a loud and long scream or yell, as if from the throats of a thousand demons, seemed to pervade the whole atmosphere around and above the boat. Never while I live shall I forget the intense agony of terror I experienced at that moment. My

---

idea of the dispersion of the Jewish tribes into South America ». Notiamo *en passant* che lo scrittore poteva trovare uno spunto anche nella rammentata allusione al Salmo 68 : 15 presente come rinvio nel *Lexicon* alla voce צַלְמוֹן (cfr. nota 123) e in Zaccaria 10,10-11: « Li faro ritornare dall'Egitto, li raccoglierò in Assiria, per ricondurli nella terra di Galaad e del Libano ma non sarà loro bastante. Attraverseranno lo stretto del Mare, percuoteranno le onde del Mare, saranno inariditi i gorghi del Fiume, sarà abattuto l'orgoglio di Assur e tolto lo scettro d'Egitto » (tale citazione compare difatti nell'*Evidence of the Truth of the Christian Religion* alla p. 242, laddove Keith discute del destino riservato all'empio Egitto).

[127] Il brano è un frammento di Adamo di Brema, ed è citato da Santillana nel suo *Mulino di Amleto*, cit., p. 247 (si vedano anche le pp. 239 e ss).

[128] Com'è risaputo, il nome di Kircher è citato proprio nella *Descent into the Maelstrom* (rimandiamo di nuovo al nostro capitolo *Intersezioni*).

hair stood erect on my head — I felt the blood congealing in my veins — my heart ceased utterly to beat, and without having once raised my eyes to learn the source of my alarm, I tumbled headlong and insensible upon the body of my fallen companion.
(p. 8)

In verità, se il finale della *Narrative* disegna un vertiginoso *punto di fuga* verso fonti che, sino ad allora, erano state evocate nel testo solo per il tramite di brevi e nebbiosi cenni[129], dovremmo precisare che accanto al leggendario *moke-strom* altre immagini del meraviglioso vengono a sfumare la magnifica carta del nostro romanzo di venature sacre e mitiche. Come verificheremo nel capitolo *Intersezioni* ragionando su alcuni fondamentali elementi offerti dal saggio di Giorgio de Santillana *Il Mulino di Amleto*, nonché analizzando nel dettaglio ulteriori intertesti poeschi ai quali per ora abbiamo potuto dedicare solo delle rapide menzioni, tali figure instaurano un collegamento ancora più saldo fra la geografia fittizia del *Pym* e il ricchissimo plesso mitico gravitante attorno all'idea della caduta e della leggendaria *suppolaris vorago*.

[129] Annoveriamo, fra le tante suggestioni, la figura del *mare tenebrarum*, idea che Poe aveva potuto cogliere nella *Mythology* di Bryant come segnala ancora Pollin (*Op. cit.*, p. 357). Rinviamo anche al saggio di Carol Peirce e Alexander G. Rose *Poe's reading of Myth : The White Vision of Arthur Gordon Pym*, in Kopley, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 57-74; lo studio, pur non trovandoci in tutto concordi, dischiude interessanti prospettive sul repertorio mitico riemerso nel nostro romanzo.

Capitolo IV

Voyage au centre de la Terre : il progetto del *Voyage*

> *« C'est ce que nous appelons un cryptogramme, disait-il, dans lequel le sens est caché sous des lettres brouillées à dessein, et qui, convenablement disposées, formeraient une phrase intelligible ! Quand je pense qu'il y a là peut-être l'explication ou l'indication d'une grande découverte ! »*
>
> (Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*)

« Un parchemin crasseux » impiastricciato di grafi runici e custodito nelle pagine di un manoscritto del XII secolo dà, come sa chi ha familiarità con i racconti di Jules Verne, l'avvio ad una della narrazioni più fantastiche del ciclo degli straordinari viaggi nati dalla prolifica penna dello scrittore, il *Voyage au centre de la terre* (1864). Il romanzo, pubblicato in concomitanza con il lancio del progetto della *Bibliothèque d'éducation et de récreation*, nasce come le altre opere del nostro artista con il preciso scopo di illustrare alle « générations nouvelles (…) toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques amassées par la science moderne »[1]; era con l'intento di redigere un grandioso atlante dei « mondes connus et inconnus » che Verne si avviava a dare forma alla sua imponente epopea narrativa, la quale, all'epoca di redazione del nostro *Voyage*, contava all'attivo solamente i volumi di *Cinq semaines en ballon* (1861) e delle *Aventures de Capitaine Hatteras* (1864)[2] :

M. Jules Verne, en commençant la série des « Voyages extraordinaires » a eu pour but de faire connaître à ses lecteurs, sous la forme du roman, les diverses parties du monde. L'Afrique dans *Cinq semaines en ballon* et les *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, l'Asie centrale dans *Michel Strogoff*, l'Amérique du Sud et l'Australie dans *Les enfants du capitaine Grant*, les régions

[1] Pierre-Jules Hetzel, *Avertissement de l'Éditeur* in Jules Verne, *Les Aventures du capitaine Hatteras*, Hetzel, Paris 1866; si noti che lo scritto accompagna la seconda edizione del romanzo di Hatteras. Nell'edizione Gallimard (che abbiamo citato nel cap. *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe* e alla quale continueremo a fare riferimento), l'*avertissement* figura alle pp. 25-27 (citazione a p. 27).

[2] Da annoverare nel computo, tuttavia, anche *Paris au XX siècle*, interessante esempio di romanzo distopico che Pierre-Jules Hetzel aveva rinviato al mittente giudicandolo eccessivamente inquietante e in disaccordo rispetto alla linea editoriale proposta dalla *Bibliothèque*.

arctiques dans le *Capitaine Hatteras*, l'Amérique septentrionale dans *le Pays des fourrures*, les différents océans du globe dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le nouveau et l'ancien monde dans *le Tour du monde en 80 jours*, etc., enfin un coin du ciel dans le *Voyage à la Lune* et *Autour de la Lune*, telles sont les portions de l'univers qu'il a jusqu'ici fait parcourir aux lecteurs, à la suite de ses héros imaginaires[3]

« Je n'ai eu d'autre but que de peindre la terre, et même un peu l'*au-delà*, sous la forme du roman »[4] : con tali parole nel 1894 il romanziere avrebbe precisato, con la pacatezza e la modestia che gli erano proprie, un disegno artistico che doveva portarlo a dare raffigurazione a pressoché ogni regione del globo, ad iniziare dalla misteriosa Africa rappresentata nel romanzo d'esordio per proseguire con il continente artico attraversato in lungo e in largo dal capitano Hatteras. Anche se sconfinate distese di luoghi del "meraviglioso" si offrivano alla fantasia dello scrittore, un siffatto *plan* di *pictura mundi* non doveva certo contrastare, per lo meno in linea teorica, con la prospettiva di un racconto ambientato nel centro della terra. Eppure, il gesto con cui il romanziere, appena agli inizi di questa topografia dell'immaginario, veniva di punto in bianco a perforare il mappamondo di carta che egli stesso andava fabbricando e a rovesciare, adottando quella che con Gaston Bachelard chiameremmo una « vision intérieure »[5], il punto di osservazione dalla superficie al *profondo* della terra, non poteva mancare di suscitare perplessità; e, di sicuro, non pochi interrogativi desta la nostra stessa opera, la quale, secondo diverse impostazioni critiche, si configura come una bizzarra anomalia rispetto al sistema dei *Voyages extraordinaires*, se non come un enigma insolubile[6].

In effetti, il *Voyage au centre de la terre* pone lo studioso dinanzi a parecchi imbarazzi, a cominciare anzitutto da una difficoltà tassonomica : appare del tutto

[3] La dichiarazione si trova in un *texte de présentation* che accompagna il romanzo *Hector Servadac*, ed è citata da Daniel Compère in *Jules Verne écrivain*, Droz, Genève 1991, p. 39. Compère evidenzia come la nota indichi il « dessein général » del romanziere.
[4] *Lettre* à Mario Turiello datata « Amiens, le 19 juin 1894 », in « Europe », n 613, mai 1980, p. 106; rinivamo inoltre al paragrafo conclusivo del nostro capitolo *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*.
[5] Cfr. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 2008 (1957), p. 5.
[6] Numerosissimi i critici che hanno evidenziato l'enigmaticità del romanzo; fra gli altri, ricordiamo Daniel Compère, che al testo ha dedicato una guida di notevole spessore ed utilità (*Un voyage imaginaire de Jules Verne : Voyage au centre de la terre*, cit.).

impossibile imbrigliare in una sola categoria il romanzo, il quale non è né una dichiarata *fantaisie* come *Docteur Ox* o il ricordato *Un Drame dans les airs*, né una *féerie* alla maniera della « pièce à grand spectacles » *Voyage à travers l'impossible*. Ancora meno soddisfacente appare poi l'etichetta di « roman géographique et scientifique » apposta dallo stesso Verne al testo così come agli altri tomi dei *Voyages* non espressamente collocati sotto il segno di una totale libertà creativa[7], per quanto vada da subito segnalato che il *Voyage* rappresenta *anche* (e, aggiungeremo, in primo luogo, se con tale espressone si vuole alludere ad un livello di fruizione immediato del prodotto letterario) un'opera di divulgazione ideata come cassa di risonanza per le scoperte scientifiche e i fervori intellettuali del tempo, ad iniziare dalla disputa relativa alla composizione del nucleo terrestre per continuare con la *bagarre* fra evoluzionisti e fissisti, nonché con tutto un nugolo di teorie, nozioni, congetture, cosmologie. In questo senso, con il libro del 1864 parrebbe veramente trovare una forte conferma l'osservazione con cui Michel Butor, nel ragionare sulla prosa del nostro artista, sottolineava come in essa « l'invention et l'hypothèse scientifique » funzionassero da « moyens mêmes de l'invention »[8]; e, tuttavia, ipotizzare che fosse proprio tale materiale scientifico ad aver innescato da solo la miccia inventiva del romanziere ci sembra eccessivo, così come del tutto insoddisfacente ci appare la tendenza (fortunatamente datata) di alcuni critici ad accontentarsi di una soluzione di compromesso e a liquidare la vicenda di Axel come un *divertissement* escogitato

[7] Cfr. le parole dell'autore riportate da Marie A. Belloc in *The illustrated interviews: Jules Verne at home*, «The Strand Magazine», février 1895, pp. 206-213 (cit. a p. 208): « il est certain que c'est mon goût pour les cartes et les grandes explorations du globe, qui m'a conduit à composer cette longue série de romans géographiques ». Di tutto interesse anche la seguente dichiarazione, la quale rappresenta una delle pochissime indicazioni che possediamo riguardo il metodo compositivo seguito dello scrittore : « As to the accuracy of my descriptions, I owe that in a great measure to the fact that, even before I began writing stories, I always took numerous notes out of every book, newspaper, magazine, or scientific report that I came across. These notes were, and are, all classified according to the subject with which they are dealt (…) I subscribe to over twenty newspapers (…) and I am an assiduous reader of every scientific publication; even apart from my work I keenly enjoy reading or hearing about any new discovery or experiment in the worlds of science, astronomy, meteorology, or physiology » (*Ibidem*).

[8] Michel Butor, *Le point suprême de l'age d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne*, in *Répertoire I*, Les Éditions de Minuit, Paris 1960, pp. 130-162 (cit. p. 133).

per agghindare delle attraenti fattezze del *roman d'aventure* un tomo di geologia illustrata[9].

Avanzando verso un livello di lettura profondo, difatti, l'etichetta del romanzo scientifico inizia a scollarsi dalle pagine del *Voyage*, fino a lasciar intravedere, dietro la patina del volume di divulgazione, un'opera bizzarra e complessa, una specie di *monstrum* letterario alla maniera delle enciclopedie medievali o di quei compendi pseudo-geografici che, come il *Mundus Subterraneus* di Athanasius Kircher, muovevano da premesse rigorosamente derivate dalle scienze esatte per architettare costruzioni spurie, della cui autenticità erano magari convocati a testimoniare creature come Cola Pesce o Polifemo. E che il nostro scrittore avesse abbandonato una prospettiva *strictu sensu* realistica e stesse cominciando a muoversi lungo una siffatta linea, ci appare confermato da una vistosa spia con la quale egli modificava il rodato patto di autenticità con i suoi lettori e chiamava, ad assicurare la veridicità della propria finzione, un garante che sotto il profilo dell'attendibilità beneficiava di un credito di gran lunga minore rispetto a quegli Speke e Burton o a quell'Alexandre Humboldt evocati in *Cinq semaines en ballon* e in *Capitaine Hatteras* :

« Arne Saknussem ! s'écria-t-il d'un ton triomphant, mais c'est un nom cela, et un nom islandais encore ! celui d'un savant du seizième siècle, d'un alchimiste célèbre ! »
Je regardai mon oncle avec une certaine admiration.
(*Voyage au centre de la terre*, p. 19)[10]

Una chimera edificata su una spudorata mistificazione : il punto di partenza del *Voyage au centre de la terre*, un messaggio cifrato che in Verne come nel Poe mette in moto la macchina narrativa, non era più un campione estratto da un testo veritiero come potevano essere i resoconti degli esplorati appena citati, bensì un

[9] Ricordiamo comunque che, come sottolinea Daniel Compère, l'idea del *Voyage* aveva potuto essere stata sollecitata dall'*exploit* del mineralogo Sainte-Claire Deville, , in quegli anni reduce da una coraggiosa spedizione nelle viscere dello Stromboli (*Un voyage imaginaire* cit., p. 17; con una ipotesi altrettanto convincente, Compère segnala come i ritrovamenti fossili di Boucher de Perthes siano stati all'origine dell'intervento di aggiunta con cui Verne dava vita ad una seconda edizione ampliata del *Voyage*, la quale sarebbe uscita nel 1867).
[10] Citiamo sempre dall'edizione Livre de Poche, Paris 2001 (il testo apparirà abbreviato come *VCT*).

brogliaccio infilato in una favolosa *cronica* regale (l'*Heims-Kringla*, precisa Lidenbrock), e nato per di più dal pugno di un alchimista i cui scritti erano andati persi nei roghi dell'Inquisizione[11]. Falso clamoroso, e doppiamente ingannatore giacché lo stesso Saknussemm è, come noto, una *inventio* di Verne, il « brimborion » rappresentava allo stesso tempo uno *straordinario relitto letterario* che doveva, come verificheremo, finire per farsi esso stesso cifra del romanzo, invitandoci a discendere in esso per esplorare una riserva sconfinata di motivi, ammiccamenti, riesumazioni letterarie e mitologiche. I richiami a generi e letterature altre rispetto all'orizzonte storico-culturale nel quale il *Voyage* pretendeva di collocarsi non smettono difatti di sbocciare ad ogni giro di pagina, tanto da concertare un'architettura che, per riconvocare una categoria esplicitamente tirata in ballo dal nostro prosatore, definiremo barocca[12]; per la sua strutturazione nonché per molteplicità e compresenza di contenuti, il volume ci appare in tutto simile alle cavità esplorate da Axel, una miniera in cui si sono accumulati strati e strati di tradizione umanistica che Jules Verne illustra lungo tutto il corso della narrazione in una modalità "sotterranea".

Che potesse essere questo il significato e la portata dell'operazione messa in atto dallo scrittore lo aveva d'altro canto intuito una personalità quale Michel Serres, scrittore che salutava in Verne « le seul écrivain français qui ait recueilli et *caché* la quasi-totalité de la tradition européenne en manière de mythes, d'ésotérisme, de rites initiatiques et religieux, de mysticisme »[13]. Una prima idea della commistione culturale realizzata dal *Voyage* la suggerisce proprio il ricordato messaggio in codice, molla d'azione in verità nemmeno troppo originale ma che, imbastardendo il runico con il latino e l'epica virgiliana con la filosofia naturale di Paracelso, Ramón Lull e gli altri alchimisti del XVI secolo, amalgama in un magnifico crogiuolo del pensiero occultismo, letteratura delle origini, Rinascimento e *topoi* folklorici dell'Islanda (e questi, sia detto per inciso, non

[11] Sulla figura di Arne Saknussemm, cfr. avanti; quanto all'utilizzo della scrittura cifrata in Poe e Verne, rinviamo di nuovo al capitolo I della presente tesi.
[12] Cfr. la seguente citazione dal *Voyage*.
[13] Michel Serres, *Géodesiques de la terre et du ciel*, « L'Arc », n. 29, 1966, pp. 14-19 (p. 18).

sono che alcuni dei motivi ai quali il romanziere strizza l'occhio nel suo ricchissimo racconto) :

« Ces alchimistes, reprit-il, Avicenne, Bacon, Lulle, Paracelse, étaient les véritables, les seuls savants de leur époque. Ils ont fait des découvertes dont nous avons le droit d'être étonnés. Pourquoi, ce Saknussemm n'aurait-il pas enfoui sous cet incompréhensible cryptogramme quelque surprenante invention ? Cela doit être ainsi. Cela est. »
L'imagination du professeur s'enflammait à cette hypothèse.
(p. 20)

« Ce Saknussemm, reprit-il, était un homme instruit; or, dès qu'il n'écrivait pas dans sa langue maternelle, il devait choisir de préférence la langue courante entre les esprits cultivés du seizième siècle, je veux dire le latin. Si je me trompe, je pourrai essayer de l'espagnol, du français, de l'italien, du grec, de l'hébreu. Mais les savants du seizième siècle écrivaient généralement en latin. J'ai donc le droit de dire *à priori :* ceci est du latin. »
Je sautai sur ma chaise. Mes souvenirs de latiniste se révoltaient contre la prétention que cette suite de mots baroques pût appartenir à la douce langue de Virgile.
« Oui ! du latin, reprit mon oncle, mais du latin brouillé.
— A la bonne heure ! pensai-je. Si tu le débrouilles, tu seras fin, mon oncle.
— Examinons bien, dit-il, en reprenant la feuille sur laquelle j'avais écrit. Voilà une série de cent trente-deux lettres qui se présentent sous un désordre apparent. Il y a des mots où les consonnes se rencontrent seules comme le premier « mrnlls, » d'autres où les voyelles, au contraire, abondent, le cinquième, par exemple, « unteief, » ou l'avant-dernier « oseibo. » Or, cette disposition n'a évidemment pas été combinée; elle est donnée *mathématiquement* par la raison inconnue qui a présidé à la succession de ces lettres. Il me parait certain que la phrase primitive a été écrite régulièrement, puis retournée suivant une loi qu'il faut découvrir. Celui qui posséderait la clef de ce « chiffre » le lirait couramment. Mais quelle est cette clef ? Axel, as-tu cette clef ? »
(p. 21)

L'immagine del « cryptogramme brouillé » dunque ben si presta ad apparire come cifra del nostro romanzo, testo che, per quanto sibillino, ci sembra in realtà pronto a svelare il suo significato al lettore in possesso della giusta chiave interpretativa. Un dato, difatti, appare chiaro : esiste, alla base del *Voyage* e in maniera forse ancora più evidente che non in molti altri lavori dell'autore, un'idea forte, un *dessein* di fondo[14] che non solo scandisce il racconto in una serie di sequenze

[14] A tale proposito, si vedano anche le parole dello stesso Jules Verne nella già ricordata intervista rilasciata allo « Strand Magazine» : « I start by making a draft of what is going to be my new

interrelate, ma che riorganizza tutto questo materiale frammentario in un'architettura compatta come la volta di granito che sovrasta il capo di Axel nella scena dell'attraversamento del "mondo sotterraneo". La critica ha già rilevato questa sostanziale unità; indagini come quelle di Marcel Biron e di Simone Vierne hanno ad esempio messo in luce l'esistenza di una articolazione iniziatica che, come afferma la studiosa, formerebbe il tessuto di giuntura e, finanche, l'ossatura del racconto così come dell'*opera omnia* verniana[15], mentre letture influenzate dal pensiero psicoanalitico hanno piuttosto interpretato l'avventura di Axel nei termini di un processo di individuazione volto a ricomporre istanze psichiche contrapposte, giungendo a ritradurre l'intera vicenda nei termini di una *regressione ad uterum* e di una esplorazione-esplosione della libido del protagonista[16]. Tali esegesi hanno dato un apporto fondamentale alla decodificazione tanto della vicenda rappresentata nel romanzo così come di alcune sue immagini portanti (la grotta, la caverna, il labirinto e, beninteso, la terra-madre); eppure esse, a nostro avviso, hanno in qualche modo oscurato o delucidato solo in parte la dimensione di progettualità del testo, lasciando di conseguenza insoluta la questione del significato che il *Voyage* doveva avere e nelle intenzioni immediate di Jules Verne, e nel contesto del disegno narrativo che egli andava elaborando. Secondo noi, in effetti, se si ammette l'idea di un *plan* soggiacente alla nostra creazione artistica, questo dovrà necessariamente rinviare

---

story, I never begin a book without knowing what the beginning, the middle, and the end will be » (cfr. nota 7).

[15] Tale l'idea di fondo del fondamentale studio di Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Editions du Sirac, 1973 (originariamente pubblicato dal Service de reproduction des thèses, Lille 1972; citiamo da questa edizione). Si veda anche il saggio di Marcel Biron *Le Voyage initiatique*, in « L'Arc » cit., pp. 26-31.

[16] E' questo il caso del saggio *Voyage au centre de la terre-mère* di Michel Sanchez-Cardenas (Albin Michel, Paris 2005), vera *summa* dei pregi e difetti della critica verniana psicoanalitica. Alquanto arbitraria, a nostro parere, ci appare l'impostazione con la quale lo psicoanalista vede nei tre condotti percorsi da Axel durante il suo tragitto nel sotterraneo gli orifizi del corpo femminile (cfr. in particolare le pp. 29-35 e p. 45). Anche altre decodificazioni onomastiche e toponomastiche ci appaiono forzate (si pensi al voler leggere in quello che è semplicemente il nome del più celebre monte islandese, lo Yocul, un'allusione al condotto anale). Preziose, tuttavia, sono le osservazioni formulate nel capitolo 5, *Le Royaume de la symétrie*, passo su cui ritorneremo nei capitoli successivi. Per quel che riguarda invece un pioniere della lettura del *Voyage* come testo di iniziazione, André Corboz, sottolineeremo come la sua densa analisi evidenzi come l'articolazione del romanzo sia del tutto conforme a quella dei miti solari di rinascita. Corboz ritiene che Verne « n'était sans doute pas conscient des contenus archétypes de son roman » e che « cela ne signifie pas que le *Voyage au centre de la terre* soit réellement un ouvrage initiatique » (André Corboz, *Au milieu de la nuit, j'ai vu le soleil resplendir*, « Action et pensée » n. 3, sept. 1961, pp. 69-77, cit. a p. 75).

ad un qualcosa di differente da un obiettivo psichico inconscio quale può essere l'allestimento di uno scenario in cui l'angoscia « se déchaîne puis se résorbe d'elle-même par un retour à l'ordre », come scrive Sanchez-Cardenas[17]. Né ci sembra che il dispiegamento di una tematica di certo fondamentale, ma pur sempre singola e non sempre, come riconosce la stessa Vierne, chiara alla coscienza dello scrittore quale l'iniziazione possa rappresentare la vera molla che aveva indotto l'artista a dare vita al progetto del *Voyage au centre de la terre*. In questo caso, ci sembra che l'impostazione non possa rendere conto in maniera esauriente della specificità del testo, tanto più che la studiosa segnala come il paradigma inziatico sia rintracciabile in pressoché tutti gli altri scritti di Verne.

Se, tuttavia, leggiamo con Michel Serres e Michel Butor l'intera impresa dei *Voyages extraordinaires* nei termini di una magnifica *geografia immaginaria* ci si dischiude una prospettiva quanto mai fertile. E' difatti possibile, adottando l'approccio dei due studiosi, ipotizzare che il disegno nascosto del *Voyage au centre de la terre* consistesse, come nel caso degli altri episodi della saga, in un lucido tentativo di mettere in campo una determinata *rappresentazione dello spazio*, la quale è a propria volta regolata da una precisa logica[18]. In questo senso, il *Voyage* ci apparirà come una topografia fittizia nella quale fantastico e reale, similarmente a quanto avveniva nella *Narrative of Arthur Gordon Pym*, si fondono e si confondono alla perfezione. Dacché il nostro intento principale è per di più proprio quello di analizzare come una determinata figura dello spazio (ossia la caduta e le sue immagini, come la spirale o il gorgo) trovi rappresentazione in un romanzo, crediamo opportuno allinearci nel solco della metodologia utilizzata

[17] Sanchez-Cardenas, *Op. cit*., p. 166 e p. 168. Che l'intento profondo del testo non potesse essere espressamente di natura psicologica ci appare d'altronde confermato da una dichiarazione dello stesso Verne, il quale così esprimeva il proprio punto di vista sull'argomento : « je ne suis pas un grand admirateur du roman psychologique, parce qu je ne vois pas ce qu'un roman a à voir avec la psychologie, et je ne peux pas dire que j'admire les soi-disant romanciers psychologiques. Cependant, je fais exception pour Daudet et de Maupassant » (intervista con Robert Sherard 1894, *Jules Verne, sa vie et son travail racontés par lui-même*, in *Entretiens avec Jules Verne*, réunis et commentés par Daniel Compère et Jean-Michel Mrgot, Slatkine, Genève 1998, pp. 83-97; cit. a pp. 92-93).

[18] Si vedano di nuovo i saggi di Michel Butor, *Le point suprême* cit., e Michel Serres, *Jules Verne*, trad. a c. di Mariella Di Maio e Anna Maria Scaiola, Sellerio Editore, Palermo 1979 (Paris 1974). Le letture degli scrittori rappresenteranno un orientamento imprescindibile per studiare la simbologia del polo e del gorgo

dai due scrittori e tracciare, in questo capitolo introduttivo, una sorta di quadro d'assieme del *Voyage* capace di offrirci una panoramica sulla geografia del nostro testo. Riproporremo dunque il modello d'analisi adottato per lo studio dell'opera di Poe : difatti, come vedremo, sarà proprio attraverso uno scavo nei fondi letterari ai quali l'artista ha attinto per dare vita al racconto che potremo ricostruire l'intelaiatura del *Voyage*, nonché valutare entro quale misura le idee e le iconografie cesellate attorno al nostro mitologema avessero influito sulla creazione di questo particolarissimo romanzo geografico. La nostra indagine si gioverà di strumenti come il già rammentato *Mulino di Amento* nonché di un saggio quale *Les métamorphoses du cercle* di Georges Poulet; inoltre, essa si farà punto di partenza per avviare il discorso relativo alla raffigurazione del cadere messa in opera dal prosatore, momento in cui vedremo in quale modo il testo di Verne sia interpretabile come un "romanzo della discesa".

Composizione, genesi, problematica delle fonti

La critica è concorde nel rilevare un dato : un vero alone di mistero circonfonde il *Voyage au centre de la terre*. Il racconto sembra posto sotto un cono d'ombra; sconcertante è la mancanza di indicazioni non solo relative alla sua genesi, ma anche al periodo di composizione del *brouillon*, argomento per il quale possiamo tutt'al più accontentarci di fissare come termine *post quem* gli inizi del 1864 e come *ante quem* il 12 agosto 1864, data alla quale risale la prima ed unica lettera in cui l'artista faccia menzione del romanzo[19]. Se il carteggio di Verne con il suo editore, completamente assorbito dalla *querelle* riguardante il finale di *Capitaine Hatteras*, non offre altre allusioni al *Voyage*, la documentazione ufficiale genera perplessità ancora più imbarazzanti : il romanzo difatti non figura nel secondo

[19] Cfr. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, établie par Oliver Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, tome I (1863-1886), Slaktine, Genève 1999, p. 30; la lettera non possiede altro valore al di là di quello cronologico, giacché in essa Verne si limita a chiedere semplicemente la data in cui « exactement l'époque à la quelle le *Voyage au centre de la terre* doît être mis sous presse ». Il volume sarebbe stato pubblicato nel 25 novembre 1864, mentre al 1866 risale la seconda edizione aumentata e illustrata dai disegni di Riou.

contratto che il 1° gennaio 1864 lega Verne a Hetzel[20] né, contrariamente a quel che avviene per altri capolavori come *Vingt mille lieues sous la mer* o *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, possediamo alcun commento o delucidazione *a fortiori* da parte dello scrittore, se si eccettua una generica e alquanto ironica *notice* in cui il romanziere, presentandosi pomposamente come « l'ingénieux et savant auteur d'un des livres les plus utiles set les plus aimables de ce temps », annuncia che « va publier très prochainement chez Hetzel un ouvrage dont le succès est assuré d'avance : *Voyage au centre de la terre* »[21]. Ma il garbuglio più incredibile è rappresentato dalla questione delle fonti, argomento che ha sollecitato teorie disparatissime e, purtroppo, condannate per lo più a rimanere nel dominio del probabile : pressoché impossibile, se si eccettuano i casi eclatanti del Dumas e del Poe, supportare di prove inoppugnabili l'una o l'altra ipotesi, dal momento che nessuno dei libri sopravvissuti della biblioteca di Verne (un fondo che originariamente contava qualcosa come 12000 volumi) appare connesso con il motivo del viaggio sotterraneo. Se a ciò aggiungiamo che lo scrittore era solito rinvigorire la propria immaginazione in fucine del sapere come la Bibliothèque Nationale di Parigi, il groviglio appare inestricabile, con rammarico della critica impegnata nella ricerca degli ipotesti del *Voyage*[22].

In effetti Verne, scrittore solitamente cristallino circa i propri riferimenti, sembra essersi preso il gusto di celare nel nostro romanzo un gioco di scatole cinesi : innumerevoli i *clins d'oeil* disseminati nel racconto, ad iniziare dalle

[20] Preceduto da un documento del 1862 relativo alla pubblicazione di *Cinq semaines en ballon*, il secondo contratto del 1864 fa allusione a due nuove opere che lo scrittore aveva in animo di redigere, una *Nouvelle Histoire générale des voyages* e il *Nouveau voyage autour du monde*, e obbliga Verne a « livrer à M. Hetzel un minimum de deux volumes par an » e a non pubblicare nessuna altra opera, fuorché quelle menzionate, senza l'*agrément* dell'editore (cfr. Charles-Noël Martin, *La vie et l'œuvre de Jules Verne*, Michel de l'Ormeraie, Paris 1978, p. 141).

[21] La *notice* è riportata da Charles-Noël Martin in *La vie et l'œuvre* cit., p. 144. Segnaliamo anche che nulle sono le allusioni al testo presenti nella corrispondenza privata e nelle poche note di lavoro di Verne scampate alla dispersione nel vuoto grazie alle cure di Piero Gondolo Della Riva.

[22] Jean-Michel Margot, *Comment se documentait Jules Verne*, cit; cfr. anche Luce Courville, *La bibliothèque de Jules Verne*, in « Jules Verne, Les annales de Nantes et du pays nantais », n. 187-188, premier et deuxième trimestre 1978, pp. 35-36. La frequentazione assidua della Biblioteca Nazionale di Parigi è segnalata nella biografia di Charles-Noel Martin, il quale ci informa anche sulla *bohème* frequentata da Verne nei primi anni presso la capitale : « A cette époque, Verne a déjà vécu tout ce qui, dix ans plus tard, le conduira au succès. Il a subi l'influence d'Alexandre Dumas, celle de Jacques Arago riche de souvenirs et d'amis explorateurs, savants et artistes ; celle d'Henri Garcet, mathématicien. Il est à la Bibliothèque nationale, un lecteur assidu des livres de voyages, de sciences et d'explorations, accumulant tout ce qui va germer en lui » (*Op. cit.*, p. 69).

parafrasi di Virgilio e Omero per continuare con una cantilena di testi e citazioni con la quale l'autore, secondo uno stilema che sarà tipico dei suoi *Voyages*, ricollega idealmente la propria letteratura ad una rete culturale sostanziata in maggior parte di opere scientifiche e di grandi classici facilmente riconoscibili[23]. Eppure, dinanzi ad un didascalismo e ad una chiarezza così scoperchiati, il lettore più sensibile non può fare a meno di avverire una sensazione di disagio, come se un tarlo si insinuasse fra le righe di tale legenda ad uso e consumo del pubblico ad indicare che la vera via per la comprensione del senso risiede altrove, più *in basso*, come indica il *brimborion* con cui Saknussemm invita Axel a discendere nelle zone del profondo. E veramente occultati da una sovrabbondanza di indizi e di tracce tale da risultare intenzionalmente *fuorviante* risultano i testi e i repertori che sostanziavano in maniera sotterranea il nostro racconto, finendo per costituirne la vena più ricca e segreta. A caccia di "fondi", dunque, piuttosto che di vere e proprie fonti : questa, a nostro parere, la via per ricostruire con una certa attendibilità se non il *corpus* dettagliato delle opere ispiratrici del romanzo, per lo meno l'alveo di letterature, ideologie e suggestioni confluite nella creazione artistica di Jules Verne; e ugualmente questa, come proveremo a dimostrare, ci appare la strada da percorrere per muovere alla ricerca del signifacto di quel crittogramma ingarbugliato che è il *Voyage au centre de la terre*.

Fra reale e immaginario : la letteratura da viaggio

Come conviene al nuotatore pronto a toccare gli abissi dell'oceano, inizieremo ad immergerci nei fondi del romanzo esplorando uno strato di superficie, ovverosia un repertorio che nutre in maniera manifesta il *Voyage au centre de la terre* così come ogni altro tomo dell'impresa narrativa di Jules Verne : i *récits de voyages*. Si tratta, in questo caso, anzitutto di una riserva personale; all'epoca della

[23] Spicca, fra le altre, il rimando all'*Amleto*, personaggio che, come abbiamo visto, intrattiene relazioni interessanti anche con Gordon Pym : « Une heure après la capitale du Danemark semblait s'enfoncer dans les flots éloignés et la *Valkyrie* rasait la côte d'Elseneur. Dans la disposition nerveuse où je me trouvais, je m'attendais à voir l'ombre d'Hamlet errant sur la terrasse légendaire. 'Sublime insensé ! disais-je, tu nous approuverais sans doute ! tu nous suivrais peut-être pour venir au centre du globe chercher une solution à ton doute éternel !' » (*VCT*, p. 65).

composizione del racconto (1864, come osservavamo poco fa) il nostro scrittore si era difatti oramai calato appieno nella routine di un padre di famiglia infastidito dalle bizze del proprio pargolo, ma particolarmente vividi dovevano in lui mantenersi i ricordi di un viaggio in Danimarca e Norvegia compiuto con Aristide Hignard nel giugno del 1861, e lasciato a metà proprio per via della nascita di Michel Verne. Il forzato rimpatrio, osserva Compère, trova una rievocazione ironica e allo stesso tempo malinconica nel momento in cui Axel passa dinanzi al castello di Elsionora e saluta l'ombra di Amleto apostrofandolo come « sublime insensé »[24]; in realtà, l'eco di questo *grand tour* nordico appare destinata a risuonare in ben altri passi al di là del frangente segnalato dal critico, come ci è possibile verificare con la lettura del discontinuo *carnet du Voyage en Scandinavie*. Da poco consultabile presso la biblioteca di Amiens, il taccuino costituisce un documento ghiotto per lo studioso del *Voyage au centre de la terre*. Più simile al quaderno di campagna del geologo che non ad un diario da *sentimental journey*, esso racchiude una caterva di suggestioni che sarebbero poi state mutuate dal testo nei capitoli relativi al cosiddetto periplo di superficie, ovverosia nella lunga macrosequenza iniziale che conduce i protagonisti dal luogo di partenza (Amburgo) sino alla bocca del monte Sneffels : bozzetti, cenni su usi e costumi locali, quadretti come la descrizione delle « couchettes en bois peint, durs » di un albergo di Stoccolma forniscono una cornice decorativa e dal tocco intimo ad una pittura destinata, come vedremo, ad attingere a fondi ben più sotterranei, e indicano nel *carnet* un generico ma importante avantesto di un'opera che, come abbiamo segnalato, è risultata fino a tempi recenti ammantata di un mistero pressoché indissipabile, specie per quel che riguarda la questione della sua genesi[25].

Rimasto ben lontano dalle terre dell'Islanda e guidato in prima istanza da un intento pedagogico- descrittivo, Verne cede presto la parola alla letteratura da viaggio vera e propria, ossia a una serie di resoconti e manuali che, per un vezzo tipico dell'artista, vengono direttamente rievocati da un personaggio piazzato ad

[24] *Un Voyage imaginaire* cit., p. 15; cfr. anche nota 23.
[25] Il *carnet* del *Voyage en Scandinavie* è disponibile dal 2008 su supporto informatico presso la biblioteca municipale di Amiens Métropole Louis Aragon.

un punto nodale della narrazione, Fridriksonn : il professore di scienze naturali dota dapprima Axel e Lidenbrock di un paratesto (la mappa di Olsen), e menziona poi i « travaux de MM. Olafsen et Povelsen (…) les études de Troïl, la mission scientifique de MM. Gaimard et Robert, à bord de la corvette française *la Recherche* et dernièrement, les observations des savants embarqués sur la frégate *la Reine-Hortense* »[26]. Henriette Ozanne e Daniel-Henri Pageaux hanno indagato accuratamente questi ed altri scritti relativi all'Europa del Nord, ritrovando ad esempio nel *Voyage en Islande et au Groënland exécuté pendant les années 1835 et 1836 sur la corvette "La Recherche" commandée par Mr Tréhouart* di Eugène Robert la descrizione delle colonne basaltiche dello Stapi e del temibile *Mistour*[27]. Gli studi dello stesso Pageaux e di Daniel Compère hanno poi evidenziato come il *Voyage dans les mers du Nord à bord de la corvette "La Reine Hortense"* di Charles Edmond abbia fornito a Jules Verne lo spunto per alcuni elementi-chiave del *Voyage au centre de la terre*, come l'elogio di Arne Magnussen (il futuro Arne Saknussemm), la raffigurazione delle miniere nella foggia di un « inextricable dédale de galeries taillées capricieusement en ogives, en pleins cires, en voûtes romanes », e una formula destinata a risuonare in tutto il romanzo quale la metafora del ventre terrestre come un « abîme [qui] ouvre enfin ses vertigineuses profondeurs »[28]. Ma, a questo punto, rimanderemo i lettori che desiderino approfondire tale discorso ai lavori appena rammentati e ci limiteremo invece a segnalare giusto un breve estratto desunto dal primo documento dell'elenco di Fridriksonn, il *Voyage en Islande fait par ordre de S.M. Danoise* di

[26] Cfr. l'articolo di Olivier Dumas su *La bibliotheque des héros verniens*, in « Hors-texte. Bulletin de l'Association Bibliothécaires Genevoise », cit.; si veda anche Daniel Compère, *Un Voyage* cit., p. 22. E' nuovamente Compère a rimarcare come Fridriksonn, figura a propria volta metaletteraria, appaia proprio in quest'ultimo scritto (*Op. cit.*, p. 16).

[27] Cfr. Henriette Ozanne, *De quelques sources verniennes*, in *Colloque d'Amiens I : Nouvelles recherches sur Jules Verne et le Voyage*, Minard, Paris 1978, pp. 7-15; Daniel-Henri Pageaux, *Voyage aux sources du Voyage au centre de la terre*, « Revue de littérature comparée » LIV, n. 2, avril-juin 1980, pp. 202-212 (p. 204).

[28] *Voyage dans les mers du Nord à bord de la corvette "La Reine Hortense"* di Charles Edmond, Michel Lévy, Paris 1857; Daniel Compère evidenzia come Edmond « décrit Reykjawik, l'accueil du gouverneur, le comte Trampe, les conversations en latin, les *boers*, les paysans islandais, les volcans » (*Un voyage imaginaire* cit., p. 18). Riportiamo anche l'estratto del *Voyage au centre de la terre* al quale si è fatto riferimento : « La pente de cette nouvelle galerie était peu sensible, et sa section fort inégale ; parfois une succession d'arceaux se déroulait devant nos pas comme les contre-nefs d'une cathédrale gothique ; les artistes du moyen âge auraient pu étudier là toutes les formes de cette architecture religieuse qui a l'ogive pour générateur. Un mille plus loin, notre tête se courbait sous les cintres surbaissés du style roman, et de gros piliers engagés dans le massif pliaient sous la retombée des voûtes » (cap. XIX, p. 135).

Olafsen e Polvesen. Lo scritto non solo propaga la teoria del nucleo freddo cara a Otto Lidenbrock, ma la correda dell'interessantissimo corollario dei « canaux cachés qui servent de communication entre les grandes montagnes surtout les volcans et la mer » :

> Nous persistons dans notre opinion que le feu souterrain qui couve sous la terre en Islande réside dans la croûte extérieure et non dans les entrailles de la terre. Les sources bourbeuses ou fondrières bouillantes ne tirent pas leur feu de l'intérieur de la terre ; mais ce feu se nourrit à quelques pieds ou au plus à quelques toises de profondeur dans la matière fermentante qui y est déposée par certaines couches [29]

La notazione è per noi preziosa : con l'ipotesi dell'interno del globo come luogo freddo (e, di conseguenza, visitabile) e il prospetto di un sistema di aerazione snodato attraverso gli « abymes intérieurs de la terre » oltrepassiamo difatti i confini del *récit de voyage* cronachistico per addentrarci in un'altra tipologia di testi dalla quale Verne ha copiosamente attinto, un fondo vastissimo e ibrido che, come vedremo, avrebbe rappresentato per l'artista un punto da cui prendere le distanze allo stesso tempo che le mosse. Erede di Thomas More e Campanella ma anche, per un altro verso, di padre Athanasius Kircher e di tutti quegli scrittori che da tempi immemori costruivano su concetti astratti cosmologie perfette come roccaforti e, ciononostante, puramente speculative, tale filone ospita una serie impressionante di *voyages imaginaires* qualificabili in primo luogo come opere fantastiche o utopie, genere in cui, come rileva Pierre Versins, le incursioni nel sotterraneo si dimostravano tutt'altro che infrequenti[30]. *Best seller* come *Laura, voyage dans le cristal* (1864) di George Sand, l'*Isaac Lumédec* del ricordato Alexandre Dumas (1855), opere di scribacchini come *La tête de Mimier* di René de Pont-Jest (raccontino *fin de siècle* fra l'altro all'origine di una vivace vicenda giudiziaria con il nostro autore), l'omonimo *Voyage au centre de la terre*

[29] Olafsen e Povelsen, *Voyage en Islande fait par ordre de S.M. Danoise*… T.V., Levrault, Paris 1802, t. V, p. 140. Per la *querelle* sul *noyau brûlant*, cfr. avanti.

[30] Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des Voyages extraordinaires et de la Science-Fiction*, L'Age d'homme, Lausanne 1984; per il rapporto di Verne con la letteratura utopica, rimandiamo al libro di Nadia Minerva, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, L'Harmattan, Paris 2001; cercando di individuare quali *voyages extraordinaires* possano prestarsi a una tale lettura, la studiosa parla molto opportunamente di temi « porteurs d'un coefficient utopique sujet à caution » anziché di utopie *strictu sensu*, rivelando come il rapporto dell'artista con il genere fosse quanto meno frammentario (cfr. in particolare le pp. 17-22 del saggio).

di Collin de Plancy (1821) e, per continuare, una massiccia compagine di utopie settecentesche connesse con il motivo del viaggio al centro della terra quale l'interminabile *Lamékis* di Fieux de Mouhlny (1735-1738) o il visionario *Icosameron* dell'*esprit fort* Casanova (1787) si offrono da tempo alla critica come altrettanti esempi pronti ad essere più o meno felicemente cooptati nella rosa degli ispiratori di Verne, tanto che la questione, per quanto difficilmente risolvibile, non manca di risultare fra le più vive[31].

In verità, come osserva Nadia Minerva, la parentela con la sfilza di opere appena ricordate risulta stilistica ancor prima che tematica : caratterizzati da una disinvoltura incantevole nel passare dalle pastoie del realistico ad una prosa gravitante nelle zone dell'immaginazione, i testi in questione veicolavano una farraginosa teoria pseudo-scientifica destinata a svolgere un ruolo di non secondaria importanza nel romanzo del nostro scrittore, ma presentavano soprattutto modalità e soluzioni narrative che Verne avrebbe adottato senza reticenze nel suo "fantastico" racconto. Ed è in effetti un rapporto travagliato e finanche polemico quello che possiamo ravvisare fra la prosa del *Voyage au centre de la terre* e il genere dell'utopia, tanto più che è oggi finalmente possibile instaurare il confronto fra le due letterature su di uno scritto che, oltre a costituirsi come vero antenato di questi *romans scientifiques* sotterranei, ci riserva la gradita ed inedita sorpresa di rivelarsi una delle pochissime fonti sicure del *Voyage au centre de la terre,* il *Voyage de Nicolas Klimius* del danese Ludwig Holberg. Il volume è stato già diffusamente catalogato dalla critica fra gli ipotetici antenati del nostro romanzo ma nessuno, a nostra conoscenza, ha sinora potuto rilevare un dato che fuga davvero ogni residuo di dubbio, ossia l'espressa menzione dell'autore nel ricordato *carnet* del viaggio in Scandinavia, documento in cui è chiaramente leggibile la locuzione « montagne de Holberg »[32]. La frase attesta quindi in maniera inequivocabile non solo che il *Klimius* era effettivamente una

[31] Per la questione di Pont-Jest, cfr. Volker Dehs, *L'Affaire du* Voyage au centre de la terre, « BSJV » 87, 3° trimestre 1988; su *Laura* cfr. Simone Vierne, *Deux voyages initiatiques en 1864 : Laura de George Sand et Voyage au centre de la terre de Jules Verne*, in *Hommage à George Sand*, PUF, Paris 1969, pp. 101-114. Daniel Compère, infine, allude all'influenza del *Gordon Pym*, tema sul quale ci siamo soffermati nel capitolo *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe.*

[32] La notazione, leggibile alla p. 40, autorizza quindi a considerare il *carnet* come unico avantesto del *Voyage au centre de la terre*.

conoscenza di Verne, ma anche che esso doveva rappresentare una reminiscenza letteraria destinata a giocare un ruolo di un certo peso nel processo creativo da cui sarebbe scaturita la sensazionale idea di un viaggio al centro della terra; non ci sembra, in effetti, un elemento secondario il fatto che la notazione ricorra proprio in un documento considerabile come una sorta di avantesto del racconto verniano, e un attento raffronto fra i due *voyages* non tarderà a mettere in luce un legame che, a nostro avviso, si spinge ben oltre una semplice « convergenza di strutture archetipiche », come ritiene Paul Citron[33].

A parte una prima considerazione scontata e finanche banale che ci porta ad individuare in Holberg il primo artista sopravvenuto ad incanalare il tema della catabasi verso quello caro a Verne dell'esplorazione del « subterrain »[34], noteremo anzitutto come la traccia intertestuale sia reperibile già in alcune coincidenze sospette pertinenti la trama e la caratterizzazione dei personaggi nella fase dell'*incipit* : inesperto come Axel e determinato come Lidenbrock, il *bachelier* Klimius è difatti un giovane iniziato alle scienze geologiche che arde di perquisire « les entrailles de la terre & des montagnes pour connoitre leurs différentes qualités » e che, assoldata una truppa di « quatre hommes forts mal payés », si lancia alla perlustrazione di una cavità situata in Norvegia, sul monte Floien. Le affinità si rivelano in seguito di ordine figurativo-stilistico : la grotta ci viene descritta da Klimius (anch'egli narratore in prima persona come Axel) nelle modalità antropomorfiche di un palpitante orifizio « dont le souffle ressemble à l'haleine d'un homme qui respire avec difficulté », e come nel *Voyage*, l'immagine non tarda a caricarsi di reminiscenze mitologiche che vengono a designarla come luogo sacro e cruciale. Il protagonista difatti incede in essa come un « second Phaëton [qui] all[ait] rouler en l'air par un espace immense », e poche righe sono sufficienti perché in un siffatto scenario prenda forma un "dramma di caduta" non privo di tonalità comiche :

---

[33] Paul Citron, *Sur quelques voyages au centre de la terre*, in *Colloques d'Amiens I : Nouvelles recherches sur Jules Verne et le voyage*, cit., pp. 67-79 (cit. a p. 69).

[34] Cfr Régis Messac, *Voyages modernes au centre de la terre*, « Revue de Littérature Comparée » 1929, p. 78 ; l'affermazione va sfumata limitando il primato alla letteratura utopica, giacché, come vedremo, in altri focolai l'impresa era già stata tentata con esiti molto interessanti per lo studioso del *Voyage au centre de la terre*

À peine étais-je descendu à la hauteur de dix ou de quinte coudées, que la corde se rompit. Ce malheur me fut annoncé par les cris et les clameurs de mes gens, que je n'entendis bientôt plus ; car je descendis avec une rapidité étonnante, et comme un autre Pluton. Je m'ouvris un chemin jusqu'au fond des abîmes ; excepté qu'au lieu de sceptre, j'avais un croc dans la main. Je volai environ un quart d'heure, autant qu'il me fut possible de le remarquer dans l'agitation extrême où je me trouvais, au travers d'une impassible obscurité.[35]

Al fondo della voragine attraversata da Klimius si schiude quindi il secondo (e principale) punto di contatto con il romanzo di Verne, ovverosia la raffigurazione del favoloso cuore della terra. Il bagliore di « une petite clarté pareille à celle qui nous vient du crépuscule du matin » viene a poco a poco a rischiarare il viaggio al fondo della notte di Klimius e a mettere in luce uno splendido "mondo sotterraneo" che Holberg, con un gusto tipicamente barocco, ci presenta come *speculum* in miniatura del nostro sistema solare : pianeti, satelliti, un cielo « pur et sans nuage » plasmano un universo tipico da *altri mondi*, e mentre lo scenario trascolora da un immaginario notturno ad un regime più propriamente diurno, una particolarissima applicazione della forza di gravità interviene a trasformare il ruzzolone di Nicolas in una dolce *discesa* dalle tonalità carrolliane :

La lumière s'augmente, et je découvre bientôt moi-même un ciel pur et sans nuage. Je fus assez fou pour croire que cela était l'effet de la répercussion de l'air souterrain, ou que la caverne m'avait revomi par la réciproquation de son souffle. Néanmoins je ne reconnaissais plus ni le soleil, ni le ciel, ni les autres astres que je voyais, et ils me paraissaient tous plus petits que ceux de notre firmament (…) je jugeai que je me trouvai dans un monde souterrain, et que ceux qui croient que la terre est concave, et qu'elle renferme sous sa surface un monde plus petit que le nôtre, ne se

[35] *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain, contenant une nouvelle théorie de la terre & l'histoire d'une cinquième monarchie inconnue jusqu'à présent*, traduit du latin par M. De Mauvillon, Paris 1741; citiamo dell'edizione di Garnier, Paris 1788 (cit. a p. 6). Il *Voyage* di Holberg era con ogni probabilità finito nelle mani di Verne nella pubblicazione di Thomas Garnier, che aveva raccolto il testo nel diciannovesimo tomo dei celebri *Voyages Imaginaires* La ricchissima collana di « voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques » include una fila di lavori da cui il nostro artista doveva trarre più di una suggestione, come il *Robinson Crusoe* e i lavori di Cyrano de Bergerac; è finanche la stessa espressione *Voyages extraordinaires* a costituire una vera sciarada fra queste pubblicazioni e gli straordinari racconti del Poe. Interessante, nell'*avertissement*, notare come lo stesso Garnier offrisse al proprio pubblico una *brochure* non dissimile a quella con cui Verne era solito presentare i propri itinerari nei « mondes connus et inconnus » : « après avoir fait voyager nos lecteurs dans les sept planètes, & leur avoir fait parcourir les cieux, nous allons les conduire dans les entrailles de la terre, où ils seront surpris de se trouver dans un nouveau monde » (*Ibidem*, p. 4).

trompent point. En effet, je sentais diminuer la violence de la secousse qui me portait en bas, à mesure que j'approchais d'une planète ou d'un certain corps céleste, qui s'offrait le premier sur ma route. Cette planète me parut peu à peu si grande, que j'y pouvais distinguer sans peine, à travers l'atmosphère qui l'environnait, des montagnes, des mers et des vallées. Je fus trois jours dans cette situation ; je dis trois jours, car, comme je tournais sans cesse autour de la planète qui était proche de moi, je pouvais très bien distinguer les jours et les nuits, et voir le soleil souterrain se lever, s'abaisser et disparaître de devant mes yeux, bien que je sentisse une grande différence entre ces nuits et les nôtres ; puisqu'après le coucher du soleil, le firmament paraissait lumineux et d'un éclat à peu près égal à celui de la lune : ce qui me faisait juger que le lieu où j'étais, était la superficie du firmament la plus proche de la région souterraines, ou l'hémisphère de cette même région, d'autant plus que la lumière que je voyais, était empruntée au soleil placé au centre de ce globe.[36]

Il sole ctonio del *Klimius* rappresenta un elemento fondamentale per comprendere la relazione che lega Verne alla fonte in questione così come al più ampio fondo della letteratura fantastica, genere con cui lo scrittore intrattiene un rapporto non poco controverso. Convocato ad animare una rappresentazione che con Gaston Bachelard definiremo in tutto « heureuse », e presentato prima che la narrazione prenda a svolgersi in un *mondo alla rovescia* popolato di giganti, uomini-albero e figure del comico destinate, *mutatis mutandis*, a ritornare anche nelle avventure di *Alice in wonderland*, il simbolo utilizzato da Holberg costituiva un'immagine tipica degli *altri mondi* dell'utopia, un vero *cliché* che aveva trovato una delle sue più celebri espressioni nella metafora del « petit pépin chaud » palpitante di tutto un universo forgiata da Cyrano negli *Etats et empires du soleil et de la lune*[37]. Riecheggia, nella *rêverie miniaturisante* di Holberg, l'eco del Bergerac e degli altri romanzieri *scientifiques* che rielaboravano in chiave moderna l'antichissimo mitologema del « centre de feu et de vie »[38]; e questa identica costellazione figurale si sarebbe profilata in una sequenza del *Voyage* di

[36] *Voyage de Nicolas Klimius*, pp. 7-11.
[37] Cfr. G. Bachelard, *Poétique de l'espace* cit., p. 142-143; riportiamo l'estratto dell'*Histoire comique des empires du Soleil et de la Lune* citato dal critico : « cette pomme est un petit univers à soi-même, dont le pépin, plus chaud que les autres parties, est le soleil, qui répand autour de soi la chaleur conservatrice de son globe; et ce germe, dans cette opinion, est le petit soleil de ce petit monde, qui réchauffe et nourrit le sel végétatif de cette petite masse. Cela donc supposé, je dis que là Terre ayant besoin de la lumière, de la chaleur et de l'influence de ce grand feu, elle tourne autour de lui, pour recevoir également en toutes ses parties cette vertu qui la conserve ».
[38] *Ibidem*; a p. 17, il critico segnala come le immagini dello spazio « heureux » abbiano la prerogativa di attirare e di concentrare l'essere all'interno di « limites qui protègent ».

Verne perfettamente speculare alla scena appena ricordata, ovverosia nel momento in cui Axel prende contatto con l'incantevole spettacolo che gli dischiude il ventre della terra :

Si mes regards pouvaient se promener au loin sur cette mer, c'est qu'une lumière « spéciale » en éclairait les moindres détails. Non pas la lumière du soleil avec ses faisceaux éclatants et l'irradiation splendide de ses rayons, ni la lueur pâle et vague de l'astre des nuits, qui n'est qu'une réflexion sans chaleur. Non. Le pouvoir éclairant de cette lumière, sa diffusion tremblante, sa blancheur claire et sèche, le peu d'élévation de sa température, son éclat supérieur en réalité à celui de la lune, accusaient évidemment une origine purement électrique. C'était comme une aurore boréale, un phénomène cosmique continu, qui remplissait cette caverne capable de contenir un océan.

La voûte suspendue au-dessus de ma tête, le ciel, si l'on veut, semblait fait de grands nuages, vapeurs mobiles et changeantes, qui, par l'effet de la condensation, devaient, à de certains jours, se résoudre en pluies torrentielles. J'aurais cru que, sous une pression aussi forte de l'atmosphère, l'évaporation de l'eau ne pouvait se produire, et cependant, par une raison physique qui m'échappait, il y avait de larges nuées étendues dans l'air. Mais alors « il faisait beau ». Les nappes électriques produisaient d'étonnants jeux de lumière sur les nuages très élevés ; des ombres vives se dessinaient à leurs volutes inférieures, et souvent, entre deux couches disjointes, un rayon se glissait jusqu'à nous avec une remarquable intensité. Mais, en somme, ce n'était pas le soleil, puisque la chaleur manquait à sa lumière. L'effet en était triste et souverainement mélancolique. Au lieu d'un firmament brillant d'étoiles, je sentais par-dessus ces nuages une voûte de granit qui m'écrasait de tout son poids, et cet espace n'eût pas suffi, tout immense qu'il fût, à la promenade du moins ambitieux des satellites. Je me souvins alors de cette théorie d'un capitaine anglais qui assimilait la terre à une vaste sphère creuse, à l'intérieur de laquelle l'air se maintenait lumineux par suite de sa pression, tandis que deux astres, Pluton et Proserpine, y traçaient leurs mystérieuses orbites. Aurait-il dit vrai ?

(*Voyage au centre de la terre*, cap. XXX, p. 195)

La lunga digressione sul cielo di granito, una vera *rêverie* all'inverso che commuta l'immaginario topico dell'« air libre » (le nuvole, la volta celeste)[39] in un armamentario di figure disforiche evocate a poetizzare un'esperienza di angoscia, tinge delle plumbee note della malinconia il firmamento della « sphère creuse » : l'esplorazione del sotterraneo è avviata in toni sommessi, persino funerei, con il mitologema del « feu radical » lasciato su un orizzonte di sfondo e

[39] Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, cit., p. 15.

presente solo in un richiamo per contrasto. L'anelito vitale irradiato dal sole di Holberg si smorza nelle brume di un paesaggio di morte nel quale, tutt'al più, circolano pallidi astri dai nomi sinistri (Plutone, Proserpina); il microcosmo di Verne si rivela del tutto privo di quella « chaleur » che, come scrive Bachelard nella *Psychanalyse du feu*, designa la sostanza più intima e profonda delle cose vivificandole del « bonheur calorifique »[40]. Tanto basta a segnalarci ancora una volta come la distopia fosse un genere che il nostro scrittore frequentava con più pervicacia che non la vera e propria utopia[41]. Un ulteriore confronto fra la terra cava di Holberg e l'« énorme excavation » dipinta nel romanzo di Jules Verne non tarderebbe poi a mettere in luce discrepanze ancora più vistose : la narrazione ottocentesca conteneva ad esempio elementi in numero adeguato per parlare di un vero "mondo sotterraneo" anziché di una semplice grotta, ma comunque insufficienti per delineare una cosmologia ctonia alla maniera del *Klimius* o dell'*Icosameron* di Casanova. Una dissonanza ancora più eclatante sarebbe poi esplosa allorquando Lidenbrock ci avrebbe rivelato che lo scenario visitato da Axel non rappresentava affatto il centro al quale alludeva lo stesso titolo del testo, giacché, come puntualizza il geologo, mancava in realtà un buon pezzo di cammino « à franchir » prima di raggiungere il punto supremo, « quinze cents lieues » che, come ben sa chi conosce il romanzo, non sarebbero state mai varcate[42].

---

[40] Sul contrasto fra la *lumière* e la *chaleur*, cfr. le belle pagine di Gaston Bachelard in *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1949, cap VII, *Le complèxe de Novalis*, p. 75 : « Le complexe de Novalis est caracterisé par une conscience de la chaleur intime primant toujours une science toute visuelle de la lumière. Il est fondé sur une satisfaction du sens thermique et sur la conscience profonde du bonheur calorifique. La chaleur est un bien, une possession (…) La lumière joue et rit à la surface des choses mais, seule, la chaleur *pénètre* ».

[41] Ancora una volta preziose si rivelano le considerazioni di Nadia Minerva : riflettendo sulle procedure con le quali il discorso utopico si inserisce nel tessuto dei *Voyages* come "presenza altra", la studiosa rileva come queste ultime favoriscano « une lecture nouvelle vivant à détecter l'utopie là où elle ne s'annonce que par de rares signes, des lueurs intermittentes, des idées amorcées et abandonnèes dès leur conception, des images aussitôt refoulées, des espoirs qui n'ont pas la force de percer » (*Jules Verne aux confins de l'utopie*, cit., p. 17).

[42] Cfr. *VCT*, p. 196 : « Le mot 'caverne' ne rend évidemment pas ma pensée pour peindre cet immense milieu. Mais les mots de la langue humaine ne peuvent suffire à qui se hasarde dans les abîmes du globe. Je ne savais pas, d'ailleurs, par quel fait géologique expliquer l'existence d'une pareille excavation. Le refroidissement du globe avait-il donc pu la produire ? Je connaissais bien, par les récits des voyageurs, certaines cavernes célèbres, mais aucune ne présentait de telles dimensions. Si la grotte de Guachara, en Colombie, visitée par M. de Humboldt, n'avait pas livré le secret de sa profondeur au savant qui la reconnut sur un espace de deux mille cinq cents pieds, elle ne s'étendait vraisemblablement pas beaucoup au delà. L'immense caverne du Mammouth, dans le Kentucky, offrait bien des proportions gigantesques, puisque sa voûte s'élevait à cinq cents

Se la relazione fra il testo di Verne e il *Voyage de Nicolas Klimius* dovrebbe quindi, in ultima analisi, considerarsi critica ancor prima che intertestuale[43], appare spontaneo chiedersi se sia verso altre fonti e riserve letterarie che vadano piuttosto direzionati gli sforzi per riesumare il senso nascosto della bislacca avventura raccontata dallo scrittore (sempre ammesso, a questo punto, che quel magnifico *criptogramme brouillé* che è il racconto ne possegga davvero uno). Era solamente per porre il lettore di fronte a un vicolo cieco che il romanziere aveva architettato questo vertiginoso giro fra gallerie, cunicoli, mari attraversati senza pervenire alla "terra promessa" ? E la scartoffia di Saknussemm non era nient'altro che una pista fasulla, un futile pretesto per celare con magniloquente *tour de mots* un gioco di nascondini che, al proprio fondo, racchiudeva una mera illusione ? O esisteva davvero, come riteniamo, un qualche filo conduttore che, al di là delle spiegazioni di ordine simbolico già largamente discusse dalla critica verniana[44], poteva ad esempio spiegare perché il viaggio avesse inizio proprio in Islanda e conducesse il lettore sulle rive del Mediterraneo ? Per il momento, ci accontenteremo di anticipare che la teoria propugnata nel *Klimius* e la *pictura mundi* rappresentata nel *Voyage au centre de la terre* articolano il racconto su due istanze si compresenti, ma totalmente opposte, due binari che, adottando una terminologia freudiana, potremmo definire come piano narrativo del desiderio e come piano della realtà. Tuttavia, per entrare nello specifico di tale discorso, inizieremo anche noi ad addentrarci nelle profondità del testo muovendoci con passi da geologi nell'universo fittizio costruito da Jules Verne. Potremo in questo modo ricostruire una straordinaria topografia che non solo ci porterà ben distanti dagli *altri mondi* dell'utopia, ma ci condurrà nel fondo di altre riserve letterarie in cui si celano indizi a dir poco preziosi per decodificare il romanzo.

---

pieds au-dessus d'un lac insondable, et que des voyageurs la parcoururent pendant plus de dix lieues sans en rencontrer la fin. Mais qu'étaient ces cavités auprès de celle que j'admirais alors, avec son ciel de vapeurs, ses irradiations électriques et une vaste mer renfermée dans ses flancs ? Mon imagination se sentait impuissante devant cette immensité ».

[43] Intendiamo il termine nel senso che Genette gli accorda in *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982.

[44] Si vedano i parr. successivi.

> *– C'est merveilleux !*
> *– Non, c'est naturel.*
> *– Vous avez beau dire, mon oncle, tout cela me paraît extraordinaire, et c'est à peine si j'en crois mes yeux. Qui eût jamais imaginé dans cette écorce terrestre un océan véritable, avec ses flux et reflux, avec ses brises, ses tempêtes !*
>
> (*Voyage au centre de la terre*, ch. XXX, p. 203)

Nel capitolo XXV, imboccata finalmente la galleria che lo condurrà sulle tracce di Saknussemm, con un'affermazione volitiva il professor Otto Lidenbrock enuncia il pungolo del pensiero di ogni geografo : « je veux pouvoir, au retour, tracer une carte de notre voyage, une sorte de section verticale du globe, qui donnera le profil de l'expédition »[45]. Formulazione gravida di attesa come il "voglio cantar" cavalleresco, il desiderio di Lidenbrock non si sarebbe mai tradotto nella concretezza di uno straordinario paratesto da offrire al lettore unitamente al romanzo : se possediamo le cartine dell'*Isola misteriosa* o dell'Africa attraversata in volo da Samuel Fergusson, dobbiamo discendere noi stessi nelle pagine del *Voyage* a stilare la mappa del centro della terra con i suoi innumerevoli cunicoli, corsi d'acqua, miniere di pietre e torrenti di lava. Ancora, come avverte Lionel Dupuy[46], la nostra topografia non sarà completa se non avremo al contempo cura di risalire costantemente in superficie a prendere nota dei mari, monti e territori che realmente e immaginariamente sovrastano e fungono da cornice allo straordinario periplo dei nostri protagonisti (e che, come scopriremo a breve, si riveleranno luoghi tutt'altro che neutri). In verità, è stato proprio lo stesso Dupuy a provvedere a un siffatto compito nel suo accurato *Voyage au centre de la terre…et dans le temps*, articolo in cui il critico ha minuziosamente catalogato latitudini, meridiani e tappe del percorso di Axel mettendo fra l'altro in luce con divertita pignoleria un nugolo di anacronismi ed incongruenze logiche sovente vistose : « cet îlot Axel se situe, à quelques lieues près, très exactement sous la ville d'Hambourg, là où Graüben attend son futur mari... (…) Or, c'est à partir de

[45] *VCT*, p. 168.
[46] Lionel Dupuy, *Espace & temps dans l'œuvre de Jules Verne. Voyage au centre de la terre…et dans le temps*, La Clef d'Argent, Dole 2000.

ce même point, et après quelques pérégrinations supplémentaires le long de la côte, que s'effectue leur remontée dans le ventre du Stromboli, alors qu'en réalité ils sont revenus sous les Monts Grampians, en Ecosse. Or (…) Axel et le professeur Lidenbrock déclarent avoir parcouru environ 900 lieues depuis Reykjawik et être sous la Méditerranée, ne sachant pas que la tempête les a en fait ramenés à leur point de départ. Pourtant, 900 lieues, c'est ce qui sépare à peu près (réellement) Reykjawik du Stromboli. Cela est donc très étonnant. Réellement (si nous pouvons employer ce terme) ils sont sous l'Ecosse, imaginairement ils sont sous le Stromboli », nota infatti lo studioso osservando come siffatte sviste ben segnalano come Verne, nel ritrarre il suo *altro mondo*, abbandonasse più che volentieri la carta millimetrata del geografo di professione per dare forma a « une autre géographie et un autre rapport à l'espace et au temps »[47].

Tali aporie, lungi dall'implicare un disordinato *laissez-aller* ai dettami della fantasia, non inficiano in nulla la capacità dello scrittore di trarre materia artistica dall'imponente fondo che ancora più di ogni altro tipo di scrittura sostanzia la vena dei *voyages extraordinaires*, la letteratura scientifica. Evidenziavamo già in apertura come il *Voyage au centre de la terre* sia interpretabile in prima istanza come un « roman scientifique et géographique », e di fatto lo spiccato *penchant* dell'autore per tali discipline avrebbe lasciato nel racconto un'impronta ben percepibile[48] : i lavori di Malte-Brun, le pubblicazioni del *Tour du Monde*, i trattati di Davy, Humboldt, Milne-Edwards, Sainte-Claire Deville (altrettante personalità riunite assieme a Lidenbrock in una sorta di Pléiade della geochimica

[47] *Ibidem*, pp. 30-31.

[48] « C'est un 'géographe de cabinet' toujours prodigieusement informé et documenté sur les lieux de ses romans et sur l'état des découvertes », scrive Jean Demerliac a proposito del nostro artista, aggiungendo inoltre come strumenti di lavoro utilizzati dallo scrittore, quali un «système de fiches (plusieurs milliers), lecture quotidienne des journaux et des revues comme *Le Tour du monde*, fréquentation assidue des bibliothèques, notamment de la Société de géographie, amitiés enfin comme celle qui le lie aux géographes Vivien de Saint Martin et Théophile Lavallée » testimoniassero « d'un curiosité incessamment aux aguets, qui prend même parfois un peu d'avances sur les connaissances de son époque » (Jean Demerliac, *L'odyssée Jules Verne*, avec Michel Serres et Jean-Yves Tadié, Albin Michel, Art éditions, Paris 2005, p. 21). In realtà l'atto di ammissione in qualità di membro della Société de Géographie risale al 2 dicembre 1864, il che lascia supporre che lo scrittore avesse cominciato a frequentare la ricca biblioteca di tale istituzione a partire da quella data.

costituita nelle prime battute del romanzo)[49] alimentano in maniera sostanziale la narrazione funzionando, come osserva Michel Butor, non solo da eccellenti risorse per rendere « perpétuellement l'irréel croyable », ma finanche da « moyens mêmes de l'invention »[50]. E difatti, oltre che come solido collante di una trama eteroclita, le scienze naturali vengono impiegate per addensare di risonanze simboliche le descrizioni paesaggistiche snodate nel testo, nonché per introdurre tematiche che costituiranno dei *leit-motiv* cruciali. La geologia, ad esempio, viene sfruttata per disegnare uno scenario di partenza brullo e carico di valenze mortifere che risulterà in eclatante contrasto con il rigoglioso paesaggio dove si svolgerà l'*explicit* dell'avventura subterrestre, mentre ancora più preziosi si riveleranno quei frammenti di geochimica inseriti sapientemente nel tessuto testuale ad avviare il fatidico tema del *noyau brûlant* :

L'Islande, absolument privée de terrain sédimentaire, se compose uniquement de tuf volcanique, c'est-à-dire d'un agglomérat de pierres et de roches d'une texture poreuse. Avant l'existence des volcans ; elle était faite d'un massif trappéen, lentement soulevé au-dessus des flots par la poussée des forces centrales. Les feux intérieurs n'avaient pas encore fait irruption au dehors.
Mais, plus tard, une large fente se creusa diagonalement du sud-ouest au nord-ouest de l'île, par laquelle s'épancha peu à peu toute la pâte trachytique. Le phénomène s'accomplissait alors sans violence ; l'issue était énorme, et les matières fondues, rejetées des entrailles du globe, s'étendirent tranquillement en vastes nappes ou en masses mamelonnées. A cette époque apparurent les fedspaths, les syénites et les porphyres.
(p. 109)

— Mais il est pourtant évident que la surface du globe a été soumise à la combustion, et il est permis de supposer que la croûte extérieure s'est refroidie d'abord, tandis que la chaleur se réfugiait au centre.
— Erreur, répondit mon oncle ; la terre a été échauffée par la combustion de sa surface, et non autrement. Sa surface était composée d'une grande quantité de métaux, tels que le potassium, le

[49] Cfr. *VCT*, cap I, p. 9 : « Aussi le nom de Lidenbrock retentissait avec honneur dans les gymnases et les associations nationales. MM. Humphry Davy, de Humboldt, les capitaines Franklin et Sabine, ne manquèrent pas de lui rendre visite à leur passage à Hambourg. MM. Becquerel, Ebelmen, Brewater, Dumas, Milne-Edwards, aimaient à le consulter sur des questions les plus palpitantes de la chimie ». Si veda anche la seguente dichiarazione di Verne riportata da Lionel Dupuy nel suo saggio *Ubiquité temporelle* (in *Espace et temps dans l'œuvre de Jules Verne* cit.) : « je parcours les bulletins des Sociétés scientifiques, et surtout ceux de la Société Géographique car, notez-le bien, la géographie est ma passion et mon étude ».
[50] *Le point suprême*, cit., p. 132.

sodium, qui ont la propriété de s'enflammer au seul contact de l'air et de l'eau ; ces métaux prirent feu quand les vapeurs atmosphériques se précipitèrent en pluie sur le sol, et peu à peu, lorsque les eaux pénétrèrent dans les fissures de l'écorce terrestre, elles déterminèrent de nouveaux incendies avec explosions et éruptions. De là les volcans si nombreux aux premiers jours du monde.

— Mais voilà une ingénieuse hypothèse ! m'écriai-je un peu malgré moi.

(…)

— Tu le vois, Axel, ajouta-t-il, l'état du noyau central a soulevé des hypothèses diverses entre les géologues ; rien de moins prouvé que ce fait d'une chaleur interne ; suivant moi, elle n'existe pas ; elle ne saurait exister ; nous le verrons, d'ailleurs, et, comme Arne Saknussemm, nous saurons à quoi nous en tenir sur cette grande question.

— Eh bien ! oui, répondis-je en me sentant gagner à cet enthousiasme ; oui, nous le verrons, si on y voit toutefois.

(cap. VI, pp. 45-46)

Arricchitasi presto dei contributi della stratigrafia, la geologia avrebbe inoltre permesso allo scrittore di illustrare in un montaggio filmico la variegata composizione del sottosuolo : la perlustrazione del profondo inizia difatti immergendo i personaggi in pieno « sol primordial », ovvero scagliandoli direttamente nell'età geologica più remota, e mentre la voce narrante descrive fauna e caratteristiche degli strati dell'era primaria, le scene del poliforme paesaggio ctonio prendono a susseguirsi affinché il lettore tocchi con mano assieme ai protagonisti la storia delle epoche passate, sino a rimontare al quaternario. Era questo un modo per dare raffigurazione viva a ciò che i trattati del tempo esponevano in formulazioni secche, oltre che per impartire una breve lezione di paleontologia generale e rendere al contempo note alcune delle più recenti ipotesi relative alla formazione del globo quali quelle ventilate da Humboldt[51]; ma, come rimarca Dupuy, tale tecnica assolveva soprattutto all'effetto principale di affiancare ad un percorso orientato in discesa lungo la dimensione spaziale una favolosa *risalita nel tempo* destinata a culminare nel *rêve fusionniste* del capitolo XXXII[52]. Una volta penetrati nel cuore del mondo sotterraneo, sarebbe poi stato il turno della paleontologia di Boucher de Perthes e delle lezioni di anatomia di Cuvier di venir convocate per mettere i protagonisti in contatto diretto con le spoglie del passato :

[51] Ci riferiamo allo scritto *Cosmos*, fonte, come rileva Claude Aziza, di Jules Verne (cfr. avanti).
[52] Dupuy, *Op. cit.*, p. 24; per l'analisi del *rêve fusionniste*, rinviamo al capitolo successivo.

Lorsque la terre se refroidit peu à peu aux premiers jours du monde, la diminution de son volume produisit dans l'écorce des dislocations, des ruptures, des retraits, des fendilles. Le couloir actuel était une fissure de ce genre, par laquelle s'épanchait autrefois le granit éruptif ; ses mille détours formaient un inextricable labyrinthe à travers le sol primordial.
A mesure que nous descendions, la succession des couches composant le terrain primitif apparaissait avec plus de netteté. La science géologique considère ce terrain primitif comme la base de l'écorce minérale, et elle a reconnu qu'il se compose de trois couches différentes, les schistes, les gneiss, les micaschistes, reposant sur cette roche inébranlable qu'on appelle le granit.
Or, jamais minéralogistes ne s'étaient rencontrés dans des circonstances aussi merveilleuses pour étudier la nature sur place. Ce que la sonde, machine inintelligente et brutale, ne pouvait rapporter à la surface du globe de sa texture interne, nous allions l'étudier de nos yeux, le toucher de nos mains.
(cap. XXII, pp. 152-153)

Nos pieds écrasaient avec un bruit sec les restes de ces animaux antéhistoriques, et ces fossiles dont les Muséums des grandes cités se disputent les rares et intéressants débris. L'existence de mille Cuvier n'aurait pas suffi a recomposer les squelettes des êtres organiques couchés dans ce magnifique ossuaire.
(cap. XXXVI, p. 250)

Con la letteratura scientifica giungiamo infine ad esaurire la nostra rassegna dei primi fondi intertestuali individuabili nel racconto; si tratta, come abbiamo visto, di riserve che sostanziano alle radici la creazione dello scrittore e che possiamo considerare di superficie solamente intendendo il termine nel senso di una chiara visibilità, oltre che di un esplicito richiamarsi e richiamare da parte dello scrittore a un certo patrimonio culturale convocato con la manifesta intenzione di instaurare un rapporto di continuità e, come accennavamo, anche di competitività con la propria proposta letteraria. Tuttavia, giunti a questo punto del nostro discorso, ci appare opportuno muovere alla ricerca di repertori occultati e verificare, come accennavamo, se sia proprio in essi che il nostro scrittore abbia trovato la vera ispirazione per la pittura della sua geografia fittizia. A tale proposito, segnaleremo con Claude Aziza la presenza di un ennesimo serbatoio confluito nel composito alveo del racconto, il folklore, sconfinato fondo che, come dimostra Paul Sébillot, risulta inzeppato sin da tempi antichissimi di tutto un

cumulo di leggende, superstizioni, credenze relative a ciò che poteva essere contenuto nel fecondo ventre della terra[53]. Oltrepassando le figurazioni classiche del sottoterra come sede dell'oltretomba o regno di temibili divinità ctonie, l'immaginario popolare, osserva l'autore del *Folklore de France*, veniva in effetti a visualizzare il profondo nelle fattezze di un vero mondo articolato secondo uno schema che sorprenderà non poco i lettori del *Voyage au centre de la terre* :

Suivant de nombreuses légendes recueillies en France, en Wallonie et dans la Suisse romande par des observateurs qui les ont notées sans parti pris, et quelquefois sans soupçonner leur importance, la terre que nous foulons ne forme pas une masse compacte ; elle est percée d'une multitude de trous, tantôt presque superficiels, tantôt très profonds, de galeries qui aboutissent à des microcosme, et l'on y rencontre même, à des étages variés, de véritables mondes. (…) Si l'on considère au point de vue de leur composition matérielle le dessous de la terre qui, ainsi qu'on le verra, sont assez compliqués, ils se divisent en :

a) parties solides dans lesquelles sont creusés divers compartiments ;

b) parties aqueuses ;

c) partie centrale ignée[54]

L'idea di un mondo "a groviera" è abbracciata appieno dal nostro scrittore : incamminati fra cunicoli, gallerie, anfratti, i personaggi esplorano e perforano lo spazio come picconatori infaticabili alla ricerca di un tesoro sepolto, ma senza mai giungere a toccare il luogo cruciale del centro, come rimarcavamo nel confrontare il *Voyage* di Verne col *Voyage de Nicolas Klimius* e le altre utopie sotterranee. E se pure lo spirito scientifico-razionalistico avrebbe indotto il nostro autore a rimpiazzare i draghi e i castelli di vetro riposti dalla credulità popolare nelle remote zone del profondo con grotte di micascisti e i rettili di Cuvier, la geografia ctonia descritta dal romanzo avrebbe finito col conformarsi più alla griglia di Sébillot che non al modello diffuso da Holberg e dagli scrittori utopici che prefiguravano nel grembo terrestre un *altro mondo* speculare a quello sublunare :

« Mon oncle, repris-je, je tiens pour exact tous vos calculs, mais permettez-moi d'en tirer une conséquence rigoureuse.

[53] Cfr. Claude Aziza, *Les clés de l'oeuvre*, in Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Pocket classiques, Paris 1999, pp. 381 e seguenti.
[54] Paul Sébillot, *Les dessous de la terre*, in *Ibidem*, p. 384.

— Va, mon garçon, à ton aise.

— Au point où nous sommes, sous la latitude de l'Islande, le rayon terrestre est de quinze cent quatre-vingt-trois lieues à peu près ?

— Quinze cent quatre-vingt-trois lieues et un tiers.

— Mettons seize cents lieues en chiffres ronds. Sur un voyage de seize cents lieues, nous en avons fait douze ?

— Comme tu dis.

— Et cela au prix de quatre-vingt-cinq lieues de diagonale ?

— Parfaitement.

— En vingt jours environ ?

— En vingt jours.

— Or seize lieues font le centième du rayon terrestre. A continuer ainsi, nous mettrons donc deux mille jours, ou près de cinq ans et demi à descendre ! »

Le professeur ne répondit pas.

« Sans compter que, si une verticale de seize lieues s'achète par une horizontale de quatre-vingts, cela fera huit mille lieues dans le sud-est, et il y aura longtemps que nous serons sortis par un point de la circonférence avant d'en atteindre le centre !

— Au diable tes calculs ! répliqua mon oncle avec un mouvement de colère. Au diable tes hypothèses ! Sur quoi reposent-elles ? Qui te dit que ce couloir ne va pas directement à notre but ? D'ailleurs j'ai pour moi un précédent, ce que je fais là un autre l'a fait, et où il a réussi je réussirai à mon tour.

— Je l'espère ; mais, enfin, il m'est bien permis...

— Il t'est permis de te taire, Axel, quand tu voudras déraisonner de la sorte. »

(p. 170)

Non sappiamo, in verità, se Verne avesse avuto accesso in maniera diretta alle leggende menzionate da Sébillot. Possiamo pensare più semplicemente ad una coincidenza dovuta ad una convergenza spontanea fra la visione del nostro artista e quella di un immaginario che, per quanto pullulante di elementi fiabeschi e di *topoi* del "meraviglioso", presentava comunque una aderenza alla realtà di sicuro maggiore rispetto all'idea delle sfere concentriche paventata da Holberg e dagli « altri matti » che supportavano con fracassose fanfare la visionaria teoria della terra cava prendendo per realizzabile la chimera di poter piombare direttamente al favoloso punto supremo[55] (anche se, lo ricordiamo per inciso, la familiarità del

[55] Rimandiamo al gustoso articolo di Umberto Eco, *Terra cava e altri matti*, pubblicato sull'« Espresso » del 23 giugno 2006, consultabile anche on-line (per l'indirizzo http, cfr. bibliografia finale); per Symmes e la risonanza della teoria della terra cava nell'Ottocento e nell'opera di

romanziere con la letteratura per l'infanzia potrebbe lasciare benissimo aperte entrambe le ipotesi). Fatto sta che nessuna botola ad accesso diretto si sarebbe scoperchiata sotto i piedi di Lidenbrock e che, alle sensate obiezioni di Axel riguardanti l'effettiva fattibilità dell'impresa saknussemiana, il professore avrebbe opposto un rimbrotto che non stonerebbe affatto in una fiaba di Grimm o in un racconto di Mamma Oca[56] :

— Mais cette densité augmentera sans aucun doute ?

— Oui, suivant une loi assez peu déterminée ; il est vrai que l'intensité de la pesanteur diminuera à mesure que nous descendrons. Tu sais que c'est à la surface même de la terre que son action se fait le plus vivement sentir, et qu'au centre du globe les objets ne pèsent plus.

— Je le sais ; mais dites-moi, cet air ne finira-t-il pas par acquérir la densité de l'eau ?

— Sans doute, sous une pression de sept cent dix atmosphères.

— Et plus bas ?

— Plus bas, cette densité s'accroîtra encore.

— Comment descendrons-nous alors ?

— Eh bien nous mettrons des cailloux dans nos poches.

— Ma foi, mon oncle, vous avez réponse à tout. »

Je n'osai pas aller plus avant dans le champ des hypothèses, car je me serais encore heurté à quelque impossibilité qui eût fait bondir le professeur.

Il était évident, cependant, que l'air, sous une pression qui pouvait atteindre des milliers d'atmosphères, finirait par passer à l'état solide, et alors, en admettant que nos corps eussent résisté, il faudrait s'arrêter, en dépit de tous les raisonnements du monde.

(p. 171)

Bucata al centro dal *blank* dell'*hic sunt leones,* la favolosa cartina disegnata dal nostro *Voyage* non avrebbe dunque potuto dare raffigurazione all'agognato punto supremo se non in una modalità indiretta e differita[57]; eppure, questo non toglie

---

Verne, cfr. avanti. Al momento, ricorderemo come queste per visioni l'accesso al centro fosse possibile esattamente attraverso un corridoio che conduce direttamente a tale luogo, proprio come replica lo stizzito Lidenbrock.

[56] Merita a questo punto di essere ricordato che Verne era non solo un estimatore di Hoffmann, autore citato nel capitolo XXXIX per il tramite dell'*Uomo senza ombra* (« Nous ressemblions à ce fantastique personnage d'Hoffmann qui a perdu son ombre »), ma che i racconti dello scrittore romantico così come quelli di Charles Perrault costituiscono alcuni dei pochissimi testi supersiti della biblioteca di Verne.

[57] Il romanziere, difatti, che accumulava sulla propria scrivania le *cartes commerciales* della *Collection des études générales géographiques*, aveva anche l'abitudine di redigere cartine con lo scopo di tracciare le aree di azione dei propri romanzi; alcune di esse si trovano a tutt'oggi custodite nella biblioteca di Nantes o nella stessa biblioteca personale di Verne, visitabile nella

che la topografia dello scrittore dovesse risultare variopinta e minuziosamente dettagliata, non solo per quel che riguarda la rappresentazione delle zone di superficie, come abbiamo dimostrato poc'anzi, ma in primo luogo dei territori deputati a costituirsi come teatro del periplo sotterraneo. Nelle sequenze iniziali, ad esempio, è una vera costruzione piranesiana a dischiudersi agli occhi del lettore inabissatosi con Jules Verne nelle profondità dello Sneffels : pozzi, gallerie, declivi e « vis tournants » disegnano uno spazio sconnesso e ostile, come una sorta di percorso ad ostacoli nel quale i personaggi si introducono e si incastrano compiendo una serie di atti performativi (cadere, scivolare, arrampicarsi) destinati a rivelarsi gesti densi di implicazioni simboliche[58]. Ancora più ricca di significazioni figurative è la geografia del fantastico abbozzata dall'autore nei capitoli dedicati all'esplorazione del « monde souterrain » (cap. XXX-XLI); è qui, a nostro parere, che risiedono alcuni degli indizi maggiormente suscettibili di aiutarci a decodificare il "crittogramma ingarbugliato", ed è sempre in questa lunga macrosequenza (ma non soltanto grazie ad essa, come vedremo) che viene alla luce un ulteriore, preziosissimo fondo letterario al quale l'artista stava segretamente ricollegando il proprio racconto. La categoria alla quale stiamo facendo allusione concerne una letteratura dove lo scientifico si ritrova frammisto al più puro "meraviglioso", una riserva che abbiamo già in precedenza incluso nella larga maglia dei *récits de voyages imaginaires* e che, come accennavamo *en passant*, accoglie fra le sue fila un'opera a nostro avviso ascrivibile a tutto titolo fra le fonti più certe e più importanti del *Voyage au centre de la terre*, il *Mundus Subterraneus* di padre Athanasius Kircher. L'ipotesi non è del tutto inedita; Luciano Erba e Michel Serres hanno già collocato il *compendium* del gesuita nella costellazione di quei testi marcati da un'aria di familiarità più o meno vaga con il romanzo di Jules Verne, senza tuttavia dedicare al testo nulla più di una menzione fugace[59]. Dal canto nostro, invece, crediamo che le analogie fra i due volumi siano

---

Maison Jules Verne di Amiens. Sull'argomento, si veda C. Petel, *La cartographie des Voyages extraordinaires*, BSJV n 123, 3 trimestre 1997, pp. 42-44.

[58] Si vedano i cap. dal XVIII al XXIX, ed in particolare il capitolo XXIV, dove il narratore menziona espressamente il termine « labyrinthe ».

[59] Luciano Erba, *Figure significative (simmetrie, anasemie e altre) nel romanzo verniano*, in Franco Pollini, Loretta Righetti, *« Viaggi straordinari» attorno a Jules Verne*, Mursia, Milano 1991, pp. 21-30. Verne conosceva veramente Athanasius Kircher ? A nostro parere appare davvero improbabile che un autore onnivoro, appassionato di geografia e dotato di un'erudizione quale

di natura e di un numero tale da indurre ad affermare con una certa sicurezza che lo scrittore avesse intenzionalmente desunto dal trattato seicentesco non un semplice spunto per la pittura del suo sotterraneo, ma una vera *forma*, intendendo il termine sia nell'accezione di struttura che organizza la narrazione in un insieme coeso ed ordinato secondo una precisa logica, sia, ci spingeremo a dire, nel senso di *forma mentis*. E' difatti possibile, attraverso una comparazione fra i due scritti, mettere in evidenza un antichissimo sostrato mitologico e simbolico sul quale vengono a innestarsi tanto le elucubrazioni del Kircher quanto i giri degli eroi di Verne; ancora, come proveremo a dimostrare nel paragrafo finale e nell'ultimo capitolo del nostro lavoro, ci sembra che l'*in-folio* di Kircher racchiuda degli elementi capaci non soltanto di spiegare, come sarebbe ovvio attendersi, l'idea del viaggio nel sotterraneo, ma soprattutto l'inatteso *explicit* del romanzo.

Inizieremo anzitutto a vagliare la nostra affermazione rintracciando i segni di intertestualità fra i lavori; partiremo, a questo scopo, da una traccia debolissima, finanche depistante, se si vuole, ovverosia la presenza nel *Voyage au centre de la terre* della locuzione stessa che dà il titolo al *digestus* del Kircher : « monde souterrain ». L'espressione in Verne ricorre in due brani posti rispettivamente all'inizio e alla fine della lunga parte del *Voyage* ambientata nel microcosmo ctonio (ovverosia nelle sequenze in cui si snoda quello che con Axel abbiamo indicato come il « véritable voyage »)[60]; si ha quasi l'impressione che lo scrittore, nell'utilizzare tali indicazioni a mo' di cerniera, abbia voluto chiudere in un anello uno spazio della narrazione autorizzato ad esorbitare in regioni svincolate dalle limitazioni della norma di verosimiglianza, quasi a ritagliarsi una specie di porto franco dove poter dare libero dispiegamento a tutta una poetica del fantastico :

Mais cette illusion se dissipa rapidement. Nous étions bien les seules créatures vivantes de ce monde souterrain. Par certaines accalmies du vent, un silence plus profond que les silences du désert, descendait sur les rocs arides et pesait à la surface de l'océan. Je cherchais alors à percer les brumes lointaines, à déchirer ce rideau jeté sur le fond mystérieux de l'horizon. Quelles demandes

---

quella posseduta da Verne non avesse sfogliato i i tomi dell'erudita; per di più il *Voyage* sovrabbonda, come vedremo, di tracce che ci inducono ad affermare che Verne avesse una diretta conoscenza quanto meno del *Mundus Subterraneus*.

[60] Si tratta, per la precisione, del cap. XXX e del cap. XXXVIII.

se pressaient sur mes lèvres ? Où finissait cette mer ? Où conduisait-elle ? Pourrions-nous jamais en reconnaître les rivages opposés ?
(cap. XXX, p. 202)

En vérité, c'était un étonnant spectacle que celui de ces générations d'hommes et d'animaux confondus dans ce cimetière. Mais une question grave se présentait, que nous n'osions résoudre. Ces êtres animés avaient-ils glissé par une convulsion du sol vers les rivages de la mer Lidenbrock, alors qu'ils étaient déjà réduits en poussière ? Ou plutôt vécurent-ils ici, dans ce monde souterrain, sous ce ciel factice, naissant et mourant comme les habitants de la terre ? Jusqu'ici, les monstres marins, les poissons seuls, nous étaient apparus vivants ! Quelque homme de l'abîme errait-il encore sur ces grèves désertes ?
(cap. XXXVIII, pp. 258-259)

Enunciati entrambi nei modi evanescenti dell'esitazione, dell'illusione, i passaggi citati non testimoniano ovviamente di alcuna intertestualità esplicita con il lavoro del Kircher[61]; ci sembra persino scontato precisare che nel parlare di un *monde souterrain* Verne stesse semplicemente ricorrendo ad una nomenclatura comune e finanche usitata, impiegata dal nostro come da ogni altro scrittore cimentatosi con la tematica del viaggio nel grembo della terra, ad iniziare da Holberg per continuare con Casanova o Collin de Plancy. Ma già più sospetti ci appaiono altri elementi collocati in questa stessa sede, come ad esempio alcune reminiscenze pseudo-scientifiche che colorano il discorso sciorinato da Lidenbrock nella scena-clou del reperimento del « cadavre fossile » quaternario :

« Messieurs, dit-il, j'ai l'honneur de vous présenter un homme de l'époque quaternaire. De grands savants ont nié son existence, d'autres non moins grands l'ont affirmée. Les saint Thomas de la paléontologie, s'ils étaient là, le toucheraient du doigt, et seraient bien forcés de reconnaître leur erreur. Je sais bien que la science doit se mettre en garde contre les découvertes de ce genre ! Je n'ignore pas quelle exploitation des hommes fossiles ont faite les Barnum et autres charlatans de même farine. Je connais l'histoire de la rotule d'Ajax, du prétendu corps d'Oreste retrouvé par les Spartiates, et du corps d'Astérius, long de dix coudées, dont parle Pausanias. J'ai lu les rapports sur le squelette de Trapani découvert au XIVe siècle, et dans lequel on voulait reconnaître

[61] Cfr. la celebre definizione di *intertextualité* elaborata da Gérard Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 8 : « Je le définis pour ma part d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ».

Polyphème, et l'histoire du géant déterré pendant le XVIe siècle aux environs de Palerme. Vous n'ignorez pas plus que moi, Messieurs, l'analyse faite auprès de Lucerne, en 1577, de ces grands ossements que le célèbre médecin Félix Plater déclarait appartenir à un géant de dix-neuf pieds ! J'ai dévoré les traités de Cassanion, et tous ces mémoires, brochures, discours et contre-discours publiés à propos du squelette du roi des Cimbres, Teutobochus, l'envahisseur de la Gaule, exhumé d'une sablonnière du Dauphiné en 1613 ! Au XVIIIe siècle, j'aurais combattu avec Pierre Camp et l'existence des préadamites de Scheuchzer ! J'ai eu entre les mains l'écrit nommé *Gigans*.. »

Ici reparut l'infirmité naturelle de mon oncle, qui en public ne pouvait pas prononcer les mots difficiles.

« L'écrit nommé *Gigans*... » reprit-il.

Il ne pouvait aller plus loin.

« *Gigantéo*... »

Impossible ! Le mot malencontreux ne voulait pas sortir ! On aurait bien ri au Johannæum !

« *Gigantostéologie*, » acheva de dire le professeur Lidenbrock entre deux jurons.

(cap. XXXVIII, p. 256)

L'arringa del professore, scenetta comica ideata per magnificare i progressi della paleontologia, si rivela in effetti presto uno di quei tipici inserti metaletterari con i quali lo scrittore si prendeva il gusto di ammiccare ad un patrimonio culturale conclamatamente *falso*, esattamente come era avvenuto nel momento di imbastire la magniloquente prosopopea che celebrava il rinvenimento del *brimborion* di Saknussemm; mostrandosi edotto, oltre che dei trattati più recenti, anche di una ridda di gigantesche fandonie tramandate fra il XIV e il XVII secolo, Lidenbrock viene di fatto curiosamente a riesumare tutta una serie di ciarlatanerie che venivano fatte passare per oro colato proprio dal Kircher nel suo *De Ossum & Cornuum subterranorum genesi*, sezione del *Mundus* in cui il gesuita si perdeva a discettare dell'« immensum sceleti corpus Drepani », dello « sceleton Plateri », l'« Ajacis cadaver[e] » di Pausania, e, infine, delle « ossa Gigantium et Elephantum » disseppellite nell'« agro Panormitano » durante nel 1500[62]. Un indizio questo, certo, che non basta a costituire una prova; tuttavia (seconda convergenza che rimarcheremo *en passant*) anche Kircher, sulla scorta di Plinio, Olao Magno,

[62] Cfr. Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus. In XII Libros digestus*, Soc. Jesu, ex officina Janssonio-Waesbergiana, Amsterdam 1678, tomus II, liber VIII (*De lapidosa Telluris Substantia; de ossibus, cornibusque, Fossilibus, item de Subterraneis Animalibus, Hominibus, Daemonibus*), sectio II, caput IV *De ossium & Cornuum subterraneorum genesi*, § I *De ossibus Gigantium subterraneis* (le citazioni si trovano alle pp. 56-62).

Cardano, Gaffarello e una carrellata di altri *auctores* non troppo più attendibili di Arne Saknussemm, prendeva cura di popolare il suo *subterraneus* di una strabiliante fauna che, con le dovute modifiche, sarebbe rispuntata nel mondo ctonio di Jules Verne : fossili di ogni foggia, pesci primitivi sprovvisti di occhi, temibili *dracones* e persino *homunculi* in carne e ossa affollano le pagine del *liber VIII* segnalandoci un'altra curiosa coincidenza fra le due concezioni[63].

Le presenti osservazioni forniscono comunque un appiglio ancora troppo debole alla nostra ipotesi di intertestualità; si tratta pur sempre, per riprendere un giudizio di Luciano Erba, di « riscontri » che « non escono dal generico »[64], ossia di concomitanze pertinenti motivi secondari e per così dire di contorno che magari contribuiscono a gonfiare la narrazione, ma rimangono ben lontani dal costituirne la struttura di fondo. Eppure, il discorso cambia completamente se torniamo a concentrarci sulla rappresentazione dello spazio veicolata dal romanzo e se, in particolare, prestiamo attenzione ad alcune delle sue figure portanti. Soffermandoci al momento sulla topografia del sotterraneo, noteremo ad esempio un'immagine fondamentale che ha gettato nella perplessità non pochi studiosi : una vasta distesa marina si staglia dinanzi gli occhi di Axel nel momento dell'ingresso nella grotta, con grande rammarico di Pierre Citron che non riesce a spiegarsi perché mai Verne abbia colmato il suo mondo subterrestre di acqua salata anziché dolce[65]. L'interrogativo ci apre un campo di indagine a dir poco fecondo; lasciando in sospeso possibili spiegazioni di ordine simbolico, ci limiteremo per ora ad osservare come l'idea di un mare conchiuso nelle viscere della terra fosse non solo un ennesimo *leit-motiv* propagato dal folklore o, anche, una figura tutt'altro che inusitata nella letteratura classica[66], ma soprattutto uno dei cardini della geocosmologia magnificata dal Kircher : « omnia maria per

[63] *Ibidem*, tomo II, liber VIII, sect. 4, *De animalibus subterraneis* (pp. 91 ss.); nel caput III (*De hominbus subterraneis*) Kircher illustra « mores » « habitationes » e usanze gastronomiche dei sotterranei abitanti di « Buschettum e Hetruria », dei quali fra l'altro afferma di essere stato ospite.
[64] Luciano Erba, *Figure significative* cit., p. 22.
[65] Pierre Citron, *Sur quelques voyages au centre de la terre* cit., p. 69.
[66] Cfr. Paul Sébillot, *Op. cit*., p. 384; nota Gabriel Goahu come l'immagine fosse presente nel *Fedone* di Platone (*Le monde des profondeurs*, in *Jules Verne, de la science a l'imaginaire* sous la direction de Philippe de la Cotardière, avec la collaboration de Jean-Paul Dekiss, préface de Michel Serres, Larousse, Paris 2004). Cogliamo nel mare una di quelle figure dell' "immensité intime" studiate dal Bachelard nella *Poétique de l'espace* (*Op. cit*., cap. VIII).

occultos cuniculos inter se communicant », affermava difatti il gesuita nel *Technicus geocosmicus* prima di passare in rassegna i diversi *meatus* che raccordano i pelaghi nell'oscuro ventre della terra[67], e perfettamente rispondente alla visione kircheriana appariva l'idrologia sotterranea illustrata da Jules Verne :

— Eh bien, prends mon bras, Axel, et suivons les sinuosités du rivage.
J'acceptai avec empressement, et nous commençâmes à côtoyer cet océan nouveau. Sur la gauche, des rochers abrupts, grimpés les uns sur les autres, formaient un entassement titanesque d'un prodigieux effet. Sur leurs flancs se déroulaient d'innombrables cascades, qui s'en allaient en nappes limpides et retentissantes; quelques légères vapeurs, sautant d'un roc à l'autre, marquaient la place des sources chaudes, et des ruisseaux coulaient doucement vers le bassin commun, en cherchant dans les pentes l'occasion de murmurer plus agréablement.
(cap. XXX, p. 197)

Un immenso « bassin commun » in cui si snodano mari, cascate, ruscelli e in cui turbinano, come vedremo, pericolosi vortici : il mare ctonio del *Voyage* sembra veramente riprodurre in scala ridotta la strabiliante tavola con la quale il Kircher procedeva a dare veste grafica all'*hydrophilacia* del suo *Mundus,* il *Systema Ideale quo exprimitur Aquarum* (Fig. B); ed è ancora possibile, grazie alla cartina del tomo kircheriano, verificare come le somiglianze fra i due affreschi subterrestri venissero ad assumere un respiro molto più ampio. Corredata di grafi ed emblemi come putti insufflanti *ventii*, monti fumosi e mulinelli precipitati verso il fondo del globo (e persino *al di là* di esso), la *tabula* difatti non si limitava ad illustrare la stupefacente idrografia del sotterraneo, ma forgiava un modello cosmologico in cui venivano mirabilmente a fondersi platonismo, aristotelismo e suggestioni ermetiche : simile al cuore del nostro organismo, un fuoco centrale, sosteneva il Kircher, azionava ed alimentava il *geocosmus* terrestre, perfetto *opificium Dei* che l'autore prefigurava nelle fogge di un'enorme pompa idraulica. Era, quella del Kircher, una grandiosa applicazione della tradizionale similitudine microcosmo-macrocosmo e dell'altrettanto cruciale

[67] *Mundus Subterraneus*, tomus I, liber II *Techinicus Geocosmus*. *De opificio Globi terreni*, caput XIII *De Aquis sive Oceano Geocosmum ambiente*, p. 85: "Dico itaque primò, & suppono (…) omnia Maria non tantùm superficie tenus, sed uti supra insinuavi, *per occultos et subterraneus canales* reciproca aquarum commercia exercere". Cfr. anche e § 11, *De Geocosmi seu Terreni Mundi Hydrophilaciis* (p. 111).

immagine del dio-costruttore, una visione estatica e, allo stesso tempo, scientifica che individuava nel *subterraneus* il luogo del mirabile *conjugium* dei due principi dell'acqua e del fuoco. Quest'ultimo, in particolare, elemento *activum* e vitale, trovava secondo il gesuita origine negli stessi *penetralia* terrestri e veniva in essi propagato attraverso un fitto dedalo di *canales* ignifughi (le *venae* del mirifico *organum harmonicum*)[68], mentre un sistema naturale di raffreddamento costituito da monti e *receptacula* aerei ed acquiferi provvedeva ad espurgare l'eccesso di calore preservando la terra dalla combustione. Ad un *flatus* continuo spettava, infine, il compito di garantire la perpetua circolazione delle materie :

Montes nihil aliud sont, quam Spiracula, per quae *Ignem Elementum* se purgat, cum Aërem ad sui consevationem necessarium per ea attrahat, non sequitur, *Montibus*, Aquis turgentibus, ea non conjugi; cum *Cuniculi* horum *Montium* per universæ *Terræ viscera* propagate, cum ominibus ferè cæteris *Montibus*, per *occultas* Naturæ *leges*, ne *Terra* ullibi tam necessario *calore* destituatur, correspondeant; quod & innumeræ *calidarum* aquarm ebullitiones in nulla non Regione conspicuæ sat superque demonstrant: quæ quidem effectum suum numquam continuarent, nisi *occulta Ignei Elementi vis* in *Terræ visceribus* recondita *calorem* hunc perenni fluxu urgeret[69]

Cum *Oceanum* in *Itinerario Terrestri* fundum habere diximus instar cribri innumeris *foraminibus* pertusum, quæ quidem nihil aliud sunt, quam *orificia Canalium*, per quos aqua dum impetu Maris sollicitata, currit consequenter *ventum* excitat; hic per *Canales Pyrohylaciorum*, qui fere semper Canalibus aquarum uniti sunt, impetu summo ruens, vel in ipsa *Pyrophylacia* deductus, idibem *flatus* suo *humidissimo* materiam combustibilem non tantum excitat, sed & in *ferventissimas flamma* continuò animat; haud fecus ac faber ferrarius *flatu follium & aquæ aspergine, ignem* in

[68] Cfr. *Munuds Subterraneus*, *Technicus Geocosmus*, pp. 75-76; l'acqua sarà in particolare oggetto del *liber* III, *Hydrographicus* (si vedano soprattutto le pp. 178-227 dedicate alla lunga illustrazione *de origine, motibusque tum externis tum internis*), mentre al fuoco sarà consacrato il *liber* IV *Pyroghraphicus* (si veda anche la nota seguente). Cfr. alla p. 186 del volume la prefigurazione del *geocosmus* nelle classiche fogge del microcosmo : « Queamadmodum in *Microcosmo* nonnullæ *officinæ* seu receptacula, ut Cerebrum, Hepar, Vedfica, *humore* exuberat, quædam vitalis *ignis* calore æstuant, ut Cor; aliquæ *aëreo* spiramine turgent, uti Pulmones; quædam, uti Renes, Lien, *fæculenta materia* opplentur: pari pacto in *Geocosmo* à provvida Natura *humoris aquarum*que *receptacula*, aptè costituta sunt; quæ cum sine *calore* conservari non possent, adnexa sunt alia *Ignis promptuaria*, quibus *aquarum* fœtura quadantenus animaretur. Quia verò nec Ignium Vulcaniæ officinæ sine *aëre* consistere poterant, Sapient Naturæ Opifex ineffabili Providentiæ suæ disposizione alia in utrotumque fomentum, *Aërea* disposuit *receptacula*, quæ occulto meatuum commercio *Ignem*, ne extingueretur, *Aquam* verò ne putresceret aut conglaciartetur, ad persennis moutus continuationem conservarent ».

[69] *Mundus Subterraneus*, liber I, *Technicus Geocosmus*, cap. XI, *De Ignivomis seu Vulcaniis Montibus*, *cunicoli ignei per universum telluris corporis ducti*, pp. 75-76. Si noti che la teoria degli *spiracula* è del tutto simile a quella congetturata da Olafsen e Povelsen che ricordavamo in precedenza (cfr. nota 30).

foco *potenter instaurat*, fervores *igni* congeminat, ejusque virtute & efficacia, quod sine *flatu* primò non poterat, jam sui juris & arbitrii factum ferrum in quamcumque formama figuramque tenendo aptat. *Flatus* autem, seu *Venti Subterranei*, à Maris commotione & à quotidiana *fluxus & refluxus* reciprocatione (...) excitati, *Ignem* perenni motu agitant[70]

Anche la terra del *Voyage* doveva configurarsi come un palpitante corpo vivente : in superficie e in profondità essa è accarezzata da brezze e sbattuta da venti implacabili, percorsa da una ramificata rete di condotti acquiferi e vulcanici; lo stesso globo, infine, avrebbe assunto le sembianze di un gigantesco mantice che sbuffa via vapori incandescenti e *viatores* arrischiatisi verso il "punto sacro" del centro[71]. In verità, se dovessimo limitarci a tali elementi, sembrerebbe ancora eccessivo sovrapporre il modello kircheriano alla geomorfologia di Verne, tanto più che gli eroi del *Voyage* visitano solamente una porzione minima del ventre terrestre e *de factu*, come segnalavamo, non pervengono a risolvere la fondamentale problematica della composizione del nucleo centrale :

Tant d'honneur devait nécessairement lui susciter des envieux. Il en eut, et, comme ses théories, appuyées sur des faits certains, contredisaient les systèmes de la science sur la question du feu central, il soutint par la plume et par la parole de remarquables discussions avec les savants de tous pays. Pour mon compte, je ne puis admettre sa théorie du refroidissement : en dépit de ce que j'ai vu, je crois et je croirai toujours à la chaleur centrale; mais j'avoue que certaines circonstances encore mal définies peuvent modifier cette loi sous l'action de phénomènes naturels.
(cap. XLV, p. 304)

---

[70] *Mundus Subterraneus*, *Pyrographicus*, Caput III, p. 187. Cfr. anche *il* cap. I, *De necessitate & essentia Ignis Subterranei, & utrum verum Elementum sit* : « Dari *Ignem Subterraneum* adèo certum est, ut eum nemo nisi vesanæ mentis Philospohus negare possit. Quisquis enim *Ignivomos Montes, Sulphureos ignes* en ex *Terra* tantum, sed & vel ex ipso *Mari* propumpentes, *Thermarum* multitudinem & varietatem ubique passim Locorum obviam considerarit, is haud dubiè hos *Ignes*, hos *Calores*, hæc ingentium *Vulcaniorm* Craterum *æstuaria*, non in aëre, non in aqua, sed in ipsis *intimis Terræ penetralibus* natales suos habere, asserere vel invitus cogetur (...) *Ignis subterraneus est portio Ignis Elementaris non puri, sed varia combustibilium rerum miscella contaminati, intra Terra cavernas* sue Pyrophilaca, *à* Deo Opt. Max. *Ab ipso Mundi esordio ad Sublunaris Naturæ tutelam, conservationem & rerum omnium proventum conclusa* » (pp. 179-180). La teoria dei *receptacula* è esposta nel cap. XIX del *Technicus Geocosmus*, *De Opificio Globi Terreni*, § I *De Subterraneorum Receptaculorum Officinarumque Constitutione*, p. 111.

[71] Cfr. la descrizione del *mistour*, mentre per quel che riguarda il vento sotterraneo, ricorderemo come la furibonda tempesta che sorprende i nostri nella traversata della *mer Lidenbrock* fosse stata anticipata da una corrente tutt'altro che lieve : « — Sortons donc ! m'écriai-je en me levant brusquement. — Non, Axel, non ! le grand air pourrait te faire du mal.— Le grand air ? — Oui, le vent est assez violent. Je ne veux pas que tu t'exposes ainsi ». Ricorderemo *en passant* come anche Lidenbrock, di fronte alle meraviglie del *monde souterrain*, avrebbe colto il riflesso dell'opera del « grand architecte de l'univers » (cap. XXXI, p. 206).

« Conditions particulières », « circonstances mal définies », eventi che corrono ad imbrogliare la trama per mettere in scena, come dice François Raymond, un acrobatico *tour* del linguaggio in cui dare sfogo alla più completa libertà inventiva senza infrangere il dogma della verosimiglianza : la tenzone sul nucleo terrestre era forzatamente costretta a rimanere aperta, se lo scrittore non voleva correre il rischio di inficiare il suo fantasioso *roman scientifique*, e così come un imprevisto *giro* del destino doveva ricatapultare in superficie gli audaci viaggiatori, un mirabolante *giro di parole* e di esitazioni doveva salvaguardare la possibilità stessa della finzione[72]. L'assenza di un conclusivo partito preso e la *trouvaille* finale, in definitiva, potevano permettere a Jules Verne di eludere quanto meno in linea teorica con un prudente silenzio la questione; in realtà, come verificheremo, l'incognita aveva già trovato una soluzione chiara nella parola del testo, ed ancora più cristallina a tale riguardo si sarebbe rivelata la *rêverie* di un suo bizzarro *sequel* dall'eloquente titolo *Voyage dans l'impossible*. Ma per dare sostanza alle nostre asserzioni è necessario riempire nei dettagli la magnifica cartina del *Voyage* e seguire passo per passo l'avventurosa tabella di marcia dei personaggi; scopriremo, in questo modo, che a una serie di concomitanze geologiche con il *Subterraneus* raccontato dal Kircher, fa nel nostro romanzo riscontro uno straordinario isomorfismo geografico e, allo stesso tempo, simbolico.

Fra l'Ecla e Cariddi : verso una topografia simbolica

> *Que signifiait un pareil changement ? Jusqu'alors les faits avaient donné raison aux théories de Davy et de Lidenbrock ; jusqu'alors des conditions particulières de roches réfractaires, d'électricité, de magnétisme avaient modifié les lois générales de la nature, en nous faisant une température modérée, car la théorie du feu central restait, à mes yeux, la seule vraie, la seule explicable. Allions-nous donc revenir à un milieu où ces phénomènes s'accomplissaient dans toute leur rigueur et dans lequel la chaleur réduisait les roches à un complet état de fusion ?*

[72] François Raymond, *Tours du monde et tours du texte : procédés verniens, procédés rousselliens*, in *Jules Verne I : le tour du monde*, a cura di F. Raymond, Minard, Paris 1976, pp. 67-68.

(*Voyage au centre de la terre*, cap. XLII p. 283)

Ciò che è in basso è come ciò che è in alto e ciò che è in alto è come ciò che è in basso per fare i miracoli della cosa una.

(*Tavola di Smeraldo*, attribuita a Ermete Trismegisto)

Osservavamo con Lionel Dupuy come il *Voyage* di Jules Verne disegni anzitutto un itinerario *immaginario*; romanzo alla mano, lo studioso stila un dettagliato schema ricapitolativo dal quale emerge in piena chiarezza, fra tante inesattezze, la fragrante incongruenza dell'episodio finale : anche volendo ammettere in via ipotetica la realizzabilità del percorso compiuto dai protagonisti, questi ultimi, seguendo le latitudini, le profondità e i punti di orientamento esterni indicati dallo stesso racconto, non sarebbero dovuti riemergere in Italia, ma dovevano ritrovarsi sotto i monti Grampians in Scozia[73] ! La licenza d'artista rispondeva in primo luogo ad un'esigenza di ordine metaforico : con il *coup de théâtre* dell'espulsione dalla bocca dello Stromboli, Verne instaurava difatti un dualismo radicale fra lo scenario della *waste land* iniziale e il paesaggio della macchia mediterranea, ambiente che per Axel viene a rappresentare un terreno di rinascita e di liberazione dalle note mortifere istillate nella narrazione nei capitoli iniziali ed in seguito amplificate nella macrosequenza dedicata all'esplorazione del mondo sotterraneo. Tutto ciò è stato diffusamente discusso dalla critica[74], in particolar modo dai rammentati lavori sull'immaginario di Jules Verne; già tali studi hanno insistito sulla tendenza del nostro artista ad organizzare lo spazio narrativo attorno a luoghi topici ammantati di forti valenze simboliche, ed altrettanto poco originale da parte nostra risulterebbe osservare come fossero state ragioni pratiche, oltre che

[73] Lionel Dupuy, *Ubiquité temporelle et imaginaire géographique. Voyage au centre de la terre… et dans le temps* , cit.; l'articolo, corredato di una puntualissima scheda sull'*Itintéraire et chronologie du voyage* e di due tavole sinottiche, è anche consultabile on-line (per l'indirizzo http, cfr. bibliografia finale).

[74] Si veda in particolare l'analisi di Sanchez Cardenas (*Voyage au centre de la terre-mère* cit., p. 177 : « Axel était orphelin et lui et sa mère mélancoliques de leur séparation; le *Voyage au centre de la terre* les a faits fusionner ; rassérénés, ils peuvent se séparer et désormais, ni lui ni sa mère ne connaissent plus la peine intérieure qui était auparavant la leur. Je vous le répète : la terre, de tristement islandaise, est devenue gaiement sicilienne, et Axel, de l'orphelin angoissé qu'il était, s'est transformé en un jeune et glorieux conquérant. Tout le monde est 'guéri' »).

figurative, a presiedere alla scelta di terminare il viaggio al centro della terra con un'eruzione dello Stromboli. L'optare per un vulcano caratterizzato da un'attività ben più modesta rispetto a quella dell'Etna si rivelava in effetti una scaltra accortezza per incrementare quell'illusione di credibilità espansa ad arte nel nostro "romanzo scientifico" ed assicurargli un plausibile *happy ending* : i protagonisti concludevano nel segno della gloria e della promozione al rango di eroi il rocambolesco racconto d'avventure verniano, ed il *dénouement* veniva in più ad offrirsi come pretesto per rendere omaggio ad un luogo colmo di memoria :

Au-dessus de notre tête, à cinq cents pieds au plus, s'ouvrait le cratère d'un volcan par lequel s'échappait, de quart d'heure en quart d'heure, avec une très forte détonation, une haute colonne de flammes, mêlée de pierres ponces, de cendres et de laves. Je sentais les convulsions de la montagne qui respirait à la façon des baleines, et rejetait de temps à autre le feu et l'air par ses énormes évents. Au-dessous, et par une pente assez roide, les nappes de matières éruptives s'étendaient à une profondeur de sept à huit cents pieds, ce qui ne donnait pas au volcan une hauteur de cent toises. Sa base disparaissait dans une véritable corbeille d'arbres verts ; parmi lesquels je distinguai des oliviers, des figuiers et des vignes chargées de grappes vermeilles. Ce n'était point l'aspect des régions arctiques, il fallait bien en convenir. Lorsque le regard franchissait cette verdoyante enceinte, il arrivait rapidement à se perdre dans les eaux d'une mer admirable ou d'un lac, qui faisait de cette terre enchantée une île large de quelques lieues, à peine. Au levant, se voyait un petit port précédé de quelques maisons, et dans lequel des navires d'une forme particulière se balançaient aux ondulations des flots bleus. Au delà, des groupes d'îlots sortaient de la plaine liquide, et si nombreux, qu'ils ressemblaient à une vaste fourmilière. Vers le couchant, des côtes éloignées s'arrondissaient à l'horizon sur les unes se profilaient des montagnes bleues d'une harmonieuse conformation ; sur les autres, plus lointaines, apparaissait un cône prodigieusement élevé au sommet duquel s'agitait un panache de fumée Dans le nord, une immense étendue d'eau étincelait sous les rayons solaires, laissant poindre ça et là l'extrémité d'une mâture ou la convexité d'une voile gonflée au vent. L'imprévu d'un pareil spectacle en centuplait encore les merveilleuses beautés,

« Où sommes-nous ? où sommes-nous ? » répétais-je à mi-voix.

(…)

Le Stromboli ! Quel effet produisit sur mon imagination ce nom inattendu ! Nous étions en pleine Méditerranée, au milieu de l'archipel éolien de mythologique mémoire, dans l'ancienne Strongyle, ou Éole tenait à la chaîne les vents et les tempêtes. Et ces montagnes bleues qui s'arrondissaient au levant, c'étaient les montagnes de la Calabre ! Et ce volcan dressé à l'horizon du sud, l'Etna, le farouche Etna lui-même.

« Stromboli ! le Stromboli ! » répétai-je.

Mon oncle m'accompagnait de ses gestes et de ses paroles. Nous avions l'air de chanter un chœur !

Ah ! quel voyage ! Quel merveilleux voyage ! Entrés par un volcan, nous étions sortis par un autre, et cet autre était situé à plus de douze cents lieues du Sneffels, de cet aride pays de l'Islande jeté aux confins du monde ! Les hasards de cette expédition nous avaient transportés au sein des plus harmonieuses contrées de la terre ! Nous avions abandonné la région des neiges éternelles pour celle de la verdure infinie et laissé au-dessus de nos têtes le brouillard grisâtre des zones glacées pour revenir au ciel azuré de la Sicile !

(cap. XLIV, pp. 296-301)

Punti di partenza, termini di arrivo; luoghi giammai neutri in letteratura, per quanto ci vogliano far credere le astuzie degli scrittori che delegano agli *hasards* di una vicenda apparentemente fortuita scelte in realtà da essi ben ponderate e motivate da criteri solidi, profondamente ragionati. Il belvedere su cui Verne sfuma a mo' di dissolvenza cinematografica la trama del romanzo reca la profonda impronta della Storia e, a propria volta, narra e rimanda ad *un'altra storia* : è l'antica *Strongolyum* e l'Etna « farouche » dell'*Eneide*, la selvaggia *terra dei Ciclopi* a riecheggiare di toni mitologici nelle ultime pagine del *Voyage* :

Hinc sinus Herculei si vera est fama Tarenti
cernitur, attollit se diva Lacinia contra,
Caulonisque arces et navifragum Scylaceum.
tum procul e fluctu Trinacria cernitur Aetna,
et gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa
audimus longe fractasque ad litora voces,
exsultantque vada atque aestu miscentur harenae
(*Eneide*, Libro 3, 547-553)

e d'altro canto il romanziere, nell'accordare la sua *palinodia* alla culla della civiltà greco-romana, s'instradava lungo un sentiero battuto proprio da Kircher, anch'egli vittima del fascino di queste terre incantatrici :

Post tanta mari terraque exantlata discrimina, post exploratam incredibilem Naturæ in subterraneis cuniculis operantis potentiam, ingens animum meum subiit desiderium cognoscendi, num & *Vesuvius* nonnulla cum *Strongylo*, & *Ætna* occultæ negotiationis, in tam potenti Naturæ bello, obtinuisset commerica ? Porticum concessi, ad radices montis situm oppidum; hinc fideli &

viarum gnaro comite rustico, opima sane mercede conducto, media nocte montem per difficiles, salebrosas arduasque vias conscendi, cujus craterem cum jam obtinuissem, horrendum dictu, totum igne illuminatum vidi cum intolerabili sulphuris & bituminis ardentis mephiti. Hic prorsus ad inusitatum rei spectaculum attonitus, infernorum domicilium me intueri credebam, in quo præter dæmonum horrenda phantasmata, nil adeò aliud deesse videbatur. Horrendi percipiebantur montis mugitus & fremitus, putor inexplicabilis, fumi subfuscis ignium globis mixti, quos ex undecim me illud eructare cogebant (...) Aurora itauqe illucescente, ego, ut totius interioris montis constitutionem ea, qua fieri poterat, diligentia explorarem, locum tutum & ad firmansa vestigia securem elegi, quæ erat rupes ingens superficie plana, ad quam per declive montis aliquousque aditus patebat, me demisi; hic deprompto Pantometro montis dimensionem exorsus, *crateris ambitu* 300 ferè millia passuum, 800 verò passus *profunditatem* Geometrico ratiocinio continere deprehendi (...) In Centro fundi Natura suum veluti *focum* constiutisse videbatur; verè Vulcaniæ culinæ officinam sempiterno fumi flammarumque profluvio fervidam, in decoquendis sulphure, bitumine, cæterisque mineralium speciebus, eliquandis exurendisque, occulto quodam molimine funestisque stragibus paulò post edendis occuptam: siquidem halitus intus conclusi, uti contineri nescii, ita tanto impetu & vehementia horrendis fragoribus sociata impositum sibi onus discutiebar, ut mons terræ tremore agitari videretur[75]

Il passaggio ci sembra aprire un ampio margine di riflessione, e questo anche a prescindere dalla non certamente neutra constatazione che il Kircher apriva il sipario del suo *Mundus Subterraneus* sullo stesso panorama prospettato da Jules Verne nel proprio *explicit*. L'"estetica dell'orrido" che accompagna la raffigurazione dello scabro Vesuvio è nell'*in-folio* del gesuita una vera topica di quelle « ascensioni faticate » snodate sulle impervie *montagne spirituali*[76] : la salita si snoda di notte, attraverso vie « difficiles, salebrosas arduasque », e anziché condurre alle porte del paradiso mena alle soglie di un « intollerabile » inferno in cui faville di zolfo e « inexplicabilis » muggii accendono delle orgiastiche avvisaglie del *complesso di Empedocle* la vista e l'udito dell'alpinista. Il cratere, come in *Capitaine Hatteras*, sussurra il suo infido invito a gettarsi nell'abbraccio di fuoco del *centri fundum*, inducendo lo scalatore a cader preda di *phantasmata* (i fallaci e menzogneri *eidola* della metafisica platonica); esso, come

[75] *Mundus Subterraneus*, *Praefatio*, caput III, p. 2; cfr. anche *Pyrographicus*, *Ætna Descriptio* p. 200 : « Nam *Strongylo* cum essemus vicini, eum tamen utopote fumo obvelatum non cernebamus, fragores solùm cum odore sulphureo graveolente, quem exhalabat, sensimus; prætereà *mare* ipsum *fervere*, & in aquæ bullientis morem agitari, cœlo præsertim silente & serenitate claro, aliasque hujusmodi insolitas alterationes subire omnes mirabamur ».

[76] Rimandiamo al saggio di Corrado Bologna, *Ascensioni spirituali*, in *Les montagnes de l'esprit: imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance*, Musumeci, Aosta 2005, pp. 19-56.

scrive Corrado Bologna, crea « sgomento e orrore » perché dimostra all'uomo « l'illusorietà del mondo sensibile » e lo confronta con la miseria del suo tronfio ego[77], e pertanto, come precisa Kircher, è assolutamente necessaria la massima « diligentia », la saggia misura, il buon senso pratico del sapersi annidare, nel momento in cui si profila il rischio del *volersi e lasciarsi precipitare*, in un antro sicuro e proteggente. E' esattamente quest'ultima la precauzione adottata da Axel prima di immergersi nel baratro colmo di fiamme dello Sneffels, roccia ostile le cui fenditure possono farsi luogo di riparo come un grembo materno; e appare presto evidente, infine, come gli estremi dello Sneffels (vulcano spento e brullo) e dello Stromboli (vulcano attivo e fertile) siano da considerarsi non termini antinomici, bensì aspetti di una medesima figura mentale, facce della stessa medaglia, immagini, più che complementari, rappresentanti l'una il necessario completamento dell'altra, come vuole la legge dell'ambiguità messa in evidenza da Bachelard nell'indagare le *revêries de la volonté* [78]. Ancora prima che la geografia di Elysée Reclus e lo stilema romantico della solare Italia inducessero l'artista a ritrarre le stesse regioni peninsulari in *Mathias Sandorf*, la nostra nazione custodiva insomma più di una buona ragione per apparire a Verne il luogo ideale per concludere il periplo dei suoi viaggiatori-vulcanologi; essa, come scriveva Kircher, era zeppa di *montes flammivomi* (« scatet ignibus subterraneus »), rigurgitante del "quintessenziale" elemento del fuoco, vera miccia creativa sia nel *Voyage au centre de la terre* che, su più vasta scala, della stessa immaginazione del nostro scrittore, come sostiene Michel Butor[79]. Sarebbe effettivamente opportuno, a questo punto, aprire una digressione sul ruolo dell'*ignis ingens* e su quella che chiameremo la termodinamica del *Voyage*; tuttavia, al momento ci basterà indicare nella *pyrophilacia* un'altra fondamentale area di sovrapposizione fra la geomorfologia illustrata nel *Voyage* e quel *Mundus* in cui Kircher dispiegava il magnifico *Systema Ideale Pyrophilaciorum* (Fig. C; il disegno, come si può osservare, è un ideale *pendant* della carta marina tracciata

[77] *Ibidem*, p. 44; cfr. anche avanti.
[78] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Gallimard, Paris 1948; su tale aspetto, torneremo nel prossimo capitolo.
[79] Michel Butor, *Le point suprême* cit., p. 133.

nell'*Hydrographicus*). Pilastro di entrambe le concezioni, la famosa teoria dei « feux souterrains » :

Cette île, si curieuse, est évidemment sortie du fond des eaux à une époque relativement moderne ; peut-être même s'élève-t-elle encore par un mouvement insensible. S'il en est ainsi, on ne peut attribuer son origine qu'à l'action des feux souterrains. Donc, dans ce cas, la théorie de Humphry Davy, le document de Saknussemm, les prétentions de mon oncle, tout s'en allait en fumée. Cette hypothèse me conduisit à examiner attentivement la nature du sol, et je me rendis bientôt compte de la succession des phénomènes qui présidèrent à la formation de l'île (…) Nous marchions sur ces roches pesantes d'un gris foncé que le refroidissement avait moulées en prismes à base hexagone. Au loin se voyaient un grand nombre de cônes aplatis, qui furent jadis autant de bouches ignivomes. Puis, l'éruption basaltique épuisée, le volcan, dont la force s'accrut de celle des cratères éteints, donna passade aux laves et à ces tufs de cendres et de scories dont j'apercevais les longues coulées éparpillées sur ses flancs comme une chevelure opulente. Telle fut la succession des phénomènes qui constituèrent l'Islande ; tous provenaient de l'action des feux intérieurs, et supposer que la masse interne ne demeurait pas dans un état permanent d'incandescente liquidité, c'était folie. Folie surtout de prétendre atteindre le centre du globe !
(*VCT*, cap. XV, pp. 108-109)

Dari *Ignem Subterraneum* adèo certum est, ut eum nemo nisi vesanæ mentis Philospohus negare possit. Quisquis enim *Ignivomos Montes, Sulphureos ignes* en ex *Terra* tantum, sed & vel ex ipso *Mari* propumpentes, *Thermarum* multitudinem & varietatem ubique passim Locorum obviam considerarit, is haud dubiè hos *Ignes*, hos *Calores*, hæc ingentium *Vulcaniorm* Craterum *æstuaria*, non in aëre, non in aqua, sed in ipsis *intimis Terræ penetralibus* natales suos habere, asserere vel invitus cogetur [80]

Se le convergenze fra le asserzioni del *Pyrographicus* e il piccolo trattato di vulcanologia frammentato nelle pagine del *Voyage* colpiscono per la somiglianza e per il loro farsi veicolo di una vera cosmogonia del fuoco, altrettanto degne di nota appaiono le brevi glosse chiosate da Kircher discettando dell'Islanda e del gelido nord Europa : « in Islandia quis nescit *Heclam* Montem *incendiis* omnium Geographicorum relatione famosissimus, cujus ad miracula Naturæ accedere videtur, quod *vertex* ejus perpetua nive candeat, *radix* inextinguibilis *incendiis flagrans* Voraginorumque abditarum frequentia nulli ad plurima etiam stadia

[80] *Mundus Subterraneus*, *Pyrologus* (p. 179); la descrizione del *monti flammivomi* si trova anch'essa nel *Pyrogaphicus*, a p. 188, e riprende in maniera più diffusa le pagine della *Præfatio* che abbiamo citato poc'anzi.

aditum præbeat, saxorum cinerumque eructationes omnes circumsitos Campos in sterilitatem unà cum formidabili sonitu & fragore deducat », osservava il gesuita dipingendo il suo *Mundus* della cinerea macchia di una Pompei del nord crepitante di tuoni ed ammantata da nevi perpetue[81], e citando fra l'altro un rilievo che gioca un ruolo non secondario nella finzione del *Voyage* a un livello simbolico, ossia il Monte Ecla[82]. Ma, soprattutto, dell'*Islandia* era questione in un passo immediatamente precedente che ci conduce al fulcro del nostro lungo ragionamento, nel vivo di un vero ganglio figurativo e concettuale che, secondo noi, si esibisce come prova più persuasiva dell'intertestualità fra i due *compendii* :

In *Islandia* tamen *salsissimum* esse testantur *Historiaæ Nauticæ*; cujus rei *ratio* alia non est nisi *Ignis Subterraneus* dictæ Insulæ dominans; qui uti per Montis, quem *Hecla* vocant, redices *Sale*, Sulphure, Bitumine seu Naphtha omnia circumcirca implet; ita *spiritus salini* per Maris fundum irrumpentes Oceanum nativa *salsugine* adeò tingunt ut cum salsedine Zonæ Torridæ certare possit: quæ tamen cum Glaciali Mari vicino mixta salsedinis acrimonia cum tempore exuitur[83]

Il brano sollecita problematiche complesse, questioni che potranno essere snodate soltanto alla fine della nostra indagine. Il sale, annotava il gesuita, preziosissimo *tertium* che Paracelso immetteva nel dittico sacro di *sulphur et mercurius*, tinge e scioglie i fondali dell'oceano, li *scava* in interminabili *abyssi* che turbinano in acque prossime o remote (il Mediterraneo, il « Mar Anglico » ma anche il Mar Rosso e il Pacifico) : sul foglio bucato della *Tabula Geographico-Hydrographica* (Fig. A) Kircher, geografo ben più solerte di Lidenbrock, mappava i gorghi ed i *vulcanii* più spettacolari del globo, non mancando di fare il punto esattamente sui

[81] *Mundus Subterraneus*, p. 194; « perpetua nive » corrisponde appunto all'islandese *jokull*, come precisa Jules Verne : « Vois cette île composée de volcans, dit le professeur, et remarque qu'ils portent tous le nom de Yocul. Ce mot veut dire « glacier » en islandais, et, sous la latitude élevée de l'Islande, la plupart des éruptions se font jour à travers les couches de glace. De là cette dénomination de Yocul appliquée à tous les monts ignivomes de l'île » (*VCT*, cap. VI, p. 40.

[82] « Or, étions-nous revenus sous l'Islande ? Devions-nous être rejetés par le cratère de l'Hécla ou par ceux des sept autres monts ignivomes de l'île ? Dans un rayon de 500 lieues, à l'ouest, je ne voyais sous ce parallèle que les volcans mal connus de la côte nord-ouest de l'Amérique. Dans l'est un seul existait sous le quatre-vingtième degré de latitude, l'Esk, dans l'île de Jean Mayen, non loin du Spitzberg ! Certes, les cratères ne manquaient pas, et ils se trouvaient assez spacieux pour vomir une armée tout entière ! Mais lequel nous servirait d'issue, c'est ce que je cherchais à deviner » (cap. XLIII, p. 290). Rammentiamo che l'Ecla nella mitologia nordica rappresenta un luogo di ingresso nel mondo degli Inferi.

[83] *Mundus Subterraneus*, *Liber Hydrographicus*, caput IV, *Utrum æqualis sit Maris salsedo per universas Oceani semitas dispersa*, cit., p. 177.

capi estremi del *Voyage au centre de la terre*, l'Islanda e l'Italia (zone contrassegnate dal doppio marchio della semiotica mistica, spirale e triangolo). In virtù del principio della *phyrophilacia*, il gesuita riconduceva difatti gli incandescenti *æstus* dei vari *montes ignivomini* alla sorgente prima del fuoco centrale, riannodando così in una stellata concatenazione di incendi sotterranei i vulcani sparsi nel globo (si veda di nuovo il *Systema Pyrophilaciorum*, ove la lettera B indica tali focolari). Risultava dunque più che lecito dedurre dal modello l'idea di una possibile comunicazione fra le pendici dello Jokull e le fumose vette della Isole Eoliche; eppure, ancora una volta, doveva essere il *principium passivum* dell'acqua a stabilire fra i *mirabiles loci* raccordi ben più diretti, persino praticabili (o tali almeno, si intende, per le larghissime vie dell'immaginazione). « Est *fundus* hujus *Freti* prorsus scopulosus, & ingentibus per occulatas voragines *æstibus perpetuis* agitatus; qui quidem *æstus* aliunde provenire non possunt, nisi per *subterraneos canales*, tum ec diversis *Maribus*, quae *Insulam* ambiunt, tum ex *Ætna* deductos » puntualizzava Kircher nel *Technicus Geocosmus* ragionando sullo *Scylla situs* e sui *fluxus et refluxus* marini (ragionamenti che, fra l'altro, avrebbero portato l'autore ad elaborare una curiosa e per noi importantissima teoria per spiegare la formazione del *maëlstrom*)[84]; e quale effettivamente potesse essere la conformazione dei *meatus* sommersi fra Scilla e Cariddi poteva testimoniarlo, oltre all'arguta scienza dello scrittore, l'*exploratio* di un nuotatore formidabile che apparirà come un'evanescente spuma in *Vingt milles lieues sous les mers*, una sorta di oggetto letterario ripescato nel *fondo del mare* dal palombaro-bibliomane Nemo :

Fuit in Sicilia tunc temporis *Urinator* quidam, famà celeberrimus, *Nicolaus* nomine, quem à natandi peritia vulgò *Pescecola*, id est, *Nicolaum piscem* nominabant. Hinc puero Mari assuetus, & natandi peritia cumprimis excellens, ostreis & coralliis, similibusque in *fundo Maris* colligendis ferè unicè distinebaur, quibus postea venditis vitam tolerabat; Tantò autem *Marino commercio* afficiebatur, ut *quatuor* aut *quinque i*dies *ferè*, primis temporibus, *Mari* immoraretur (...) Commorante itauqe quodam tempore Siciliæ Rege *Messanæ*, cum incredibilia passim de hoc *Urinatore* sibi narrari audisset, curiositate simul & desiderio videndi hominis implusus, eum sibi sisti voluit; quo, postquam diu terra marique quæsitus esset, tandem factum fuit. Audierat Rex mira quædam de vicinæ *Charybdis* natura sibi narrari; obstenta itaque tam opportuna occasione

[84] *Mundus subterraneus*, *Technicus Geocosmus*, cap. XVI, p. 102.

interiorem *Charybdis constitutionem* explorandam duxit, quod quidem nisi per hunc *Nicolaum* fieri meliùs posse non existimabat. Jussus itaque *Nicolaus* in *fundum* se dimittere[85]

Au milieu des eaux, un homme apparut, un plongeur portant à sa ceinture une bourse de cuir. Ce n'était pas un corps abandonné aux flots. C'était un homme vivant qui nageait d'une main vigoureuse, disparaissant parfois pour aller respirer à la surface et replongeant aussitôt.
Je me retournai vers le capitaine Nemo, et d'une voix émue :
« Un homme ! un naufragé ! m'écriai-je. Il faut le sauver à tout prix ! »
Le capitaine ne me répondit pas et vint s'appuyer à la vitre.
L'homme s'était rapproché, et, la face collée au panneau, il nous regardait.
A ma profonde stupéfaction, le capitaine Nemo lui fit un signe. Le plongeur lui répondit de la main, remonta immédiatement vers la surface de la mer, et ne reparut plus.
« Ne vous inquiétez pas, me dit le capitaine. C'est Nicolas, du cap Matapan, surnommé le Pesce. Il est bien connu dans toutes les Cyclades. Un hardi plongeur ! L'eau est son élément, et il y vit plus que sur terre, allant sans cesse d'une île à l'autre et jusqu'à la Crète.
— Vous le connaissez, capitaine ?
— Pourquoi pas, monsieur Aronnax ? »
Cela dit, le capitaine Nemo se dirigea vers un meuble placé près du panneau gauche du salon. Près de ce meuble, je vis un coffre cerclé de fer, dont le couvercle portait sur une plaque de cuivre le chiffre du *Nautilus*, avec sa devise *Mobilis in mobile*.
(*Vingt mille lieues sous les mers*, deuxième partie, cap. VI, *L'Archipel Grec*)

Non possiamo, in questa sede, dilungarci sull'episodio di Cola Pesce e sui tesori che egli scorse negli abissi del *Fretum Mamertinum*; né tanto meno affronteremo nell'immediato il discorso (ben più pertinente) di come Verne, con un rovescio del destino studiato ad arte, arrivasse a mettere i suoi personaggi dinanzi alle onde di Scilla e Cariddi e a confrontarli con un temibile *gurges mirabilis*, immagine che tuttavia, contrariamente alla nota vicenda del Principe dei Mari Nemo, si rivela nel nostro romanzo una figura di salvezza[86]. Abbiamo difatti toccato un tasto cruciale, un argomento che, dal fertile interrogativo posto da Paul

[85] *Ibidem*, cap. XV, *Historia de Piscecola Urinatore Siculo*, pp. 97-98.
[86] Ci appare tuttavia opportuno segnalare sin da ora l'opportunità di affiancare all'Hugo de *Les travailleurs de la mer* e alla *Mer* di Michelet anche il *Mundus Subterraneus* come fonte di *Vingt mille lieues sous les mers*. Non era proprio Kircher a narrare di « prata subaquea » e della « sylva submarina » nel suo *Technicus Geocosums* (p. 96) ? E, tralasciando un discorso troppo vasto sulla conformità dell'*hydrographia* dipinta nell'in-folio del gesuita con la mappa marina tracciata dal Nautilus, potremo aggiungere che *topoi* famosi quali il tesoro sepolto, il polipo gigante, la morte nelle acque turbinose affiorano in entrambi testi.

Citron, ci ha portati a tracciare una splendida geografia fisica la quale, in queste ultime battute, è venuta a scoperchiare un incredibile plesso di figure favolose, idee e luoghi topici, finanche, come vedremo, simbologie direttamente derivate dal mitologema della caduta. Non era solo un semplice isomorfismo orografico o una intelligente e precoce comprensione della vulcanologia e dei fenomeni marini ad accomunare insomma le prose dei nostri autori : Kircher, come Jules Verne, attingeva ad una concezione mitizzante e mitizzata in cui il mondo appariva come un'enorme sfera percorsa e forata da veri vasi comunicanti, condotti incavati su bocche dai nomi leggendari ed approdanti a regioni pregne di memoria letteraria (la *Charybdis Vorago*, l'Etna, il *Gurges mirabilis Norvegiae*). Nei lacci di questo meraviglioso intreccio, altre idee-chiave, altre visioni del fantastico balenano nelle profondità del *Voyage au centre de la terre*. A queste figure oniriche dedicheremo il nostro ultimo giro attorno al testo, prima di avviarci a trattare del suo reale "punto sublime", ossia il centro.

Gorghi, stelle, poli, assi del mondo

> *Mes regards éblouis se baignaient dans la transparente irradiation des rayons solaires, j'oubliais qui j'étais, où j'étais, pour vivre de la vie des elfes ou des sylphes, imaginaires habitants de la mythologie scandinave ; je m'enivrais de la volupté des hauteurs, sans songer aux abîmes dans lesquels ma destinée allait me plonger avant peu.*
>
> (*Voyage au centre de la terre*, cap. XVI)

> *Modò de Hydrophylaciis, quas Abyssos vocant, non superficiei Horizontali vicinis, sed intra cæca profundioris Telluris viscera in eximios à Natura fines conditis, dicendum restat. Esse autem inter Geocosmi viscera a hujusmodi abyssos aquarum, adeo certum est, ut vel ipse Sacer textus Psalmographi eas apertis verbis innuat, Psal. 41 Abyssus abyssum invocat in voce cataractarum tuarum*
>
> (A. Kircher, *Mundus Subterraneus*)

Inizieremo questo paragrafo con un balzo in avanti dall'*antirinascimento* di Athanasius Kircher[87] alla "visionaria" età dei lumi. Abbiamo modo di reperire, fra molti scritti considerati come matrici del *Voyage au centre de la terre*, un interessantissimo predecessore del *Voyage de Nicolas Klimius* che risponde al prolisso titolo di *Relation d'un voyage du pole arctique au pole antarctique par le centre du monde avec la Description de ce perilleux passage & des choses merveilleuse & étonnantes qu'on a découvertes sous le Pole Antarctique*, resoconto *imaginaire* pubblicato per mano anonima nel 1723 ed investito da Bachelard del prestigioso ruolo di ipotesto della *Descent into the Maelstrom* del Poe[88]. Redatta in un linguaggio fratto, incerto, e strutturata come una concatenazione di eventi illogici che collocano la narrazione in sospeso fra le torbide regioni del sogno e quelle allucinanti della realtà, la *Relation* ricorda in effetti molto più dappresso le *tales of ratiocination* del maestro del brivido che non la prosa meticolosamente ragionata del nostro Verne; eppure, in virtù della fortunata scoperta riguardante il *Klimius* di Holberg, possiamo annoverare *d'emblée* anche la *Relation* fra i progenitori del nostro romanzo, visto che quest'ultima opera appariva a guisa di coda proprio nel volume da cui lo scrittore aveva potuto apprendere la stravagante avventura di Nicolas Klimius (il XIX tomo dei popolarissimi *Voyages imaginaires* di Thomas Garnier). Considerazioni affini a quelle espresse a proposito di Holberg possono essere formulate circa i rapporti di Verne con la sua seconda nuova fonte; come giustamente osservano Citron, Compère e gli altri critici che hanno indagato il libricino riscontrandovi un immaginario analogo a quello tratteggiato nel *Voyage*, fra le due prose emerge anche una componente differenziale di non poco conto e, notazione che non ci coglierà di sorpresa, questa concerne nuovamente la figurazione del *subterrain*, zona che in questo caso risulta del tutto elusa dalla rappresentazione[89]. La *Relation* si dilunga piuttosto su un altro luogo cruciale nella topografia verniana, il polo nord; è qui, sussurra l'*incipit* rifacendosi alla favolosa *cartografia marina* di

[87] Rinviamo allo studio di Eugenio Battistini *L'antirinascimento*, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1962.
[88] Rimandiamo al nostro capitolo III, *The Narrative of Arthur Gordon Pym : La scrittura del mitologema-caduta*.
[89] Daniel Compère (*Un voyage imaginaire* cit., p. 5) conferisce una certa importanza a questa fonte verniana, mentre Pierre Citron preferisce rilegare lo scritto su un piano di sfondo in ragione del fatto che i protagonisti « traversent le globe sans rien voir » (*Sur quelques voyages* cit., p. 67).

Olaus Magnus (Fig. D), che è localizzato il terribile Maëlstrom, « gouffre épouvantable & sans fond, où toutes les eaux de ces Mers se précipitans, avoient communication par le centre de la terre, avec les Mers qui sont sous le Pole Antarctique »[90], maestoso *vortex sublime* che appare inatteso a macinare fiotti acquiferi e turbini di stelle :

alors nous voguâmes d'un mouvement circulaire, ce qui nous fit connoître que nous étions entrez dans le tournant (…) cette Mer tournoyante fourmille par tout d'un nombre innombrable de petits Poissons, à peu près de la grosseur des Harangs, de la moitié du corps, à l'extremité de la queuë, ils font d'une trés belle couleur d'or, & comme ils nâgent presque toujours la tête en bas & à fleur d'eau ; & le Soleil refléchissant sur toutes ces queuës qui sont toutes entieres hors de l'eau, ce tournant ressemble à un Ciel d'eau tout couvert d'un nombre infini d'étoiles d'or qui sont dans un perpetuel mouvement[91]

A questo punto, la *Relation* procede su una falsariga ben conosciuta da chi ha cari i racconti del Poe : il *gouffre* risucchia la ciurma in una vertiginosa *discesa al centro dell'abisso* raffigurata come spaventosa *plongée* nel caos; la vista e l'udito dei naviganti si obnubilano progressivamente per effetto del vorticoso movimento rotatorio, fino a che le ultime, lancinanti percezioni acustiche (il « sifflement », il « bourdonnement horrible » delle acque) raggiungono il parossismo prima di stemperarsi nel silenzio dell'« évasnoüissement » finale. E' in questo stato di *trance*, racconta il narratore, che avviene la traversata degli « affreux sous-terrains », zona di massima accelerazione dinamica di cui solo immagini di disorientamento (il « torrens », l'« impetuosità ») e verbi di impotenza (« jetta », « nous ôta ») possono dare una parvenza d'idea. I marosi sovrastano i marinai, e mentre l'*ombra di Ulisse* si allunga sulle sagome dei personaggi, il motivo del precipitare prende le drammatiche forme di una caduta nel fondo della terra e del proprio io[92] :

[90] *Relation D'un Voyage Du Pole Arctique Au Pole Antarctique Par Le Centre Du Monde. Avec la Description de ce perilleux passage ; & des choses merveilleuse & étonnantes qu'on a découvertes sous le Pole Antarctique*, cit., p. 9.
[91] *Ibidem*, pp. 14 e 17.
[92] Rinviamo allo studio di Piero Boitani *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna 1992. Il pensiero corre al celebre « turbo » dantesco, immagine alla quale il critico dedica pagine dense e preziose per comprendere come l'idea della caduta nel gorgo trovi la propria collocazione « nell'ambito di un discorso mitico di lunga durata » : « tre volte il fé girar con tutte l'acque;/ a la quarta ire in giù, com'altrui piacque,/infin che 'l mar fu sovra noi richiuso » (*Inferno* XXVI, 139-

A Peine avions nous été renfermez dix ou douze minutes, nous nous sentîmes enfoncer dans ce profond abîme avec une rapidité inconcevable, le siflement et le bourdonnement horrible que nous entendions sans cesse autour de nous, en portant dans nos âmes la terreur & l'effroi, nous ôta peu à peu la connoissance, & nous jetta dans une espece d'évasnoüissement qui nous mit hors d'état de nous appercevoir du tems que nous restâmes entre ces épouvantables torrens qui roulent avec tant d'impetuosité sous ces affreux sous-terrains ; mais enfin nous étant réveillez de cet assoupisement où nous étions plongez, & ne sachant pas bien encore si nous étions morts ou vivant, nous revinmes bientôt à nous, & prêtant l'oreille, nous n'entendîmes rien du tout, & il nous sembla à tous que notre Vaisseau étoit presque sans mouvement (…) nous nous vîmes avec la dernière surprise sur une Mer calme, & environnez d'un brouillard si épais qu'il nous étoit impossible de distinguer aucun objet tout autour de nous [93]

Lo spazio che divide i due antipodi è dunque percorso in un rapidissimo batter d'occhio dai personaggi, con il centro che si definisce (secondo uno stilema che sarà poi tipico di Jules Verne) nella dimensione della profondità piuttosto che in quella dell'estensione circonferenziale, venendosi a prefigurare come luogo del vuoto e dell'abolizione della cronologia; il tunnel consente lo sbocco in un *altro capo del mondo* (il meraviglioso *blank* antartico) il quale può anche contemporaneamente dirsi *l'altro capo del tempo* : nel mezzo di una « Mer calme, & environnez d'un brouillard si épais qu'il [nous] étoit impossible de distinguer aucun objet tout autour de nous » avviene, difatti, il ritorno in vita dei navigatori. Il buio del terrificante scenario di morte è oramai trascolorato nel bianco primigenio di un vero orizzonte di rinascita, ed il narratore, del tutto dimentico del « drame de l'imagination incosciente »[94] appena vissuto, cancella il recentissimo trauma della caduta con le parole di un'altra storia (vale a dire, una lunga fantasticheria sulle terre del Polo Sud, argomento che occupa il resto del volume). A partire da questo punto, il racconto perde alquanto di interesse per lo studioso del *Voyage au centre de la terre*, il quale potrà semmai leggere questa fantasmagorica pittura polare con l'occhio volto verso *Capitaine Hatteras*[95];

142; si veda il capitolo *Naufragio : interpretazione e alterità* del saggio di Boitani, pp. 41-60, cit. a p. 41).

[93] *Relation d'un voyage du pole arctique au pole antarctique* cit., cap. II, pp. 17-20.

[94] Si rinvia nuovamente a Bachelard, *L'Air et les songes*, cit., p. 107.

[95] A nostro parere la *Relation* può essere senza dubbio catalogata fra le fonti delle *Aventures du Capitaine Hatteras*, romanzo che come è noto è interamente dedicato alla raffigurazione del Polo

cionondimeno, al di là degli altri motivi che riguardano la raffigurazione del mitologema della caduta, tratterremo alla memoria soprattutto la figura di Artide e Antartide come abissali vasi comunicanti, altro vetusto *topos* che ci pone in diretto contatto con un complesso simbolico inatteso nell'orizzonte di uno scrittore che, come noto, non possedeva nemmeno un'adeguata padronanza della lingua inglese[96].

Il gorgo nel quale incappavano i protagonisti della *Relation* (di fatto, una ipertrofizzazione del *mælstrom* e dei mulinelli che si incavavano nei « mari Anglici ») era in effetti un comunissimo luogo del pensiero e della cartografia meravigliosa, un caposaldo destinato a perdurare fino al momento in cui le spedizioni portate a coronamento da Peary e Amundsen avrebbero infranto, con la conquista del Polo Nord, un sogno percepito per secoli come solida realtà : la carta a doppio cuore di Mercatore (Fig. E), l'*Atlas Novus* in cui il geografo *Purchas* allertava i naviganti con il monito « *Nautas* ad *Spitzbergam* balænarum piscationi vacantes narrasse, nullam videlicet navim ultra 82 Altitudinis Borealis parallelum progressam redisse », e tutta una fila di filosofi, navigatori, eruditi e topografi di ogni epoca e provenienza accreditavano di continuo e con qualsiasi espediente la chimerica esistenza della *suppolaris Vorago*, fenomeno che sin da tempi arcaici aveva potuto avvalorarsi di una massa di inconfutabili prove basate sull'autorevole verità della fantasia umana[97]. Erano, ovviamente, questi altrettanti e ben riconoscibili travestimenti della leggendaria immagine delle colonne d'Ercole, tematizzazioni del motivo delle *finis terrae* e del *nec plus ultra* le quali trovavano in un portento naturale terreno fertile per fermentare. Eppure, la causa incontrava un riconoscimento universale, come racconta anche Kircher supportando il principio *Oceano Sub Polo Arctico Absorberetur, & Sub Antartico*

Nord. La *Relation*, in particolare, ci sembra aver fornito spunti non solo per la descrizione del paesaggio polare, quanto per alcune scene che troviamo riproposte in una maniera pressoché identica nella narrazione di Verne. Ricorderemo, in particolare, la sequenza relativa all'attacco degli orsi e il ricorso ad un loro furbo espediente; le bestie, di cui Verne sottolinea l'intelligenza proprio come avveniva nella *Relation*, si tuffano difatti nella corrente sottomarina e la utilizzano a mo' di condotto per i loro spostamenti (cfr. *Capitaine Hatteras*, cit., parte II, cap. XI e la *Realtion D'un Voyage Du Pole Arctique Au Pole antarctique*, cap. VI, pp. 120-122).

[96] Ricorderemo *en passant* che gli stessi *Tales* di Poe erano da Verne lette nella illustre traduzione di Baudelaire (cfr. capitolo *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*).

[97] La citazione dell'*Atlas Novus* è tratta da Kircher, *Mundus Subterraneus*, *Hydrographicus*, caput II *De Oceani Pericyclosi*, p. 171.

Regurgitatur con arrovellati ragionamenti idrogeologici e con la testimonianza oculare di un *monachus* trasportatosi telepaticamente sino alla foce del gigantesco vortice, nonché con le dettagliate *observationes* del marinaio *Gyraldus Cambrensis* :

Et uti *Oceanum* juxta Luminarium motum diurnum ex Ortu in Occasum volvi voluit; ita & alium motum ex *Polo Boreo* in *Austrinum* instituit, *quo Mare sub Polo Arctico ingenti insinuatum Voragini, absorptumque* per incognitos recessus & inexplorabiles mæandrorum ductus, tortuosis & incomprehensibilibus ambagibus tandem *in Australi Polo denuo emergit* (...) *Neminem quidem eas voragines vidisse; eas tamen esse, tum ratione, tum experientia, auctoritatibusque ostendi posse; & primo* quidem hac ratione: Cum enim *suppolare* hi *Tractus* humanæ vitæ commodè sustentandæ, tum ob semestrem lucem, semstresque tenebras, inidonei forent, ne Natura rerum iis in Tractibus otiari videretur, sub fixis hisce punctis *Hydro-pericycloseos* exordia constitui consentaneum fuit. (...) Ex hac enim *circulatione Aqua Marina* per incognitos Terrae meandros, tanquam in *subterraneum* quendam *Ventrem* derivata, ab *Ignibus subterraneis* nullibi non obviis, veluti digeritur, *concoquitur*que in semen Naturae rerum ominum alimentum (...) Quod verò *indigestum* inconctumque superest aquarum, id per *Polum Antarcticum rejicitur, repetita circulatione* perfectius *digerendum* concoquendumque[98]

Mira de *Monacho* quodam Minorita *Oxoniensi* Anglo Geographi referunt, quem arte magica ad *Polum* translatum, idibem Rupem quandam nigram 33 leucarum in circuitu, invenisse ajunt, sub qua *Oceanus per quatuor Euripos velocitate incredibili intra Suppolarem regionem insinuatus, infra dictam regionem per immensam Voraginem asorbeatur* (...) In Boreali parte *invenitur* immensa *quædam* Maris Vorago, *ad quam à remotis partibus omnes videntur moveri fluctus, tanquam ex conducta confluunt & devorantur, qui in secreta Naturæ penetralia se ibi transfundentes quasi in abyssum vorantur. Si itaque* Navis *sua mala sorte in eam inciderit,* tanta vi rapitur *& attrahitur, ut eam statim irrevocabilis vis voracitatis absorbeat* [99]

Le annotazioni, visioni e frottole nautiche ricatalogate da Kircher, d'altro canto, trovavano larga cittadinanza nella mitografia arcaica, come evidenzia Giorgio de Santillana ricostruendo nel suo affascinantissimo *Mulino di Amleto* la vicenda semantica ed iconografica dell'immagine del gorgo : saghe finlandesi, tradizioni

[98] *Ibidem*; si noti come la spiegazione delle acque "digerite" e distillate dai fuochi sotterranei permetta al gesuita di rendere compatibile il modello della "terra bucata" con il sistema pirocentrico che egli supportava nel proprio *digestus* (cfr. avanti).
[99] *Ibidem*; vedremo in seguito come la pietra nera del *monachus oxionensis* e la *maris vorago* descritta da capitano Giraldo avrebbero svolto un ruolo di primaria importanza nel motivare l'*explicit* del *Voyage au centre de la terre*.

tedesche, folklore islandese, ma anche Virgilio, come già notavamo discorrendo di Kircher, Omero e, in generale, la nostra letteratura delle origini (fra gli altri, il filologo cita il *Fedone* e la *Teogonia* di Esiodo) pullulano di riferimenti ai multiformi *avatar* del *mælstrom*, riallacciandosi non di rado all'idea archetipica dell'asse di rotazione come di una verticale che buca da un capo all'altro la sfera terrestre trafiggendola a mo' del perno di un mappamondo e che forma, in tali giganteschi incavi, i leggendari vortici polari. Esemplare, in tal senso, la vicenda del Grotti cantato negli *Skáldkaparmál* di Snorri Sturluson, antica *kenningar* che narra di come la furia devastatrice di due Titanesse ridotte in stato di schiavitù avesse divelto e scagliato nel mare un enorme mulino rigurgitante sale :

Si dice, cantà Snæbjörn, che al largo, oltre quel capo laggiù, le Nove fanciulle del Mulino dell'Isola rimestano con veemenza la macina di scogli crudele alle schiere – loro che nelle passate età macinarono la farina di Amleto. Il buon condottiero ara la tana dello scafo con la prua a becco della sua nave. Qui il mare viene chiamato Mulino di Amlóði (…)

Le fanciulle macinavano / si tesero al massimo,
caddero in preda / alla furia titanica.
La grande maniglia volò via, / il telaio crollò,
cadde quella pesante / pietra – si divise in due.
E da allora c'è nel mare un gorgo dove l'acqua precipita dentro il foro della macina. Fu così che il mare divenne salato[100]

Il *vortex sublime* e il saggio di Santillana, al momento, ci interessano principalmente nella misura in cui con essi ci troviamo proiettati in una nuova costellazione dell'immaginario intervenuta a colorire l'universo dei *Voyages extraordinaires* e ad indicarci, allo stesso tempo, un altro sostrato mitico al fondo della nostra spedizione al centro della terra. Sappiamo ad esempio da Samivel

[100] Giorgio de Santillana, *Il Mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, cit., p. 117 e p. 120. Semplificando all'estremo, Santillana individua nel Mulino descritto negli antichi miti cosmologici nordici la matrice di un mito di stampo universale : il Grotti distrutto dalla furia titanica delle gigantesse Fenja e Menja nello *Skáldskaparmál* di Snorri Sturluson, il Sampo spezzato del *Kalevala* finlandese producono, colando a picco, il mitologema del Vortice, il quale si declina come turbine acquifero ma anche, come rileva lo studioso, come « gorgo del cielo » (Eridano; per tale discorso, cfr. avanti). Le citazioni che abbiamo riportato si riferiscono al capitolo 16 degli *Skáldskaparmál* di Snorri Sturluson, riportate da Santillana nella traduzione di Gollancz. Rinivamo al nostro capitolo *Intersezioni*, nel quale avremo modo di soffermarci in maniera più approfondita sul saggio dello studioso.

come il *Voyage* paia « se référer assez bizarrement à un complexe de traditions ésotériques dont on retrouve l'écho à la fois dans les légendes concernant l'Islande et aussi dans certains mythes de caractère universel émergeant aussi bien sur le Toit du Monde que dans le cycle de Gilgamesh, celui du Graal, la littérature atlantéenne, certaines croyances des Indiens du ci-devant Nouveau Monde »[101], e possa dunque nutrirsi di altre possibili (e impensate) fonti . Lo studioso cita il *Voyage de Saint Brendan* e ci rammenta poi come la « Thulé hyperboréenne » rappresentasse per un certo esoterismo legato al pensiero tibetano niente meno che l'agognato centro del mondo; inoltre, continua Samivel battendo su un tasto che avevamo già toccato riflettendo su Kircher, a segnare una zona di sovrapposizione fra la prosa del *Voyage* e un patrimonio di miti e leggende legate a folklori lontani, interveniva anche una credenza medievale « suivant la quelle le volcan Hékla se trouverait en liaison effective et souterraine avec l'Etna »[102]. Ci troviamo insomma dinanzi ad un'altra sorprendente concomitanza fra la « mythologie vernienne »[103] e una mitologia non solamente classica, ma prettamente nordica, area nella quale ci è possibile indagare con profitto altre immagini-chiave della topografia del *Voyage* che avevamo lasciato sino ad ora inesplorate. Abbiamo accennato al *maëlstrom* e al gorgo polare, figura fra l'altro destinata a svolgere un ruolo di primaria importanza nell'*explicit* del *Voyage au centre de la terre*, oltre che a sancire la morte (apparente) di Capitano Nemo; a tale proposito, ci sembra indicativo poter citare un lungo panegirico di *Capitaine Hatteras* nel quale troviamo condensato il simbolo del polo e tutti gli elementi-cardine del *set* figurativo ad esso collegato :

– Enfin, dit Johnson, nous y sommes, c'est bien. Mais enfin, monsieur Clawbonny, me direz-vous une bonne fois ce que ce pôle a de particulier?

[101] Samivel, *Les suprises de Jules Verne*, in Touttain Philippe, *Jules Verne*, Editions de l'Herne, Paris 1974, pp. 216-221 (p. 218).
[102] *Ibidem*, p. 219. Samivel si riferisce in particolare al mito di Aggartha oggetto de *Le roi du monde* di René Guénon.
[103] Improntiamo l'espressione di « mythologie vernienne » al saggio omonimo di M. Coutrix-Gouaux et P. Souffrin comparso in « Europe » 595-596, nov-déc 1978 (pp. 10-18). Nota Jean-Pierre Bayard (*La symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Editions de la Maisnie, Paris 1994, pp. 81-82) come nel *De Penitentia* Tertulliano localizzasse la bocca dell'Inferno proprio sull'Etna.

– Ce qu'il a, mon brave Johnson, il a qu'il est le seul point du globe immobile pendant que tous les autres points tournent avec une extrême rapidité. (…) La terre est douée d'un mouvement de rotation qui s'accomplit en vingt-quatre heures, et ce mouvement est supposé s'opérer sur un axe dont les extrémités passent au pôle Nord et au pôle Sud. Eh bien! Nous sommes à l'une des extrémités de cet axe nécessairement immobile. (…)

– Vous parliez tout à l'heure de l'aplatissement de la terre aux pôles, dit Johnson; veuillez donc m'expliquer cela, monsieur Clawbonny.

– Voici, Johnson. La terre étant fluide aux premiers jours du monde, vous comprenez qu'alors son mouvement de rotation dut repousser une partie de sa masse mobile à l'équateur, où la force centrifuge se faisait plus vivement sentir. Si la terre eût été immobile, elle fût restée une sphère parfaite; mais, par suite du phénomène que je viens de vous décrire, elle présente une forme, ellipsoïdale, et les points du pôle sont plus rapprochés du centre que les points de l'équateur de cinq lieues un tiers environ.

– Ainsi, dit Johnson, si notre capitaine voulait nous emmener au centre de la terre, nous aurions cinq lieues de moins à faire pour y arriver?

– Comme vous le dites, mon ami.

– Eh bien, capitaine, c'est autant de chemin de fait! Voilà une occasion dont il faut profiter... »

Hatteras ne répondit pas. Évidemment, il n'était pas à la conversation, ou bien il l'écoutait sans l'entendre.

« Ma foi! répondit le docteur, au dire de certains savants, ce serait peut-être le cas de tenter cette expédition.

– Ah! vraiment! fit Johnson.

(…)

– Vous disiez tout à l'heure, reprit Altamont, que ce serait peut-être le cas de tenter une excursion au centre de la terre! Est-ce qu'on a jamais pensé à entreprendre un pareil voyage?

– Oui, et cela termine ce que j'ai à vous dire relativement au pôle. Il n'y a pas de point du monde qui ait donné lieu à plus d'hypothèses et de chimères. Les anciens, fort ignorants en cosmographie, y plaçaient le jardin des Hespérides. Au Moyen Age, on supposa que la terre était supportée par des tourbillons placés aux pôles, sur lesquels elle tournait; mais, quand on vit les comètes se mouvoir librement dans les régions circumpolaires, il fallut renoncer à ce genre de support. Plus tard, il se rencontra un astronome français, Bailly, qui soutint que le peuple policé et perdu dont parle Platon, les Atlantides, vivait ici même. Enfin, de nos jours, on a prétendu qu'il existait aux pôles une immense ouverture, d'où se dégageait la lumière des aurores boréales, et par laquelle on pourrait pénétrer dans l'intérieur du globe; puis, dans la sphère creuse, on imagina l'existence de deux planètes, Pluton et Proserpine, et un air lumineux par suite de la forte pression qu'il éprouvait.

– On a dit tout cela? demanda Altamont.

– Et on l'a écrit, et très sérieusement. Le capitaine Synness, un de nos compatriotes, proposa à Humphry Davy, Humboldt et Arago de tenter le voyage! Mais ces savants refusèrent.

– Et ils firent bien.

– Je le crois. Quoi qu'il en soit, vous voyez, mes amis, que l'imagination s'est donné libre carrière à l'endroit du pôle, et qu'il faut tôt ou tard en revenir à la simple réalité.

– D'ailleurs, nous verrons bien, dit Johnson, qui n'abandonnait pas son idée.

– Alors, à demain les excursions, dit le docteur, souriant de voir le vieux marin peu convaincu, et, s'il y a une ouverture particulière pour aller au centre de la terre, nous irons ensemble !

(*Aventures du Capitaine Hatteras*, parte II, cap. XXIV, pp. 613-623)

Possediamo più di un'ottima ragione per indugiare sull'*abrégé* di storia del pensiero polare esposto dal simpatico dottor Clawbonny, e non solo perché il brano, come unanimemente affermano gli studiosi, può essere considerato una *summa* della topografia verniana. Siamo anzitutto di fronte ad uno scrigno pieno di tesori per chi indaga il *Voyage au centre de la terre*, racconto che, come noto, si pone lungo una linea di ideale continuità con il suo predecessore[104] : in esso, ci imbattiamo per esempio in quel « capitaine anglais » che balena alla mente di Axel nel fantasticare su Plutone, Proserpina ed altri luminescenti astri del mondo sotterraneo, un tale John Cleeves Symmes passato ai fasti di letterature e paraletteraure esoteriche per via di un baldanzoso dispaccio del 1818 :

TO ALL THE WORLD! I declare the earth is hollow and habitable within; containing a number of solid concentric spheres, one within the other, and that it is open at the poles 12 or 16 degrees ; I pledge my life in support of this truth, and am ready to explore the hollow, if the world will support and aid me in the undertaking[105]

Il proclama di Symmes valse rinato slancio e qualche nuovo sparuto proselite alla famigerata utopia della "terra cava", pur se, di fatto, essp non sarebbe stato

[104] Rinviamo al saggio di Michel Butor (*Le point suprême* cit.), che è stato fra i primi ad indagare i rapporti fra i due romanzi. Rammentiamo inoltre ancora una volta che la stesura del *Voyage* aveva coinciso con il periodo di redazione di *Hatteras* (a tale proposito, si veda l'inizio del presente capitolo e il capitolo *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*).

[105] Inviato a mo' di disfida a varie società scientifiche, il dispaccio è citato da moltissimi studiosi delle fonti del *Voyage*; Compère ad esempio ricorda come anche Poe fosse debitore all'eccentrico Capitano (*Un voyage* cit., p. 23). Apparentemente, Symmes non avrebbe organizzato le proprie teorie in un *corpus* organico, ma un sunto di queste si trova in *Smyzonia* (1820), racconto scritto per mano di un tale Adam Seaborn (probabilmente uno pseudonimo dello stesso Symmes). E' improbabile che Verne avesse una conoscenza diretta di *Smyzonia*; piuttosto, come segnala Claude Aziza, la fonte pare essere stata piuttosto il *Cosmos* di Alexandre Humboldt, personalità ben più nota a Verne che non lo stravagante Symmes (cfr. il *dossier* di Aziza accluso all'edizione Pocket del *Voyage*, *Op. cit.*, pp. 401 e seguenti).

raccolto né da esploratori in carne ed ossa come Alexandre Humboldt, né dall'equipaggio di Hatteras, fatta eccezione per il sognante ed isolato Johnson. Nonostante ciò, se leggiamo con sottigliezza la *tirade* di Clawbonny, non esiteremo a cogliere in essa ed, in particolare, nella sua *boutade* finale una finissima *mise en abyme* a priori del tracciato narrativo messo a punto negli straordinari itinerari a venire di Jules Verne, percorsi che, nell'immediato, dovevano protrarre i cammini dell'immaginazione proprio nel fondo dell'« ouverture » evocata per burla dal colto dottore, ma che, in un futuro più remoto, avrebbero piegato questo plesso immaginario ad un uso ben differente. La lezione polare pronunciata da Clawbonny (ennesima figura di *clown*-portaparola nell'universo del nostro romanziere)[106] ci mostra come poli, gorghi e assi del mondo siano venuti a presentarsi nella storia del pensiero come altrettanti *poli dell'immaginazione* e per la fantasia umana e per le cosmografie, reali ed immaginarie, tracciate sino ed oltre lo sconvolgimento della rivoluzione copernicana; ricorderemo, ad esempio, come quelle visioni che precedevano (o ignoravano) il crollo del geocentrismo aristotelico-tolemaico fissassero in tali simboli il saldo punto di giuntura fra la sfera immobile e la compagine celeste ad essa idealmente avviluppata, giungendo finanche a vedere nell'asse una figura di perfezione e di compiuta integrazione all'*armonia del cosmo* :

Sciendum itauqe Deum Opt. Max. ineffabili Providentiæ suæ disposizione ita in Mundanæ auræ fluxili espanso *Corpora Cœlestia* ad *Terram immobilem* ordinasse; ut sicuti illa perpetuò ex *Ortu* in *Occasum*, omnia & singola, *imperturbabili* quidam lege suos *motus* intra Diei naturalis spatium circa *Terram* decircinant: ita singuli quoque Globi, seu Astralia Corpora, hanc legem fervant, ut videlicet singola Cœlestia Corpora, circa *Terram*, non confusa vertigine, sed ea *motus constantia* circumvolverentur, ut singolorum Globorum, sive Astralium Corporum Poli, *Polis Terrae* perfecta quidam adaptatione correspondent. Quod arcanum odierna nobis Obervatorum lynceorum sagacitas aperuit: Videmus enim omnia Corpora Cœlestia, *Solem*, *Lunam*, cæterasque Stella sita adaptatas, ut quos Circuolos Polosque in *Terreno Globo* nobis imaginamur, eosdem in omnibus & singulis Siderum Globis espresson videamus; hac tantum interveniente *differentia*, quòd in *Terra* immobili, *immobiles*, in *Sideribus* verò circa proprium Centrum agitatis, *mobilis* comperiantur[107]

[106] Rimandiamo al saggio di Christian Chelebourg, *L'invention des « Voyages extraordinaires »*, cit.
[107] A. Kircher, *Mundus Subterraneus*, *Technicus Geocosmus*, cap. XVII, *De Magnetica Telluris Constitutione sive de Ossatura Telluris*, cit., p. 103.

Se un tale esito (d'altronde attendibile, in una concezione dove la creazione si dava come diretta emanazione della saggezza ed Amore divini quale era quella esposta da Kircher) esprimeva ancora la convinzione di poter reperire un elemento di ancoraggio in un universo concepito come *perpetuum mobile*[108], non tarderemo a notare come, in virtù di quella legge di ambiguità semantica che ricordavamo nelle precedenti pagine, la figura dell'asse fosse presto pronta a riversarsi nel segno di *frattura* fra un ordine superiore e un mondo caduto, giungendo a rinviare ad un'idea di catastrofica rottura cosmica. Già le osservazioni di Mircea Eliade sull'*axis mundi* e sulle sue declinazioni nelle immagini di montagna, albero, liana sottolineano come di regola il nostro simbolo, più che veicolare una certezza, venisse piuttosto ad alludere alla speranza di una possibile ricomposizione e comunicazione fra la terra ed un migliore *altrove* da essa distaccatosi in seguito al peccato originale. In questo caso, precisa Eliade, la fusione e la totalità cosmica venivano percepite come (ancora) potenzialmente raggiungibili[109], ma in quelle leggende settentrionali che, come abbiamo visto, si sono rivelate le matrici profonde dell'immagine del *maëlstrom* e della mitologia polare, le cose andavano ben diversamente. Ad istruirci a tale riguardo, intervengono di nuovo le osservazioni di Santillana circa un ennesimo *avatar* del mitologico Mulino di Amleto, il Sampo, enorme coperchio che, secondo la cosmologia del *Kalevala* finlandese, venne scagliato nel mare e qui formò il consueto Vortice inghiottitore; come nel caso dell'asse scardinato dalla macina Grotti, anche il Sampo infranto si fa figura di un tempo improvvisamente sbalzato *out of joint* :

Di tutta questa storia sconcertante, una cosa risulta certa e fuori discussione: il Sampo non è altro che il cielo stesso. L'attributo formulare *kirjokansi*, « variopinto », è appunto usato, nella poesia popolare finlandese, per la « copertura » della volta celeste (…) Per quanto concerne il nome Sampo, esso ha resistito ai tentativi dei linguisti finché non se n'è scoperta la derivazione dal

[108] Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Macula, Paris 1997; nota con estrema finezza lo studioso : « l'attrait de la métamorphose ne doit pas faire oublier non plus que la Renaissance reste attachée à une ontologie qui associe le changement à un défaut d'être. Platonicienne ou chrétienne, une métaphysique profondément enracinée dénonce dans l'inconsistance une inconsistance, le signe de l'imperfection des choses humaines, de leur contingence et de leur mortalité » (p.9).

[109] Rimandiamo di nuovo alla nostra *Introduzione* e al saggio di Eliade *La Nostalgia del paradiso* (op. cit.).

sanscrito *skambha*, « palo, pilastro ». Dal momento che « macina », il Sampo è chiaramente un mulino; ma l'albero del mulino è l'asse del mondo, e così l'indagine ritorna al mulino scandinavo (…) Si ha così un doppio riferimento al tempo: alla sua determinazione e alla sua scansione [110]

Riconosciamo, nelle traversie etimologiche descritte nel libro di Santillana, la traccia di quel motivo del tetto del mondo che Samivel ci indicava come componente fondamentale della miscela di miti settentrionali convogliati nel *Voyage au centre de la terre*; e veramente, per entrare nello specifico del nostro romanzo, la triade gorgo-polo-asse del mondo si rivela un *atout* giocato da Verne con formidabile scaltrezza e molteplicità di significazioni. E' stato anzitutto già evidenziato un dato onomastico di assoluta importanza, ossia la decodificazione del nome del protagonista Axel nel senso di un manifesto rinvio all'*axe terrestre*; tanto più significativo, a tale proposito, appare il fatto che il giovane personaggio soffra di vertigini e disfunzioni legate alla dominante di verticalità e che conseguentemente, come propone una certa critica, la felice risoluzione delle peripezie possa essere letta come un "raddrizzamento" dell'asse e l'aggiustamento di un ordine cosmologico turbato[111]. Passando ad un livello di interpretazione ancora più prossimo a quello al quale vorremmo attenerci, ricorderemo come Butor e Michel Serres abbiano fatto chiarezza su possibili obiezioni riguardanti l'orizzonte geografico e simbolico su cui si muove il *Voyage* (romanzo che, notoriamente, *non* colloca l'accesso al "centro della terra" negli immediati dintorni del Polo Nord, contrariamente a quel che prospettava Clawbonny). Gli scrittori hanno opportunamente segnalato come sia possibile, in virtù di un isomorfismo figurale, interpretare il *cône* ove discende Axel come proiezione del cratere su cui si arrestava il cammino di Hatteras : il vulcano del capitano inglese, lo Sneffels, il monte Franklin dell'*Ile mystérieuse* e via dicendo si danno infatti nell'universo narrativo di Jules Verne, scrive Michel Serres, come altrettanti « poli del desiderio » attorno ai quali la *fiction* del romanziere viene a coagularsi e

[110] Cfr. *Il Mulino di Amleto*, cit., cap. 7, *Il coperchio variopinto*. Quanto al Grotti, a p. 121 del saggio lo studioso precisa che tale nome è tuttora in uso in norvegese per indicare il « ceppo dell'asse » che viene fissato all'estremità del mulino.
[111] Si veda nuovamente il saggio di Dupuy, *Voyage dans l'espace* cit., pp. 24 e seguenti.

ad organizzarsi in luoghi topici che, a loro volta, orientano e dirigono i movimenti dei personaggi come pedine in un campo magnetico[112].

Abbiamo ricordato queste preziosissime considerazioni con lo scopo di provare, dal canto nostro, a tirare le fila dalla massa di citazioni ed allusioni sinora convocate. Vorremmo difatti proporre un paio di riflessioni che ci sembrano confermare quello che abbiamo rilevato ed additare nuove possibili zone di intertestualità del *Voyage*. La prima riflessione (scontata per un lato e azzardata per un altro), è che ci appare evidente che la materia d'Islanda abbia fornito a Verne un canovaccio ben consistente su cui ricamare la simbologia del suo *Voyage*. Senza spingerci ad affermazioni francamente assurde quali quelle di un Verne filologo germanico, crediamo anche che non sia del tutto arbitrario reputare che il nostro scrittore avesse una qualche minima conoscenza diretta delle vicende riguardanti cieli variopinti e maledetti mulini di cui parla Santillana, dacché è proprio un'opera di Snorri Sturluson a racchiudere il prezioso *parchemin crasseux* che dà l'avvio alla missione nel sottoterra :

« Et quel est donc le titre de ce merveilleux volume ? demandai-je avec un empressement trop enthousiaste pour n'être pas feint.
— Cet ouvrage ! répondit mon oncle en s'animant, c'est l'Heims-Kringla de Snorre Turleson, le fameux auteur islandais du douzième siècle ; c'est la chronique des princes norvégiens qui régnèrent en Islande.
(*Voyage au centre de la terre*, cap. II, p. 14)

A giustificazione di un'idea che intendiamo presentare a guisa di sussurro del pensiero, potremmo ricordare ancora una volta come per il nostro Verne fosse pratica corrente disseminare di indizi e fumosi cenni intertestuali i suoi racconti più ingarbugliati allo scopo di offrire, in tale modo, la chiave nascosta di questi testi-crittogrammi; nel caso del *Voyage*, lascia inoltre pensare anche il fatto che lo stesso Arne Saknussemm fosse, come fra l'altro rilevano ancora Samivel e

[112] *Jules Verne*, cit., p. 72; aggiungeremo che questa stessa legge di isomorfismo ci pare suggerire un'altra spiegazione all'interrogativo del ricordato Citron circa la presenza di acqua marina nel *Voyage*. In effetti, se è lecito interpretare lo Sneffels come figura del Polo Nord, secondo la logica "meravigliosa" seguita di Jules Verne, nulla appare più naturale, che all'interno del vulcano possa *turbinare il mare…*

Compère, un personaggio ispirato alla figura di un *savant* veramente esistito, un tale *chevalier errant* di nome Arni Magnusson, filologo scandinavo vagante per le contee del nord Europa alla ricerca e raccolta di *testi dimenticati*[113]. Non possiamo né potremo sapere mai, ovviamente, quanta effettiva familiarità con la letteratura nordica celasse l'allusione allo Snorri e al Magnusson; preferiremo pertanto mantenerci su terreni più sicuri e limitarci a segnalare il continuo ricorrere nella saga verniana di un « nucleo narrativo fondante » relazionato alla rottura di un « oggetto archetipico » e al conseguente divellersi del mondo, motivo che, come abbiamo visto, costituiva l'oggetto dei miti analizzati nella scrupolosa indagine di Santillana[114]. In questo senso, non sfuggirà agli *aficionados* del nostro letterato che un certo Verne ultima maniera (e alquanto apocalittico) traeva ancora linfa dai *topoi* evocati nel metadiscorso di *Capitaine Hatteras* raccontando le cervellotiche imprese di una manciata di grotteschi anti-eroi intenti a fare letteralmente fuoco su tale plesso figurativo : scopo di questi inquietanti personaggi, tentare di scardinare con un roboante colpo di cannone niente meno che il leggendario *axis mundi* :

« Feu !... » cria le président Barbicane.
Et l'index du capitaine Nicholl pressa le bouton[115]

Seconda (e conclusiva) osservazione : in ragione delle considerazioni espresse sinora e tenuto conto, soprattutto, delle insospettate competenze di Jules Verne in quanto a cosmografia mitica, non saremo troppo sorpresi di veder brillare nel nostro *Voyage*, per quanto di luce fioca, un altro astro della magnifica costellazione evocata nella tirata di Clawbonny. Il simbolo (sembra oramai quasi superfluo precisarlo) risplendeva a propria volta nel complesso iconografico

[113] A tale proposito, si veda anche quanto rilevava Jean-Michel Magot, *Comment se documentait Jules Verne*, cit., p. 6 : « au fil des récits verniens, l'auteur lui-même, d'un clin d'œil, nous indique ses sources et nous associe à ses recherches documentaires, car Jules Verne a prêté à beaucoup de ses personnages sa passion de la lecture ». Per quanto riguarda Arni Magnusson, ricorderemo che il personaggio, vissuto a cavallo fra il XVII e il XVIII secolo, aveva collezionato grazie alla sua attività di filologo il più importante *corpus* di manoscritti di saghe islandesi. Ad ogni modo, bisogna precisare che non è nell'*Heims-Kringla* che troviamo narrata la vicenda del Grotti, bensì, come ricordavamo con Santillana, negli *Skáldkaparmál*.
[114] *Il Mulino di Amleto*, p. 252; per un approfondimento di tale punto, rinviamo al nostro capitolo *Intersezioni*.
[115] Jules Verne, *Sans dessus dessous*, Hetzel, Paris 1889; la citazione è tratta dall'Édition Ombres, Toulouse 2001, pp. 200-201.

ricostruito da Santillana, e veniva anzi qui a costituirsi come *ur-form* dell'immagine del gorgo : il Vortice di Snorri, il coperchio-Sampo, scrive lo studioso, sono difatti figure che alludono in ultima analisi all'Eridu-Eridano, ovverosia all'attuale Stella del Sud Canopo. Spiegando come nelle diverse tradizioni mitologiche il gorgo-Eridano venisse indifferentemente localizzato a nord così come a sud, Santillana sottolinea per di più un dato che arricchisce di una inaspettata significazione la notazione del « ciel d'eau tout couvert d'un nombre infini d'étoiles d'or qui sont dans un perpetuel mouvement » ricorrente nella *Relation d'un voyage du pole arctique au pole antarctique par le centre du monde* : « la via originaria, che si diparte dal vortice, sta in cielo »[116], annota infatti lo studioso rendendo finalmente chiaro il legame fra la figura del gorgo, il polo (artico e antartico) e il simbolismo celeste. Il che getta una certa luce sugli strani grafemi di infiorati turbini astrali riportati a mo' di illustrazione nella *Relation* (Fig. F), nonché sulla sfera che compare nella stessa immagine a rappresentare un « météore merveilleux qui étoit tout parsemé d'étoiles » al cui mezzo brilla una enorme stella (vale a dire, la polare, come possiamo infine riconoscere grazie all'autore de *Il Mulino di Amleto*) :

cette lumière, dont je viens de parler, ayant peu à peu dissipé les nuages qui nous la cachoient, elle s'éleva tout d'un coup, & brilla d'une telle sorte à nos yeux qu'elle nous jetta tous dans l'admiration ; c'étoit un météore merveilleux, qui formoit un ovale parfait d'un bleu très-obscur, & qui étoit tout parsemé d'étoiles ; celle du milieu qui étoit la plus grande, paroissoit dominer sur toutes les autres, comme on peut le voir dans la figure A.
(*Relation d'un voyage du pole arctique au pole antarctique par le centre du monde*, cit., pp. 26-27)

un autre phénomène se montra du côté de l'Oüest qui n'étoit pas à beaucoup près si brillant que le premier, mais pourtant très beau, il formoit un zig-zag irrégulier, & ressembloit très bien à une constellation ; il avoit dans la partie inférieure une espèce de queuë qui étoit fort large à l'extrêmité, comme on peut le voir dans la figure B. Il faut remarquer, que depuis que nous étions à l'ancre, nôtre vûë avoit toûjours été bornée vers le Sud, c'est-à-dire, du côté du Pole Antarctique par de gros nuages fort épais qui furent enfin dissipez par une de ces belles exhalaisons lumineuses si fréquentes sous les Poles, de sorte que nous découvrîmes tout d'un coup une Isle qui nous parut floter sur la surface des eaux, & que nous vîmes en effet s'approcher de nous (…) Un autre

[116] *Ibidem*; cfr. anche p. 281 e il cap. *La Galassia*

Phénomene se montra du côté de l'Ouest qui n'étoit pas à beaucoup prés si brillant que le premier, mais pourtant trés beau, il formoit un zig-zag irregulier, & ressamloit très bien à une constellation. Il avoit dans la partie inférieure une espece de queue qui étoit fort large à l'extrêmité, comme in peut le voir dans la figure B
(*Ibidem*, pp. 26-27)

Per tornare a Verne, ecco che anche Axel, poco prima di discendere nel fondo della terra, rivolge un ultimo sguardo alla volta celeste e scorge allo zenith della *ouverture* per il centro della terra un astro di leggendaria memoria :

L'obscurité n'était pas encore complète. On ouvrit le sac aux provisions, on mangea et l'on se coucha de son mieux sur un lit de pierres et de débris de lave.
Et quand, étendu sur le dos, j'ouvris les yeux, j'aperçus un point brillant à l'extrémité de ce tube long de trois mille pieds, qui se transformait en une gigantesque lunette.
C'était une étoile dépouillée de toute scintillation et qui, d'après mes calculs, devait être β de la petite Ourse.
Puis je m'endormis d'un profond sommeil.
(cap. XVII, p. 128)

C'è una ragione squisitamente tecnica, se così ci è permesso dire, per la quale troviamo « beta de la petite Ourse » anziché la stella del Nord a rifulgere all'estremità dell'oblungo telescopio naturale in cui si accoccola Axel (monte che, lo abbiamo visto con Michel Serres, si dà come figura del polo artico). Come rileva Olivier Sauzerau intuendo, fra l'altro, pienamente il nesso fra il *Voyage au centre de la terre* e l'altro *voyage* che a questo abbiamo poc'anzi relazionato *Sans dessous dessous*, in realtà beta della piccola Orsa non è altro che il primo astro identificato dagli antichi come la Stella Polare : « il y a environ trois mille ans, à l'époque de l'Egypte pharaonique, du début de la philosophie grecque et des grands voyageurs phéniciens, Bêta de la Petite Ourse était tout simplement l'étoile la plus célèbre parce qu'il s'agissait alors de l'Étoile Polaire (…) A cause en effet d'un troisième mouvement terrestre, appelé la précession des équinoxes, l'axe de rotation de notre planète réalise un mouvement giratoire d'une période de 26 000 ans et se dirige ainsi vers des régions différentes du ciel. L'Etoile Polaire n'est donc pas la même au fur et à mesure des millénaires. Cette question semble passionner Jules Verne qui ne peut s'empêcher de citer ou de traiter régulièrement

ce thème dans un grand nombre de ses romans »[117]. Grazie alle osservazioni dello studioso, vediamo pertanto come non si smentisca affatto la pratica di *déguisement* ideata dal nostro autore al fine di incastonare nel suo *Voyage au centre de la terre* tutto un patrimonio nascosto di leggende, immagini, simboli di memoria antichissima; e, aggiungeremo noi cogliendo nella *ruse* dello scrittore anche una conferma scientifica all'identificazione dello Sneffels con il Polo Nord, che tali cognizioni fossero tutt'altro che estranee al nostro autore doveva dimostrarlo ancora una volta il buon Clawbonny, scardinando a colpi di calcoli e precisazioni astronomiche il *rêve* di immobilità che l'uomo aveva illusoriamente ancorato ai fantastici "poli del pensiero" Artide e Antartide :

– Je vous ai dit, reprit le docteur, qui avait autant de plaisir à enseigner que ses compagnons en éprouvaient à s'instruire, je vous ai dit que le pôle était un point immobile par rapport aux autres points de la terre. Eh bien, ce n'est pas tout à fait vrai.

– Comment! dit Bell, il faut encore en rabattre?

– Oui, Bell, le pôle n'occupe pas toujours la même place exactement; autrefois, l'étoile polaire était plus éloignée du pôle céleste qu'elle ne l'est maintenant. Notre pôle est donc doué d'un certain mouvement; il décrit un cercle en vingt-six mille ans environ. Cela vient de la précession des équinoxes, dont je vous parlerai tout à l'heure.

(*Aventures du capitaine Hatteras*, parte II, cap. XXIV, p. 617)

Tutte le considerazioni che abbiamo finora formulato e ricatalogato potrebbero, forse, delucidare a sufficienza un'altra perplessità esposta da Pierre Citron nel suo fecondo saggio, ossia per quale ragione il viaggio al centro della terra narrato da Jules Verne e dai vari scrittori cimentatisi con la tematica prendesse avvio da un punto localizzato « toujours dans le nord »[118]. Esisteva a tale riguardo, come abbiamo verificato, una tradizione millenaria che costituiva un *humus* profondamente radicato; e, d'altro canto, vedremo in seguito come per il nostro romanziere la questione del sud o del nord dovesse in fin dei conti rappresentare un problema di secondaria importanza, giacché egli mirava a dare raffigurazione a *topoi* che nelle diverse tradizioni culturali venivano associati tanto al polo artico

[117] Olivier Sauzerau, *Beta de la Petite Ourse*, « Revue Jules Verne » n. 21, 1 semestre 2006, pp. 67-73 (cit. a p. 72). Ragionando sull'immagine del « pozzo » e del tubo astronomico, l'autore suggerisce come Verne possa aver tratto spunto da Plinio, de Peiresc e Gassendi.

[118] Citron, *Op. cit.*, pp. 77-78; c'è da osservare che lo studioso intuisce più che correttamente *che* le figure dei poli e dell'asse terrestre giocano un ruolo centrale nella soluzione del "mistero".

quanto a quello antartico. Per ora, ci avvieremo a concludere il nostro lungo discorso con un'ultima, breve notazione relativa al punto sublime che Verne sceglieva come oggetto precipuo del proprio *Voyage*, nonché come perno dell'articolata geografia tracciata nel romanzo di Axel : il centro.

Simbologia e raffigurazione del centro : il Voyage *come "romanzo del fuoco"*

> *[Esistono] dei punti privilegiati intorno ai quali la finzione si organizza e acquista coerenza, luoghi in cui le linee di forza del fantasticare vanno a concentrarsi. A ogni attrazione corrisponde un centro. Per questo certi punti geometrici e geodetici diventano punti sublimi: poli o centro. Il mondo straordinario è costruito come questo: trama del molteplice incrocio delle latitudini e delle longitudini; esso è preso nel fuso del campo magnetico, sfera quasi perfetta. Viaggiare lungo queste linee significa rapportarle all'indice del desiderio che si condensa ai poli cui questi reticoli si riferiscono, verso il centro di questa palla. Cerchi e punti formano una geografia consueta, un programma di cammino e navigazione*
>
> (Michel Serres, *Jules Verne*)

Osservavamo come il plesso immaginario asse del mondo-polo si rivestisse di un'aura magica in virtù di una sua specifica prerogativa : esso poteva tracciare un collegamento diretto e privilegiato con la zona sacra del centro, « punto sublime » e « promessa di attrazione » non solamente per « ogni spostamento verniano », come scrive Michel Serres ricalcando le orme di Michel Butor[119], ma anche per tutta una tradizione occidentale ed orientale che su tale figura aveva costruito un vero sistema di pensiero metafisico, religioso e, finanche, filosofico. Di un'immagine talmente ricca di così diverse implicazioni, potremo per il momento rammentare solo alcuni aspetti generali destinati a riaffiorare nell'universo centripeto tratteggiato dal nostro romanziere, autore che, come ben individua lo stesso Serres, fa della figura del cerchio e del centro la forma organizzante dello

[119] Michel Serres, *Jules Verne* cit., p. 71.

spazio dei suoi *Voyages*[120]. Ricorderemo ad esempio come gli studi di Mircea Eliade evidenzino nel centro l'elemento cruciale di ogni cosmogonia (e, di riflesso, di ogni antropologia) : « Pour vivre dans le Monde, il faut *le fonder*, et aucun monde ne peut naître dans le chaos de l'homogénéité et de la relativité de l'espace profane. La découverte ou la projection d'un point fixe – le 'Centre' – équivaut à la Création du Monde(…) la révélation d'un espace sacré permet d'obtenir un 'point fixe', de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de 'fonder le Monde' et de vivre réellement », scrive difatti lo storico indicando come la figura venga anzitutto a definirsi come componente imprescindibile per poter fondare la propria esistenza nella dominante riflessa spaziale, nonché per potersi di conseguenza affrancare dalla confusione dell'indifferenziato e percepirsi come singola individualità[121]. Tali le ragioni per le quale il centro si fa da sempre immagine portante anche nel pensiero religioso, come racconta Georges Poulet analizzando il simbolo nel suo rapporto con la forma ad esso immediatamente associata, il cerchio : « pas de forme plus 'achévée' que le cercle. Pas de forme plus *durable* non plus (…) chaque fois que l'esprit veut se représenter l'étendue, il fait se mouvoir une même courbe autour d'un même centre. Quel que soit l'écartement des branches, les hommes de toutes les époques n se sont jamais servis que d'un seul compas. La forme du cercle est donc la plus constante de celles grâce auxquelles nous arrivons à nous figurer le lieu mental ou réel où nous sommes, et à y situer ce qui nous entoure ou ce dont nous nous entourons. Sa simplicité, sa perfection, son application continûment universelle en font la première de ces formes privilégiées qui se retrouvent au gond de toutes les croyances et qui servent de principe de structure à tous les esprits »[122]. Legato alla ierofania, come rilevava Eliade, il cerchio è all'istante metafora di compiutezza ed

[120] *Ibidem*. Prendendo spunto proprio da *Capitaine Hatteras*, Michel Serres evidenzia come lo spazio dei *Voyages* sia « ciclico e polare » : « bisogna superare il maelstrom, un ciclone, un mare mediterraneo, un'isola, un vulcano… il punto matematico è al centro del cratere. Ogni circonferenza definisce il centro del polo e lo protegge facendo ostacolo, o ne scandisce lo spazio cerchiato dai paralleli e dalle latitudini prima di essere quello degli stadi iniziatici ».

[121] La citazione è tratta da Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Gallimard, Paris 1965, pp. 22-23. Per la nozione betchereviana di dominante riflessa e per l'annesso discorso relativo allo spazio e alla sua configurazione da un punto di vista antropologico, rimandiamo sempre alla nostra *Introduzione*.

[122] Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Plon, Paris 1961, p. I.

infinitudine, totalità ed eternità, e pertanto, continua Poulet, *imago Dei*[123]; non a caso, nella "visione estatica" di Athanasius Kircher il *centrum* diventa il luogo dove si stringe il nodo del magnifico *geocosmus* edificato dal « Sapientissimus Mundi Architectus » :

Mundi Opifex & Universæ Naturæ Legislator cum Terram fundasset, simulque reliqua Sublunaris Regionis Elementa produxisset, ineffabili Sapientia dispositam Elementorum congeriem fecuit, sectamque in membra redegit. Hinc Universi consulens decori, nec non Viventium, eorum præcipuè, qui Terram incolunt, indemnitati, Elementorum portionem intulit Cœlo, & Astra exorta sunt; partem Terræ junxit, ea concordia ut à se invicem separari non possint sine totius interitu; & *Ignem* quidem visceribus intimis centroque conclusit, tanquam principium quoddam activum, quod omnia reliqua informaret, animaretque, Aquae, tanquam principio passivo, adèò strictis amicitiae legibus junctum, ut etiamsi contraria videantur, unum tamen ab altero sejungi non possit, utpote quorum reciproco commercio tum ipsa, tum omnia quæ ex ipsis oriuntur, conserventus. Deus, itaque Opt. Max. *Ignis Subterranei*, ut monium aliorum, efficens causa est [124]

Suggello di perfezione e di pienezza, il binomio figurativo illustrato da Georges Poluet è da Verne elaborato nel più completo ossequio della tradizione religiosa ricordata dal critico e nella più ligia conformità con il modello cosmo-antropologico presentato da Mircea Eliade, con il punto focale del centro che, in particolare, viene nel romanzo a riallacciarsi a tutta una corrente esoterica che ad esso associava l'idea di una rivelazione mistica : discendendo al centro della terra, promette Saknussemm, sarebbe stato possibile incontrare la « natura originale, eterna dell'essere »[125], come da protocollo della formula sillabata nel polveroso *brimborion* di questo fantasmagorico alchimista. La cantilena, in effetti, pare davvero un ingegnoso camuffamento dell'acronimo ermetico VETRIOL :

In Sneffels Yoculis craterem kem delibat umbra Scartaris Julii intra calendas descende, audas viator, et terrestre centrum attinges. Kod feci. Arne Saknussem.

[123] *Ibidem*, p. III : « *Deus est sphæra cujus centrum ubique, circumferentia nusquam* (…) Il est donc vrai de dire qu'en Dieu l'immensité de la circonférence se retrouve dans l'unité du point central, ou que la totalité de son être est présente en quelque fraction de temps ou de l'espace qu'on veuille arbitrairement distinguer en lui ».
[124] Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, liber IV, *Pyrologus*, cap. VII, *De perenni duratione Ignis, & pabulo seu fomento eiusdem*, cit., p. 198; cfr. anche il cap I del *Technicus geocosmus* nonché soprattutto il *Centrographicus*, primo libro del *Mundus Subterraneus*. Ricordiamo *en passant* che Kircher abbracciava il sistema aristotelico-tolemaico.
[125] René Alleau, *Aspetti dell'alchimia tradizionale*, Atanor, Roma 1989 (Paris 1953), p. 10.

Ce qui, de ce mauvais latin, peut être traduit ainsi : *Descends dans le cratère du Yocul de Sneffels que l'ombre du Scartaris vient caresser avant les calendes de Juillet, voyageur audacieux, et tu parviendras au centre de la Terre. Ce que j'ai fait. Arne Saknussemm*
(*Voyage au centre de la terre*, cap. V, p. 37)

Visita Interiora Terrae Rectificando Inveniens Occultum Lapidem[126]

Ancora più interessante è notare come sia la stessa immagine dello Sneffels a confermarci che la geografia del *Voyage* era improntata a un tale simbolismo : il massiccio si prefigura difatti come la Montagna Celeste (o Montagna Sacra) a cui allude Mircea Eliade nel ragionare sulla costruzione dello spazio sacro[127]. Naturalmente, un siffatto discorso è già stato affrontato in maniera approfondita degli studiosi del *Voyage*, però, a quanto abbiamo potuto riscontrare, non altrettanta enfasi è stata data alla presenza dell'elemento che veramente concorre a ridefinire il vulcano come un vero *axis mundi*, ossia l'enorme « roc de granit » recante l'iscrizione autografa di Arne Saknussemm : giacché la sua ombra indicherà l'apertura per mezzo della quale « est rendu possibile le passage d'une region cosmique à une autre », la roccia si rivela come quel prezioso « punto fisso » a partire dal quale la topografia del *Voyage* può organizzarsi come un vero «

[126] VETRIOL, come precisa il glossario dell'*Introduzione all'alchimia* di Helmut Gebelein, è anche il nome cifrato della pietra filosofale; vedremo nell'ultima parte della presente tesi quale roccia nascosta troverà Axel nel fondo della terra (Helmut Gebelein, *Introduzione all'alchimia*, Edizioni Mediterranee, Roma 2006 [München 2004], p. 109).

[127] Mircea Eliade, *Lo spazio sacro: tempio, palazzo, 'centro del mondo'*, in *Trattato di storia delle religioni*, cit., pp. 379 e 386 : « gli spazi sacri, per vari e diversamente elaborati che siano, hanno tutti un tratto comune: c'è sempre una zona ben definita che rende possibile (sotto forme del resto svariatissime) la comunione con la sacralità (…) possiamo dire che tale simbolismo si manifesta in tre complessi solidali e complementari: 1) nel centro del mondo sta la "Montagna sacra", ivi si incontrano il Cielo e la Terra; 2) ogni tempio o palazzo, e per estensione ogni città sacra e residenza regia, sono assimilati a una "Montagna sacra", e quindi promossi a "centro"; 3) il tempio o la città sacra, essendo luoghi attraversati dall'*Axis Mundi*, sono considerati a loro volta punto di congiungimento fra Cielo, Terra e Inferno. Per questo, nelle credenze indiane, il Monte Meru si erge a centro del mondo, e la Stella Polare splende al disopra di lui » (cfr. anche avanti). Interessante notare che nei suoi *Fragments d'un journal* così lo stesso Eliade si esprime a proposito del romanzo di Jules Verne: « Je lis le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne et je suis fasciné par la hardiesse des symboles, la précisione t la richesse des images. L'aventure est proprement initiatique et, comme dans toute aventure de cet ordre, on retrouve les égarements à travers le labyrinthe, la descente au monde souterrain, le passege des eaux, la tencontre avec les monstres, l'épreuve de la solitude absolue et des ténèbres, enfin l'ascensions triomphante qui n'est autre que l'apothéose de l'initié. Comme elles sont justes les images de ces mondes souterrains, -- les autres mondes -- ; admirablement précise et cohérente aussi la mythologie à peine camouflée par le jargon scientifique de Jules Verne » (la citazione è segnalata da Pierre Bayard in *La symbolique du monde souterraine et de la caverne*, cit., p. 299).

luogo della ierofania ». Essa è il pilastro che « relie et à la fois soutient le Ciel et la Terre et dont la base se trouve enfoncée dans le monde d'en bas », come scrive Eliade, ed è ugualmente possibile identificare nella pietra di Saknussem il famoso *omphalos* che la religiosità antica consacrava « come un anello di congiunzione fra i vari piani cosmici », credendo che laddove essa si ergeva potesse « stabilirsi la comunicazione col mondo dei morti e con quello degli dei sotterranei »[128]. Tutto questo retroterra culturale emerge *in nuce* nella narrazione di Jules Verne, il quale non perde l'occasione di occhieggiare alle suddette reminiscenze mitiche :

Au fond du cratère s'ouvraient trois cheminées par lesquelles, au temps des éruptions du Sneffels, le foyer central chassait ses laves et ses vapeurs. Chacune de ces cheminées avait environ cent pieds de diamètre. Elles étaient là béantes sous nos pas. Je n'eus pas la force d'y plonger mes regards. Le professeur Lidenbrock, lui, avait fait un examen rapide de leur disposition ; il était haletant ; il courait de l'une à l'autre, gesticulant et lançant des paroles incompréhensibles. Hans et ses compagnons, assis sur des morceaux de lave, le regardaient faire ; ils le prenaient évidemment pour un fou.

Tout à coup mon oncle poussa un cri ; je crus qu'il venait de perdre pied et de tomber dans l'un des trois gouffres. Mais non. Je l'aperçus, les bras étendus, les jambes écartées, debout devant un roc de granit posé au centre du cratère, comme un énorme piédestal fait pour la statue d'un Pluton. Il était dans la pose d'un homme stupéfait, mais dont la stupéfaction fit bientôt place à une joie insensée.

« Axel ! Axel ! s'écria-t-il, viens ! viens ! »

J'accourus. Ni Hans ni les Islandais ne bougèrent.

« Regarde, » me dit le professeur.

Et, partageant sa stupéfaction, sinon sa joie, je lus sur la face occidentale du bloc, en caractères runiques à demi-rongés par le temps, ce nom mille fois maudit :

« Arne Saknussemm ! s'écria mon oncle, douteras-tu encore ? »

Je ne répondis pas, et je revins consterné à mon banc de lave. L'évidence m'écrasait.

(cap. XVI, pp. 119-121)

[128] Cfr. *Le Sacré et le Profane*, cit., pp. 22-23. Si veda anche il *Trattato di storia delle religioni*, cit., pp. 239-240 : « Una tomba considerata come punto d'interferenza del mondo dei morti, del mondo dei vivi e di quello degli dei, può essere contemporaneamente un 'centro', un '*omphalos* della Terra' (…) Il luogo ove poteva stabilirsi la comunicazione col mondo dei morti e con quello degli dei sotterranei, era consacrato come un anello di congiunzione fra i vari piani cosmici, e un tal luogo poteva trovarsi unicamente in un 'centro' ». Torneremo su tale nodo quando ci interrogheremo sulle immagini del gorgo celeste e sul plesso iconografico ricostruito da Giorgio De Santillana nel suo *Mulino di Amleto* (si rinvia nuovamente al capitolo VI, *Intersezioni*).

Des trois routes ouvertes sous nos pas, une seule avait été suivie par Saknussemm. Au dire du savant islandais, on devait la reconnaître à cette particularité signalée dans le cryptogramme, que l'ombre du Scartaris venait en caresser les bords pendant les derniers jours du mois de juin.
On pouvait, en effet, considérer ce pic aigu comme le style d'un immense cadran solaire, dont l'ombre à un jour donné marquait le chemin du centre du globe.(…)
Le lendemain le ciel fut encore couvert, mais le dimanche, 28 juin, l'antépénultième jour du mois, avec le changement de lune vint le changement de temps. Le soleil versa ses rayons à flots dans le cratère. Chaque monticule, chaque roc, chaque pierre, chaque aspérité eut part à sa bienfaisante effluve et projeta instantanément son ombre sur le sol. Entre toutes, celle du Scartaris se dessina comme une vive arête et se mit à tourner insensiblement vers l'astre radieux,
Mon oncle tournait avec elle.
A midi, dans sa période la plus courte, elle vint lécher doucement le bord de la cheminée centrale.
« C'est là ! s'écria le professeur, c'est là ! Au centre du globe ! » ajouta-t-il en danois.
Je regardai Hans.
« Forüt ! » fit tranquillement le guide.
— En avant ! » répondit mon oncle.
Il était une heure et treize minutes du soir.
(cap. XVI, p. 122)[129]

Non si esauriscono di certo qui le valenze di un simbolo (e di una vicenda) eccessivamente complessi per ricevere una trattazione adeguata in questa sede; già Compère, nell'analizzare il *Voyage*, riconosceva come « on pourrait rattacher ce thème du point central à tout le courant ésotérique qui parle du centre primordial, pont d'équilibre, origine du monde et point d'arrivée » toccando tematiche da noi solamente sfiorate[130]. Allo stesso modo, anche le analisi di quegli studiosi tesi a decodificare in termini psicoanalitici l'avventura di Axel (e, di conseguenza, a decifrare il "centro mistico" secondo la lezione di Carl Gustav Jung come luogo della risoluzione delle antinomie e della ricomposizione di istanze psicologiche

[129] In questa scena Verne introduce un altro *cliché* centrale nelle affabulazioni che abbiamo appena rievocato, ossia, l'idea che la ierofania debba avvenire al solstizio d'estate. Tale aspetto è stato ampiamente segnalato dalla critica (si vedano i rammentati studi di Corboz, *Au milieu du soleil* cit., e di Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*). Tuttavia, per continuare il discorso sull'*omphalos* nonché per evidenziare ancora come un siffatto sostrato mitico fosse tipico anche delle culture nordiche, ci sembra interessante segnalare un'osservazione formulata da un pellegrino islandese la quale si ritrova trascritta nel *Sacré et le Profane* di Mircea Eliade. Identificando il sepolcro di Gerusalemme nel « milieu du Monde » e la roccia su cui esso è edificato nell'« ombilic de la Terre », il pellegrino, racconta Eliade, precisa come « là, le jour du solstice d'été, la lumière du Soleil tombe perpendiculaire du Ciel » (*Op. cit.*, p. 37).
[130] *Un voyage* cit., p. 21.

conflittuali), meriterebbero un discorso ben più ampio, sul quale ci riserviamo di tornare in seguito[131]. Vorremmo, al contrario, indugiare su un aspetto che ci riconduce e ci porta finalmente a completare la nostra cartografia sotterranea, nonché anche a dissipare una certa incomprensione di fondo che talune letture critiche hanno talvolta inconsapevolmente alimentato. Per quanto esistano, come abbiamo rapidamente osservato, infinite giustificazioni ideologiche per le quali il romanziere sceglieva di far convergere l'edificio simbolico e geografico ammantato nel *Voyage* verso il luogo cruciale del centro, non sempre si è avuto chiaro per quale ragione lo scrittore, come accennavamo a più riprese, abbia infine deciso di ricatapultare i suoi personaggi alla luce del sole mediterraneo proprio allorquando solo cinque esigue « lieues » li separavano dall'agognato punto sublime. La motivazione simbolica è stata ben individuata, come sempre, da Michel Butor e Michel Serres; ricordavamo come Butor, trovando nel centro la più compiuta « figure d'absolu » della geografia verniana, sottolineava come il punto sublime fosse per definizione irraggiungibile[132], mentre Serres, nel dimostrare come nello scrittore agisse un'« immaginazione formale » strutturata sulla figura del cerchio, sembra davvero pronunciare l'ultima parola sul binomio polo-centro e su quella « legge del desiderio » che domina l'universo narrativo e gli stessi movimenti dei protagonisti dei *Voyages* :

L'impossibile è al centro, il sublime al polo (…) Il polo è per di più all'intersezione di altri cerchi, nel nodo dei meridiani. Punto stellato, quindi raggiante, scintillante di tutte le strade possibile, convergente (…) Somma: polo nel vulcano, al centro di un'isola mediterranea, fuoco irradiante e centro di cerchi, il faro dei fari. Questo è il polo nord: il modello del punto e il mondo ridotto, la circonferenza nulla. Possedere il polo e dominare il mondo: avere sotto i piedi i cerchi e il punto. Ma il polo è in fondo al cratere, Hatteras impazzisce per questo, il vulcano dell'isola Lincoln esplode, l'isola del tesoro di Mastro Antifer sprofonda sotto le acque. Il polo è nel cratere, come la verità nel pozzo: l'occhio del ciclone nel vuoto della depressione e il centro del globo nelle viscere

[131] Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 (Olten 1944).
[132] Scrive Butor confrontando il centro con l'altro punto supremo del polo : « d'une part, il est unique, alors qu'il existe deux pôles, et il est relativement plus immobile par rapport à la terre entière que ceux-ci; d'autre part, il est, pourrait-on dire, plus 'polaire' encore qu'eux, puisque l'attirance qui le manifeste est la pesanteur elle-même et donc s'applique à toutes choses. De plus, nous trouvons déjà dans la cosmologie de la fin du XIX siècle le thème du feu central qui rejoint immédiatement celui du volcan et celui du retour à l'origine » (*Le point suprême* cit., p. 148).

inaccessibili del Sneffels e di Stromboli. Il cerchio è più fondo che circolare. Il tesoro vi è nascosto dentro[133]

Al di là di tali tratti, ci troviamo un'ultima volta a segnalare l'esistenza di un fattore scientifico che rende praticamente impossibile ai nostri eroi raggiungere la loro meta e che, per di più, giunge a dischiudere l'ultima, fondamentale area di sovrapposizione fra la geografia del nostro romanzo e la morfologia del *Mundus Subterraneus* di Kircher. Evidenziavamo difatti l'affinità fra il *Systema Ideale Pyrophilaciorum* e la vulcanologia del *Voyage*, la quale risulta irrorata da una rete di *canales pyragogi* comunicanti per vie sotterranee. Questo elemento, assieme alla *Tabula Geographico-Hydrographica*, ci aveva portati a trovare una spiegazione "meravigliosamente tecnica" al collegamento cratere dello Sneffels-bocca dello Stromboli, ma ricordavamo anche come Axel, dopo essere pervenuto nella grotta da cui si dipartiva il *monde subterrain*, vi trovasse come lampione un pallido chiarore elettrostatico anziché il magnifico « centre de feu et de vie » teorizzato da Holberg e dagli altri sostenitori della terra cava. Il che sembrava contrastare con la stessa rappresentazione del gesuita, il quale, dopo aver avvalorato l'esistenza della *suppolaris vorago*, piazzava un magnifico *ignis ingens* al cuore del suo *geocosmus*, come rammentavamo[134]. La contraddizione è stata risolta grazie all'aiuto di Claude Aziza, studioso che ha evidenziato come il fondo folklorico e il relativo immaginario sul sotterraneo abbia fornito a Jules Verne in maniera più o meno esplicita un importante modello : Axel e Lidenbrock attraversano cavità, meandri, *vestibuli* di un mondo immaginato come architettura a groviera, ma essi, di fatto, si muovono lungo profondità ancora molto distanti dal centro della terra, luogo che per l'immaginario popolare era costituito da un enorme nucleo di fuoco. Già notavamo, a tale proposito, come a partire dall'ingresso nel favoloso mondo sotterraneo (capitolo XXX) la direzione di marcia dei protagonisti del *Voyage* fosse destinata a prendere una piega dapprima orizzontale e, infine, ascendente : dinanzi ad un masso che ostruisce la via al

[133] *Jules Verne*, cit., p. 73; lo scrittore enuclea anche un'altra importante legge dell'immaginario verniano, la « legge di mastro Antifer », assioma per il quale l'oggetto del desiderio è destinato a sottrarsi perpetuamente al possesso dei personaggi (che pure ad esso dirigono e la propria *libido* e i propri movimenti) : « a mano a mano che ci si avvicina, l'angoscia cresce pazzamente, ma l punto si sottrae: è la legge di mastro Antifer » (*Ibidem*, p. 66).
[134] Cfr. dietro.

cammino di Saknussemm, una deflagrazione indotta da un *exploit* alla Pietro Micca del giovane Axel avrebbe infatti provocato un *gorgo risucchiante* e trasformato gli audaci viaggiatori in inermi « jouet[s] des phénomènes de la terre » : il punto sublime restava inviolato, un'improvvisa eruzione suggellava l'*happy ending* del racconto e il *roman scientifique* lasciava insoluto il dilemma del « noyau central »[135], argomento che, all'epoca, era affrontabile esclusivamente in via teorica. E' in parte senz'altro per questa ragione che, contrariamente alle aspettative più lecite, Claude Aziza decide di fare del *Voyage au centre de la terre* il primo dei *Romans du feu* narrati da Jules Verne[136]; ma, soprattutto, ci sembra oramai chiaro che nell'operare tale scelta il nostro studioso avesse in realtà ben colto un elemento che non sempre risulta segnalato o riconosciuto dalla critica, e cioè il fatto che anche la terra del *Voyage* verniano fosse alimentata da un magnifico fuoco centrale :

« Nous montons !

— Que voulez-vous dire ? m'écriai-je.

— Oui, nous montons ! nous montons ! »

J'étendis le bras ; je touchai la muraille ; ma main fut mise en sang. Nous remontions avec une extrême rapidité.

« La torche ! la torche ! » s'écria le professeur.

Hans, non sans difficultés, parvint à l'allumer, et, bien que la flamme se rabattît de haut en bas, par suite du mouvement ascensionnel, elle jeta assez de clarté pour éclairer toute la scène.

« C'est bien ce que je pensais, dit mon oncle. Nous sommes dans un puits étroit, qui n'a pas quatre toises de diamètre. L'eau, arrivée au fond du gouffre, reprend son niveau et nous monte avec elle.

— Oui.

(…) La chaleur s'accroissait d'une inquiétante façon et devait certainement atteindre quarante degrés. Que signifiait un pareil changement ? Jusqu'alors les faits avaient donné raison aux théories de Davy et de Lidenbrock ; jusqu'alors des conditions particulières de roches réfractaires, d'électricité, de magnétisme avaient modifié les lois générales de la nature, en nous faisant une température modérée, car la théorie du feu central restait, à mes yeux, la seule vraie, la seule explicable. Allions-nous donc revenir à un milieu où ces phénomènes s'accomplissaient dans toute leur rigueur et dans lequel la chaleur réduisait les roches à un complet état de fusion ?

(ch. XLII, p. 283)

[135] Cfr. *Voyage au centre de la terre*, cap. XLI e seguenti.

[136] Jules Verne, *Les Romans du feu*, textes réunis par Claude Aziza, Presses de la cité, Paris 2002. L'edizione antologica curata dallo studioso prevede *Les Romans de l'eau*, *Les Romans de l'air*, *Les Romans des cinq continents* e *Les Romans de la Terre*.

— Une éruption, Axel.

— Une éruption ! dis-je ; nous sommes dans la cheminée d'un volcan en activité !

(…)Il était évident que nous étions rejetés par une poussée éruptive ; sous le radeau, il y avait des eaux bouillonnantes, et sous ces eaux toute une pâte de lave, un agrégat de roches qui, au sommet du cratère, se disperseraient en tous les sens. Nous étions donc dans la cheminée d'un volcan. Pas de doute à cet égard.

(ch. XLIII, p. 289)

L'eruzione che scaraventa i viaggiatori subterrestri in superficie, oltre a costituire il colpo di scena che pone fine alle vicende narrate nel nostro arzigogolato romanzo, rappresenta dunque l'ultimo, fugace *clin d'œil* alla geomorfologia pitturata da Athanasius Kircher. Per quanto alcuni accadimenti contraddicessero la verità evidente del *noyau brûlant*, come rumina il pirocentrista Axel alla fine del testo, il corso degli eventi raccontati nella narrazione e il corso dei successivi viaggi straordinari nati dalla mente dell'artista avrebbero definitivamente dimostrato come quest'ultimo avesse preso un partito ben fermo nella questione del centro del mondo[137]. Tale luogo è per Jules Verne senza alcuna possibilità di equivoco composto del sacro elemento del fuoco, e anche in ragione di tale motivo, oltre che delle note motivazioni simboliche, esso si dà come zona inattingibile, la quale, nel contesto di un *roman scientifique* o (è opportuno sottolinearlo) sedicente tale come è il *Voyage*, non può essere esplorata. In effetti, così come Kircher aveva escogitato una maniera per armonizzare il modello della "terra bucata" con la propria *pictura mundi*, Verne, pur rievocando le rappresentazioni tratteggiate da Olao Magno e da Mercatore e trovando in queste ampi spunti per alimentare la sua invenzione, finiva anch'egli per privilegiare una visione più in linea con le teorie e le scoperte del XIX secolo, la quale ai suoi occhi doveva apparire maggiormente aderente alla realtà (e che di fatto tale era, come dimostrano le odierne acquisizioni della scienza). E se il finale di *rovinosa caduta* originariamente pensato per un'opera realistica quale *Capitaine Hatteras* doveva darsi come attivazione artistica del *complesso di Empedocle*, con il

[137] « Pour mon compte, je ne puis admettre sa théorie du refroidissement : en dépit de ce que j'ai vu, je crois et je croirai toujours à la chaleur centrale ; mais j'avoue que certaines circonstances encore mal définies peuvent modifier cette loi sous l'action de phénomènes naturels » (*VCT*, cap. XLV, p. 304).

protagonista lanciato nel braciere che arde al fondo del vulcano del Polo Nord (ossia nel "centro di fuoco"), il professor Lidenbrock e l'avventura nel ventre della terra paiono piuttosto dare voce al *complesso di Novalis*, meccanismo psichico che, come scrive l'autore de *La psychanalyse du feu*, trova la propria espressione allegorica nel motivo della « descente au creux de la montagne », e la propria forma strutturale nelle fluide fattezze del sogno[138]. In realtà, sarebbe giunto il giorno in cui Jules Verne avrebbe concesso a un suo viaggiatore di visitare finalmente il centro della terra; ma tutto ciò sarebbe divenuto possibile soltanto a costo di lasciare da parte le aspirazioni scientifiche e finanche la stessa forma del romanzo, come avverrà allorquando il nostro artista, nella *féerie* del *Voyage à travers l'impossible*, proietterà il figlio del capitano Hatteras in tale punto supremo[139].

[138] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* cit., pp. 75-76; per il complesso di Empedocle, nota Bachelard come il complesso di Novalis rispondesse a quel bisogno intimo di « pénétrer, d'aller à l'intérieur des êtres ». Relativamente alla vicenda di Hatteras, era come noto desiderio di Verne che il protagonista finisse con il lanciarsi nel cratere rovente del Polo Nord; i dettami di Hetzel avevano poi indotto l'autore a modificare la diegesi sfumando con un epilogo di follia una scena che era stato in un primo tempo pensata come un'allusione al suicidio del filosofo greco.

[139] Pubblicata nel 1882, l'opera si fa per Verne occasione di prendere finalmente partito sulla questione del nucleo centrale. Lo scrittore difatti afferma attraverso la parola dello stesso Lidenbrock l'impossibilità di penetrare nel centro della terra : « GEORGES : — Le Professeur Lidenbrock qui est allé…VOLSIUS : — A quelque centaines de lieues sous terre, et rien de plus…. Parce qu'il serait impossible d'aller plus loin. Et si vous me trouvez à Naples en vue du Vésuve, c'est que je suis remonté à la surface de la Terre, soulevé par une éruption de lave…. Le pays m'a paru beau et j'ai pris le parti d'y séjourner quelque temps. OX : — Ah ! Vous déclarez impossible, monsieur le professeur, de franchir les limites que vous n'avez pu franchir vous-même. (…) VOLSIUS : — Laissez faire, mademoiselle « ! Il y a des limites en face desquelles ils seront bien forcés de reconnaître l'impuissance humaine… et ils ne les franchiront pas » (Jules Verne, *Voyage à travers l'impossible*, Librairie l'Atlante, Nantes 2005, scena V, pp. 55-57). Si noti come la didascalia del quinto *tableau* dell'opera illustri in seguito il favoloso punto supremo : « La scène représente le centre de la Terre. Partout des flammes, des gerbes étincelantes, laves incandescentes, coulent de toutes parts. Torrents de métaux liquides, argent et or, en fusion », scrive l'artista prima di far visitare tale luogo a Georges Hatteras, figlio dell'eroico capitano : «Oui, oui c'est bien le centre incandescent de la Terre ! Partout du feu… partout. Je le sens qui m'enveloppe sans me consumer, je le respire à long traits… Et quelle existence nouvelle, quelle forme indomptable se manifeste en moi ! Le feu… c'est l'âme de la nature, c'est la vie universelle, et mon sang, mille fois échauffé par lui, bouillonne dans ma tête et circule dans mes veines comme des torrents de lave ! (…) Il électrise mon âme !... il dévoile à mes regards éblouis les mystères ignorés de l'homme !» (*ibidem*, pp. 76-77).

Capitolo V

Il *Voyage au Centre de la Terre* come romanzo della discesa

Lei ha forse l'impressione che le nostre teorie siano una specie di mitologia, neppur lieta in verità. Ma non approda forse ogni scienza naturale a una sorta di mitologia? Non è così anche per Lei nel campo della fisica?

(S. Freud, lettera a Albert Einstein del 1932)

Nel riflettere sulla cosmogonia forgiata da Jules Verne nei suoi straordinari itinerari fittizi, Roland Barthes porta alla luce un tratto che si colora di un interesse del tutto particolare per lo studioso del *Voyage au centre de la terre*: « l'imagination du voyage – scrive il critico nel saggio *Nautilus et Bateau Ivre* – correspond chez Verne à une exploration de la clôture, et l'accord de Verne et de l'enfance ne vient pas d'une mystique banale de l'aventure, mais au contraire d'un bonheur commun du fini, que l'on retrouve dans la passion enfantine des cabanes et des tentes: s'enclore et s'installer, tel est le rêve existentiel de l'enfance et de Verne »[1]. L'affermazione di Barthes sembra condensare bene il significato ultimo di un'avventura la quale, come abbiamo avuto modo di verificare, più che al "punto sublime" del centro conduce il lettore all'interno di una terra ritratta nelle fogge di un'enorme sfera percorribile da un capo all'altro[2]. Al contempo, essa appare in perfetta sintonia con la decodificazione del testo come una lunga fantasticheria di *regressus ad uterum* che trova in tre grandi immagini isomorfe

[1] R. Barthes, *Nautilus et Bateau Ivre*, in *Mythologies*, Seuil, Paris 1957, pp. 90-92 (cit. a p. 90).

[2] Troviamo qui occasione di rievocare un altro finissimo indagatore della « legge di chiusura » verniana quale Michel Serres : così lo studioso riflette sull'« immensa combinatoria chiusa » allestita dai *Voyages extraordinbaires* : « le geodetiche si chiudono. Da Laplace, l'uomo della chiusura, il mondo è un sistema stabile in cui ogni variazione ritorna all'invariante, sotto le leggi del cerchio. Verne traccia ingenuamente le rotte di Laplace (…) Nell'esecuzione del programma esistono quindi solo curve chiuse. Il progetto le rendeva fatali. Passare ovunque, su tutte le vie della terra, in modo che non ci sia più punto in cui non si sia passato e ripassato. L'esaustività dello spazio e la totalità del tempo. Arrivare dalle sorgenti della storia e percorrerla fino alla fine e ricominciare da capo » (in *Jules Verne*, cit., pp. 79-80 e p. 67; rimandiamo il lettore a quanto evidenziavamo nel precedente ricordando come per Serres l'« immaginazione formale » verniana fosse strutturata sulla figura del cerchio e regolata sulle immagini del polo e del centro compiuto in uno spazio « ciclico e polare »).

della profondità (la casa, il ventre, la grotta)[3] i suoi scenari principali, e mira a narrare l'emancipazione di un protagonista adolescente da una condizione di beata infanzia verso un'età in cui gustare appieno le gioie della maturità (vale a dire, il matrimonio) :

> Axel, le héros, le pivot, l' « axe » du *Voyage au centre de la terre*, est orphelin. (…) Cette mère qu'il n'a pas connue, il va la chercher, et la toruver, mais sous une forme transcendée. Ce sera précisément, la terre. Par des métaphores classiques, presque figées, mais inlassablement répétées, le texte va exiger du lecteur la totale identification terre = mère (…) C'est donc bien à un voyage au centre de la mère qu'est convié Axel, et avec lui le lecteur [4]

Come evidenzia una lunga fila di studi da noi rapidamente rievocati nella precedente discussione, a fare da sfondo al periplo di Axel è difatti una terra che il romanziere di Amiens modella nelle classiche fattezze della *Tellus Mater*, ricorrendo ad un lessico personificato il quale disegna un universo del femmineo sensuale e proteggente, ma altresì velato di un continuo richiamo al terrifico. Il fenomeno, lo rilevavamo già al momento di analizzare le avventure di Gordon Pym, è tipico dei luoghi dell'intimità così come dei simboli che sono riconducibili alla medesima costellazione notturna ed all'archetipo della madre; ed in effetti, per riprendere ancora una volta l'analisi di Durand, l'ambiguità appare il tratto distintivo della figura che più di ogni altra condensa il senso della straordinaria esplorazione verniana : il « ventre polyvalent »:

---

[3] G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la Volonté*, cit., p. 19 ; a proposito di tali figure che, come precisa il critico, sono intimamente connesse all'idea della profondità, si veda anche *La terre et les rêveries du Repos*, cit., p. 195 : « Les grandes images qui disent les profondeurs humaines, les profondeurs que l'homme sent en lui-même, dans les choses ou dans l'univers, sont des images isomorphes. C'est pourquoi elles sont si naturellement les métaphores les unes des autres (…) entre le rêve du refuge dans la maison onirique et le rêve d'un retour dans le corps maternel, il reste le même besoin de protection ».

[4] Maurice Thuilière, *Voyage au centre de la mère*, « Bulletin de la Société Jules Verne » n. 80, 4e trimestre 1986, pp. 21-24, cit. a p. 21 (lo studioso definisce l'opera un « archétype du roman d'apprentissage »). Si veda anche la fine analisi dello psicoanalista André Corboz : « il s'agit de ce que Jung nomme le 'processus d'individuation', soit l'intégration des composantes psychiques en un tout supérieur, le *soi*, où conscient et inconscient ne sont plus dissociés, mais forment uine entité nouvelle, distincte des éléments qui la constituent. Le thème (…) est étroitement lié à celui de l'inceste, puisqu'il représente l'aspiration à renaître en retournant dans le sein maternel, à devenir 'immortel comme le soleil'. C'est une sorte de régression symbolique, mais qui ne ramène à la 'mère' qu'en apparence, celle-ci n'étant que la grande porte de l'inconscient » (*Au milieu de la nuit j'ai vu le soleil resplendir*…, cit., pp. 72-73).

Ce ventre polyvalent peut, certes, facilement engouffrer des valeurs négatives comme nous l'avons déjà noté, et venir symboliser l'abîme de la chute, le microcosme du péché. Mais qui dit microcosme, dit déjà minimisation. L'épingle épithétique de « doux », « tiède », vient rendre ce péché si agréable, constitue un moyen-terme si précieux pour l'euphémisation de la chute, que cette dernière se freine, se ralentit en descente, et finalement convertit les valeurs négatives d'angoisse et d'effroi en délectation de l'intimité pénétrée [5]

L'osservazione dell'antropologo francese si rivela quanto mai preziosa per la narrazione del *Voyage* : testo che lo stesso autore propone di cogliere come una rivisitazione dell'illustre catabasi virgiliana, il nostro racconto appare imperniato sul tema eufemizzato della discesa e sul suo annesso risvolto della « penetrazione del centro »[6], schemi, come scrive Durand, volti a convertire il nefasto movimento della caduta in un lento cammino verso le zone (segrete e difficilmente accessibili) del sotterraneo. Di una siffatta articolazione testimoniano anzitutto le sequenze della calata nel cratere Scatarsis, episodio in cui il romanziere, nel tematizzare il motivo discenditivo nelle forme di un'esperienza tesa a « désapprendre la peur », mette in gioco un complesso sistema di procedimenti atti ad attenuare il rischio del precipitare e a neutralizzare alcune immagini terrifiche del nostro mitologema (l'abisso senza fondo o *Abgrund*, il pozzo), sino a rovesciare queste ultime in simboli dell'intimità[7]. Ancora più direzionati verso una valorizzazione del notturno appaiono i capitoli dedicati alla lunga marcia ctonia verso il punto sublime (cap. XVIII-XXVIII); qui l'autore, come abbiamo segnalato, recuperando una topica per la quale il ventre si dà come luogo nel quale è possibile *essere divorati* dalla *Magna Mater* o, altrimenti, inghiottiti come Giona nella balena[8], illustra il tema mistico della discesa vero il « centro

[5] *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 229 ; per il discorso sulla *Magna Mater* tellurica, cfr. avanti.
[6] *Ibidem*, p. 226.
[7] « C'est comme l'écrit Bachelard, par une démarche 'involutive' que commence tout mouvement explorateur des secrets du devenir, et Desoille dans son second ouvrage étudie les rêves de *descente* qui sont des rêves de retour aussi bien qu'une acclimatation ou un consentement à la condition temporelle. Il s'agit de « désapprendre la peur ». C'est une de raisons pour laquelle l'imagination de la descente nécessitera plus de précautions que celle de l'ascension. Elle exigera des cuirasses, des scaphandres, ou encore l'accompagnement d'un mentor, tout un arsenal de machines et machinations plus complexes que l'aile, si simple apanage de l'envol. Car la descente risque à tout instant de se transformer en chute» (G. Durand, *Les structures* cit., p. 227)
[8] Per il complesso di Giona, cfr. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, cit., cap. V, pp. 147-204. Interessante rammentare anche quanto osserva Durand a proposito dello schema di discesa : « toute valorisation de la descente était liée à l'intimité digestive, au geste de déglutition.

primordiale di energia »[9]. La struttura del romanzo segue dappresso un paragima iniziatico, come ha evidenziato Corboz dimostrando le affinità fra il *Voyage au centre de la terre* e i miti solari di rinascita :

> Le héros est englouti à l'ouest par un monstre, il effectue à l'intérieur du monstre une traversée maritime d'ouest en est, il allume un feu, le monstre atterrit ;puis le héros s'ouvre un passage, subit une grande chaleur, perd ses cheveux et sorte enfin du monstre. Tous ces motifs se retrouvent, à peine transposées, dans notre récit. On peut en effet le considérer comme celui d'une « traversée nocturne », thème analogue à la « descente aux enfers ». Un mythologue y relèvera un certain nombre de correspondances avec d'autres mythes, ce qui lui permettra de comprendre tel ou tel épisode. Les motifs de l'énigme impérative (ordre divin), de la descente dans le puits (engloutissement, la terre étant assimilée à un animal), du carrefour et de la rampe en spirale (labyrinthe), de la source issue du rocher, du séjour dans les ténèbres (mort du héros), de l'onguent (baume de résurrection), de la caverne (estomac de l'animal, poisson par exemple) où s'étend la mer souterraine (eaux primordiales), de la marche vers le sud-est (chaleur, soleil levant ; résurrection encore) sont autant d'indication convergentes [10]

Viaggio, dunque, che si delinea come una impresa epica di discesa nonché di successiva risalita in superficie, e che si snoda in uno spazio intenzionalmente allestito come sacro, dal momento che, come rammentavamo nel ragionare sull'iconografia dell'opera, le immagini preposte ad incorniciare l'avventura dei viaggiatori verniani (lo Sneffels, la roccia di Saknussemm, la *cheminée centrale* che si incava al fondo dello Scatarsis, il gorgo) rappresentano figure tipiche del plesso legato al concetto di centro del mondo[11]. Ma il *Voyage*, avanzando verso un livello di interpretazione ancora più profondo, si tratteggia anche come un itinerario verso un luogo che è metafora di un'interiorità segreta e abissale, vale a

---

Si l'ascension est appel à l'extériorité, à un au-delà charnel, l'axe de la descente est un axe intime, fragile et douillet. Le retour imaginaire est toujours une « rentrée » plus ou moins coenesthésique et viscérale. (…) On conçoit qu'en ces profondeurs obscures et cachées il ne subsiste qu'une limite fort mince entre l'acte téméraire de la descente sans guide et la chute vers les abîmes animaux » (*Les structures* cit., pp. 227-228).

[9] Pierre Bayard, *La symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Editions de la Maisnie, Paris 1994, pp. 86-86 : « En descendant dans les entrailles du globe on communique plus facilement avec ces courants, qui deviennent ainsi plus puissants, donc plus efficaces (…) l'homme spirituel parvient à agir directement sur les éléments éthériques en retrouvant le Centre primordial et l'intégrité de son énergie ».

[10] André Corboz, *Au milieu de la nuit j'ai vu le soleil resplendir…*, cit., pp. 70-71.

[11] Rimandiamo al cap. precedente, *Il progetto del Voyage*, paragrafi *Gorghi, stelle, poli, assi del mondo* e *Simbologia e raffigurazione del"centro"*.

dire come un cammino verso gli *Acheronta* dell'inconscio, se vogliamo ricorre a quella nomenclatura freudiana che tanta critica ha utilizzato per interpretare la nostra esplorazione, oppure come una *plongée* nell'insondabile *abyssus cordis*, per recuperare una densa espressione coniata da un fine indagatore della psiche quale Agostino :

Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo (…) Nella marcia progrediente dell'epopea, la discesa verso i morti (a meno che non sia, come nell'*Odissea*, la salita dei morti verso l'eroe che li interroga) costituisce contemporaneamente un movimento regredente, una regressione, nei termini di Freud, e la condizione per una marcia più sicura verso il fine futuro [12]

Si profunditas est abyssus, putamus, non cor hominis abyssus est ? Quid enim est profundius hoc abysso ?[13]

In verità, alle variegate dinamiche tratteggiate nel *Voyage au centre de la terre* hanno accordato larga importanza numerosi saggi; la stessa Simone Vierne evidenzia chiaramente l'importanza rivestita dagli schemi descritti da Durand nella strutturazione del racconto verniano, al punto da affermare che ad ogni macrosegmento narrativo (o « fase iniziatica ») del *voyage extraordinaire* corrisponda uno dei tre diversi regimi dell'immaginario :

Le scénario initiatique est particulièrement riche en ce qui concerne les schèmes dynamiques de l'imagination. Si nous les analysons suivant les structures indiquées par M. Gilbert Durand, nous trouvons trois séries d'images appartenant aux trois régimes : régime schizomorphe lors de la séparation d'avec le monde profane, régime mystique lors de la seconde phase, quand le myste se fond dans la terre-mère, régime synthétique enfin, lorsqu'il dépasse et abolit les tensions, conquiert une nouvelle cohésion. L'initiation suscite donc une très riche gamme d'images dynamiques [14]

Che il nostro mitologema intervenga nel romanzo a giocare un ruolo di primo ordine appare un dato dunque saldamente acquisito, specie da quegli studiosi che, come Simone Vierne, hanno appuntato la loro attenzione sul bizzarro racconto di

[12] Jean Starobinski, *Introduzione* a Sigmund Freud, *L'Interpretazione dei sogni*, trad. di Filippo Pogliani, Rizzoli, Milano 1986, pp. 32-33.
[13] Agostino, *In Psalmum 41 enarratio*, XIII v. 8.
[14] S. Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, cit., p. 17.

Axel e si sono soffermati ad analizzare la caduta iniziatica nel pozzo (cap XXVIII), mettendo in luce la funzione catartica di questo episodio[15]. Tali riflessioni rappresentano un punto d'avvio prezioso per un'indagine che, come la nostra, mira a dimostrare in quale maniera Jules Verne metta in atto nella propria finzione una puntualissima strategia della caduta la quale orienta sia la semantizzazione delle figure del profondo in un senso negativo o positivo, sia le dinamiche di discesa e risalita tracciate dai personaggi nello spazio del testo. Crediamo difatti che nell'impostare il suo romanzo come una moderna raffigurazione del tema mitico della catabasi, il letterato francese non si sia limitato a tradurre il nostro mitologema in alcune pitture a tinte forti o drammi della *chute noir*[16], bensì abbia dato forma da una vera "strategia" per la quale la caduta si dà come evento che porta insita in sé la *possibilità della discesa*[17]. Anzi, potremmo affermare, con un'ipotesi che ci proponiamo di verificare nel corso della presente indagine nonché nella nostra conclusiva comparazione fra il *Voyage au centre de la terre* e la *Narrative of Arthur Gordon Pym*, che sia proprio la mai sopita presenza di un siffatto "rischio" a far sì che le immagini e le scene connesse all'idea del precipitare possano prontamente riversarsi in metafore positive, sino a trasformarsi in figure di salvezza.

Caduta e discesa, dunque, come coppia di termini complementari i quali, più che scandire una rigida successione dei tre regimi immaginari quale la intende Simone Vierne, imprimono alle dinamiche del romanzo un andamento sinusoidale : al fine di verificare un tale assunto, abbiamo articolato la nostra analisi in quattro distinte parti. Nella prima parte, vedremo come il mitologema venga nel *Voyage* a manifestarsi anzitutto come un evento di cui il soggetto fa un'esperienza immaginaria, vivendolo attraverso forme di realtà simboliche quali il sogno o l'anticipazione nevrotica : come avveniva per Gordon Pym, anche il sonno di Axel è turbato da un terrifico *rêve de gouffre* con il quale Jules Verne porta

[15] Si veda, fra gli altri, Michel Serres nel già ricordato studio *Jules Verne*, cit., p. 73.
[16] Mutuiamo il termine a G. Bachelard, il quale, identificando nella « peur de tomber » una componente fondamentale di « peurs très variées », associa la caduta all'oscurità : « C'est elle qui constitue l'élément dynamique de la peur de l'obscurité ; le fuyard sent ses jambes flageoler. Le noir et la chute, la chute dans le noir, préparent ainsi des drames faciles pour l'*imagination inconsciente* » (*L'Air et les songes*, cit., p. 107).
[17] Cfr. avanti

all'estremo una dinamica disforica volta a trasformare il proteggente spazio chiuso della casa di Konigstrasse (primo grande isomorfo della triade di luoghi dell'initimità) in un opprimente luogo di claustrofobia. Se tale episodio ben ci conferma come l'autore abbia voluto iscrivere l'« engramma della caduta »[18] nella stessa psiche del suo protagonista, le scene che analizzeremo nella nostra seconda sezione daranno una diretta illustrazione del motivo della vertigine, patologia che Jules Verne attribuisce ad Axel come suo tratto distintivo, e che rinvia tanto ad una tipologia di caduta legata all'elemento aereo, quanto ad una più direttamente connessa con la materia terrestre. Procederemo quindi a verificare come l'artista, nell'introdurre nella sua prosa il motivo assiomatico dell'ascensione, sbozzoli nel suo testo una vera *arte del cadere* la quale permette ad Axel di superare la sua radicata paura delle altezze ed intraprendere con successo la scalata del punto sublime dello Sneffels e la successiva discesa nel cratere Scatarsis : è questa la fase in cui lo scrittore carica alcune figure topiche relazionate al nostro mitologema, quali il monte e l'abisso, di tutto un potenziale angoscioso che viene infine a dissiparsi in una tranquillizzante *rêverie de repos*, nonché in una visione costellata di immagini dell'intimità. Verificheremo inoltre come Verne, al fine di attutire la paura di tale impresa (che viene prefigurata nelle fattezze di una pericolosa immersione nell'*Abgrund*), porti al suo estremo una prassi di appesantimento degli eroi tramite l'assimilazione di questi all'elemento della pietra. La penultima sezione sarà infine dedicata al cosiddetto *véritable voyage*, ossia la penetrazione nel profondo tellurico, macrosequenza che il letterato snoda ora come discesa, ora come un percorso risalente oppure orizzontale, e che trova un vero punto di svolta nella scena-*clou* della caduta nel pozzo : il brano, difatti, sprigiona l'intera carica nefasta accumulata da Verne durante tutta una serie di capitoli nei quali, come vedremo, ad una visione eufemizzata e tesa a dare illustrazione ad un notturno benefico ed incantevole si sostituirà progressivamente una rappresentazione tesa a ritrarre il ventre tellurico prima nelle fattezze di una opprimente prigione e, quindi, come una tomba. La metamorfosi, tuttavia, sarà ben lungi dal segnare la fine delle avventure ctonie di Axel, dacché essa, come avevamo osservato nel precedente capitolo, prelude alla rinascita del

[18] Di veda nuovamente G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la Volonté*, cit., p. 322.

personaggio[19] e alla sua lunga esplorazione delle meraviglie del mondo sotterraneo, nonché alla successiva (e fulminea) risalita degli eroi al mondo sublunare. *Explicit* formidabile ed ancora una volta annodato all'iconografia del *mythos*, quest'ultimo, come potremo constatare al momento di raffrontare i gorghi mirabili raffigurati da Jules Verne e da Edgar Allan Poe al fondo dei loro dottissimi romanzi intertestuali.

Il microcosmo della maison onirique *e le prime tematizzazioni del mitologema*

> *L'imagination est bien ainsi un au-delà psychologique. Elle prend l'allure d'un psychisme précurseur qui* projette son être.
>
> (G. Bachelard, *L'Air et les Songes*)

Il nostro precedente discorso ci aveva portati a focalizzare l'attenzione sui vasti e meravigliosi scenari del subterrestre verniano, spazi dove, come abbiamo già indicato, si collocano le figure e le scene di caduta più celebri del *Voyage au centre de la terre*[20]. In realtà, per impostare in maniera corretta il nostro studio, occorrerà distogliere la nostra attenzione da tali sequenze e proiettarci per un istante nell'universo borghese della casetta di Königstrasse e delle beghe che lì intercorrono in seguito al ritrovamento del *parchemin crasseux* fra il tirannico zio Lidenbrock e il suo mite nipote Axel : in questo *incipit* da commediola borghese Jules Verne dispone difatti gli accordi fondamentali del racconto, presentando attraverso modalità mediate tutta una serie di figure e tecniche che si riveleranno strategiche per la costruzione del testo come "romanzo della discesa". Un rilievo particolare assume in primo luogo la caratterizzazione dei protagonisti, due ferventi cultori della scienza geologica i quali dimostrano una singolare tendenza ad assimilarsi al loro oggetto di studio. Lidenbrock, ad esempio, ci viene ritratto

[19] Scrive Bachelard a proposito di questa immagine di resurrezione (che è tipica del « complexe de Jonas ») : « Si nous pouvions aborder tous les mythes d'ensevelissement, nous verrions se multiplier de tels *doublets* reliant images extérieures et images d'intimité. Nous arriverions à cette équivalence de la vie et de la mort : le sarcophage est un ventre et le ventre est un sarcophage. Sortir du ventre, c'est naître, sortir d'un sarcophage c'est renaître » (*La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 201).

[20] Cfr. cap. precedente.

come « un savant égoïste, un puits de science dont la poulie grinçait quand on en voulait tirer quelque chose » autore di un voluminoso *Traité de Cristallographie transcendante*, nonché come una sorta di uomo-trivella la cui peculiare struttura fisica denota una spiccata predisposizione all'esecuzione di gesti diairetici :

mon oncle, je ne saurais trop le dire, était un véritable savant. Bien qu'il cassât parfois ses échantillons à les essayer trop brusquement, il joignait au génie du géologue l'œil du minéralogiste. Avec son marteau, sa pointe d'acier, son aiguille aimantée, son chalumeau et son flacon d'acide nitrique, c'était un homme très fort. A la cassure, à l'aspect, à la dureté, à la fusibilité, au son, à l'odeur, au goût d'un minéral quelconque, il le classait sans hésiter parmi les six cents espèces que la science compte aujourd'hui. (…) Représentez-vous un homme grand, maigre, d'une santé de fer, et d'un blond juvénile qui lui ôtait dix bonnes années de sa cinquantaine. Ses gros yeux roulaient sans cesse derrière des lunettes considérables ; son nez, long et mince, ressemblait à une lame affilée ; les méchants prétendaient même qu'il était aimanté et qu'il attirait la limaille de fer. Pure calomnie ; il n'attirait que le tabac, mais en grande abondance, pour ne point mentir.
(cap. I, pp. 8-9)

Se il dotto studioso fa sfoggio di una tempra energetica e di una certa tendenza all'iperattività, lo scenario che fa da *background* alla storia (una tenuta rispettabile e alquanto vetusta ma che « tenait bien », come assicura Axel) si delinea per contro come un ambiente statico e alquanto ingrigito, nel quale tuttavia il narratore-protagonista gode indisturbato delle gioie della stabilità[21]. Verne tratteggia una pittura vivida e carica di affetto dell'abitazione di Konigstrasse, sino a fondere luogo e eroe: si tratta di uno spazio intimo e "raccolto" che, nel darsi come figura della "casa natale" o *maison onirique*, si connette alle profonde regioni dell'infanzia ammantandosi di tutti i valori positivi del notturno proteggente[22]. Ancora più interessante è notare come questa tipica immagine di

[21] Osserviamo come questa immagine di un interno accogliente si conformi alla perfezione alla felice *rêverie d'enfermement* che, come evidenziava Barthes, Verne sottende alle proprie rappresentazioni.
[22] *Voyage au centre de la terre*, cap. I, p. 11 : « En somme, on pouvait vivre heureux dans cette maisonnette de König-strasse, malgré les impatiences de son propriétaire, car, tout en s'y prenant d'une façon un peu brutale, celui-ci ne m'en aimait pas moins. Mais cet homme-là ne savait pas attendre, et il était plus pressé que nature ». Rinviamo di nuovo alle riflessioni formulate da G. Bachelard in *La poétique de l'espace*, laddove il critico parla della « maison natale » come di quel « pays de l'Enfance Immobile » in cui si vivono delle vere « fixations de bonheur » (*Op. cit*., p. 45).

rifugio venga a configurarsi come vero « centre paradisiaque » del mondo di Axel[23], nonché come un meraviglioso microcosmo dove zio e nipote, attraverso un incessante lavorio di accumulazione e di catalogazione di reperti mineralogici, si dilettano a riprodurre in scala ridotta l'enorme tesoriere del ventre terrestre[24]:

Ce cabinet était un véritable musée. Tous les échantillons du règne minéral s'y trouvaient étiquetés avec l'ordre le plus parfait, suivant les trois grandes divisions des minéraux inflammables, métalliques et lithoïdes.
(cap. II, p. 13)

Perfettamente in accordo con la *Stimmung* creata nelle battute iniziali del romanzo, la passione per il collezionismo inscena in questa occasione una felice *rêverie* di quiete che trova il fulcro della propria elaborazione nell'elemento "immobilizzante" del minerale[25]: il contatto con i metalli, l'antracite e la materia "dura" della pietra evoca difatti nel protagonista l'idea di una realtà che "perdura" e, dunque, "trascende" la precarietà della condizione umana. Nulla di più naturale, pertanto, che siffatti "bibelots" divengano nelle mani del ragazzo una vera fonte di energia nonché di rafforzamento spirituale, oltre che preziosi strumenti per la costruzione di una grandiosa utopia di stabilità[26]:

[23] Cfr. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 280. Sempre seguendo l'analisi di Bachelard, riconosceremo che la casa di Axel alla nozione di centralità: nel darsi come « zone de protection majeure », Koningstresse rappresenta il centro dell'universo familiare di Axel e un vero « centre de force » per lo stesso personaggio (*La terre et les rêveries du repos*, p. 45).
[24] Cfr. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du Repos*, cit., p. 24 : « la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme » (cfr. anche nota seguente). Si vedano anche le considerazioni di Michel Serres sullo « spazio utopico » che la tecnica della classificazione allestisce nei *voyages extraordianires* (*Jules Verne* cit., pp. 121-122).
[25] Sempre Bachelard sottolinea come l'immensità sia « un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille » (*La poétique de l'espace*, cit., p. 25 e p. 169).
[26] Cfr. anche G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la Volonté*, cit., p. 213 : « toute la vie, nous gardons le désir d'imposer l'immobilité de la pierre au monde hostile, à l'ennemi étonné ». Quanto mai interessanti sono le considerazioni di Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 222 : « Il sasso, anzitutto, è. Rimane sempre se stesso e perdura; cosa più importante di tutte, colpisce. Ancor prima di afferrarla per colpire, l'uomo urta contro la pietra (…) La roccia gli rivela qualche cosa che trascende la precarietà della sua condizione umana: un modo di essere assoluto. La sua resistenza, la sua inerzia, le sue proporzioni, come i suoi strani contorni, non sono umani : attestano una presenza che abbaglia, atterrisce e minaccia. Nella sua grandezza e nella sua durezza, nella sua forma o nel suo colore, l'uomo incontra una realtà e una forza appartenenti a un mondo diverso da quel mondo profano di cui fa parte ». Noteremo infine che, mentre la mineralogia non è che uno fra i tanti *hobbies* coltivati dal dotto ed iperattivo Lidenbrock, tale occupazione riempie per intero la domestica esistenza di Axel : « j'avais du sang de minéralogiste dans les veines, et je ne m'ennuyais jamais en compagnie de mes précieux cailloux », confessa il ragazzo riconoscendo

Comme je les connaissais, ces bibelots de la science minéralogique ! Que de fois, au lieu de muser avec des garçons de mon âge, je m'étais plu à épousseter ces graphites, ces anthracites, ces houilles, ces lignites, ces tourbes ! Et les bitumes, les résines, les sels organiques qu'il fallait préserver du moindre atome de poussière ! Et ces métaux, depuis le fer jusqu'à l'or, dont la valeur relative disparaissait devant l'égalité absolue des spécimens scientifiques ! Et toutes ces pierres qui eussent suffi à reconstruire la maison de König-strasse, même avec une belle chambre de plus, dont je me serais si bien arrangé !
(ch. II, p. 13)

In realtà, Verne non tarda a mettere in subbuglio il placido mondo in miniatura di Konigstrasse e a stravolgere questo edenico luogo di quiete delineando i primi, irrequieti impulsi al movimento dei suoi viaggiatori. Il cambiamento si profila allorquando lo scrittore confronta i personaggi con la straordinaria possibilità di toccare con mano i gioielli del sotterraneo, vale a dire nelle scene che illustrano il rinvenimento del manoscritto runico e il susseguente contrasto fra la volontà granitica di Lidenbrock e le esitazioni di suo nipote; è soprattutto il vulcanico professore ad essere investito dal romanziere del ruolo di elemento mobilitante, come indica una tecnica descrittiva incentrata sulle similitudini fra il personaggio e figure di impetuosità quali il proiettile o la valanga, e come altresì segnalano alcune metafore speleologiche volte a sottolineare la caparbietà dello studioso (comparazioni queste ultime, notiamo *en passant*, che convogliano già nel testo una gestualità che sarà destinata a trovare ampia raffigurazione nei capitoli ambientati nel sotterraneo):

Puis, traversant le cabinet comme un boulet, descendant l'escalier comme une avalanche, il se précipita dans König-strasse, et s'enfuit à toutes jambes.
(cap. III, p. 26)

Quand je me réveillai, le lendemain, l'infatigable piocheur était encore au travail. Ses yeux rouges, son teint blafard, ses cheveux entremêlés sous sa main fiévreuse, ses pommettes empourprées indiquaient assez sa lutte terrible avec l'impossible, et, dans quelles fatigues de l'esprit, dans quelle contention du cerveau, les heures durent s'écouler pour lui.

---

in tale attività classificazione la sua sola, mitigatissima forma di evasione dal guscio familiare (*VCT*, cap. I, p. 11).

(cap. V, p. 32)

Altrettanto significativi risultano i comportamenti di Axel, il quale, dinanzi all'intraprendenza dello zio, tenta con ogni espediente di preservare l'immobilità della sua domestica esistenza, come racconta Verne disegnando un vero gioco di forze fra le dinamiche travolgenti messe in atto dal professore e le resistenze opposte dal protagonista del romanzo (che non si fa scrupolo di ricorrere persino al sabotaggio). Di tale rifiuto a risolversi all'azione testimoniano episodi come l'occultamento della pergamena e il famoso *rêve dans un fauteuil* [27], tuttavia, a ben guardare, se nella prassi Axel è completamente fermo, è proprio la fervente immaginazione del ragazzo a giocare il ruolo determinante nel decretare il passaggio da un universo narrativo statico e addensato su una costellazione di figure tipiche del notturno proteggente verso una prosa dominata da simboli ed istanze di genere ben diverso. Già significativo, ad esempio, è il famoso passaggio in cui il giovane, dopo essersi distratto dall'amato *hobby* mineralogico, si abbandona alle elucubrazioni procurategli dalla sua fertilissima facoltà immaginativa, sino a pervenire, tramite una sorta di illuminazione, alla fortuita scoperta della *loi du chiffre*. Modulata sulle note di una leggerezza talmente evanescente da trascinare la mente del personaggio in un turbinoso volteggiare, tale scena di rivelazione inserisce alcuni temi-portanti del romanzo, quali l'allucinazione premonitrice e la vertigine, malessere direttamente connesso alla fenomenologia della caduta il quale affiora a più riprese nel racconto: nel caso che abbiamo presentato, il segreto della pergamena si palesa ad Axel nel momento in

[27] « Le plus sage était de rester. Justement, un minéralogiste de Besançon venait de nous adresser une collection de géodes siliceuses qu'il fallait classer. Je me mis au travail. Je triai, j'étiquetai, je disposai dans leur vitrine toutes ces pierres creuses au-dedans desquelles s'agitaient de petits cristaux. Mais cette occupation ne m'absorbait pas ; l'affaire du vieux document ne laissait point de me préoccuper étrangement. Ma tête bouillonnait, et je me sentais pris d'une vague inquiétude. J'avais le pressentiment d'une catastrophe prochaine. Au bout d'une heure, mes géodes étaient étagées avec ordre. Je me laissai aller alors dans le grand fauteuil d'Utrecht, les bras ballants et la tête renversée. J'allumai ma pipe à long tuyau courbe, dont le fourneau sculpté représentait une naïade nonchalamment étendue; puis, je m'amusai à suivre les progrès de la carbonisation, qui de ma naïade faisait peu à peu une négresse accomplie. De temps en temps, j'écoutais si quelque pas retentissait dans l'escalier. Mais non. Où pouvait être mon oncle en ce moment ? Je me le figurais courant sous les beaux arbres de la route d'Altona, gesticulant, tirant au mur avec sa canne, d'un bras violent battant les herbes, décapitant les chardons et troublant dans leur repos les cigognes solitaires » (*VCT*, p. 28).

cui questi si sventola con il manoscritto e vede baluginare nelle volte rapide del foglio le parole *craterem* e *terrestre* :

Je me débattais donc contre une insoluble difficulté ; mon cerveau s'échauffait ; mes yeux clignaient sur la feuille de papier ; les cent trente-deux lettres semblaient voltiger autour de moi, comme ces larmes d'argent qui glissent dans l'air autour de notre tête, lorsque le sang s'y est violemment porté.

J'étais en proie à une sorte d'hallucination ; j'étouffais ; il me fallait de l'air. Machinalement, je m'éventai avec la feuille de papier, dont le verso et le recto se présentèrent successivement à mes regards.

Quelle fut ma surprise, quand, dans l'une de ces voltes rapides, au moment où le verso se tournait vers moi, je crus voir apparaître des mots parfaitement lisibles, des mots latins, entre autres « craterem » et « terrestre »

Soudain une lueur se fit dans mon esprit ; ces seuls indices me firent entrevoir la vérité ; j'avais découvert la loi du chiffre. Pour lire ce document, il n'était pas même nécessaire de le lire à travers la feuille retournée ! Non. Tel il était, tel il m'avait été dicté, tel il pouvait être épelé couramment. Toutes les ingénieuses combinaisons du professeur se réalisaient ; il avait eu raison pour la disposition des lettres, raison pour la langue du document ! Il s'en fallut d'un « rien » qu'il pût lire d'un bout à l'autre cette phrase latine, et ce « rien », le hasard venait de me le donner !

On comprend si je fus ému ! Mes yeux se troublèrent. Je ne pouvais m'en servir. J'avais étalé la feuille de papier sur la table. Il me suffisait d'y jeter un regard pour devenir possesseur du secret. (pp. 29-30) [28]

Ancora più importante risulta osservare come i "visionari capogiri" di Axel inducano nel testo un radicale processo di inversione semantica per mezzo del quale il romanziere distorce completamente la rappresentazione del domestico, al punto da trasformare l'abitazione di Konigstrasse da una rassicurante immagine di protezione in una "trappola" non troppo dissimile dalle favolose case degli orchi[29]. Il procedimento svolge un ruolo-chiave nel ridefinire l'interno del *Voyage* come un angoscioso "spazio della claustrofobia" entro il quale si tratteggia una dinamica fortemente "oppressiva", come dimostra il passaggio in cui il tirannico

[28] Per tale aspetto, rimandiamo al nostro capitolo finale, *Intersezioni*.
[29] Cfr, avanti; per la presenza di elementi folklorici e favolosi nel *Voyage*, si veda anche il capitolo precedente, *Il progetto del Voyage*..

Lidenbrock decide di condannare la famigliola al digiuno forzato e di bloccare la porta dell'ingresso[30]:

Lorsque la bonne Marthe voulut sortir de la maison pour se rendre au marché, elle trouva la porte close ; la grosse clef manquait à la serrure. Qui l'avait ôtée ? Mon oncle évidemment, quand il rentra la veille après son excursion précipitée.

Était-ce à dessein ? Était-ce par mégarde ? Voulait-il nous soumettre aux rigueurs de la faim ? Cela m'eût paru un peu fort. Quoi ! Marthe et moi, nous serions victimes d'une situation qui ne nous regardait pas le moins du monde ? (…) Marthe prenait cela très au sérieux et se désolait, la bonne femme. Quant à moi, l'impossibilité de quitter la maison me préoccupait davantage et pour cause. On me comprend bien.

(cap. V, pp. 33-35)

Vers midi, la faim m'aiguillonna sérieusement ; Marthe, très innocemment, avait dévoré la veille les provisions du garde-manger ; il ne restait plus rien à la maison, Cependant je tins bon. J'y mettais une sorte de point d'honneur. Deux heures sonnèrent. Cela devenait ridicule, intolérable même ; j'ouvrais des yeux démesurés. Je commençai à me dire que j'exagérais l'importance du document ; que mon oncle n'y ajouterait pas foi ; qu'il verrait là une simple mystification ; qu'au pis aller on le retiendrait malgré lui, s'il voulait tenter l'aventure ; qu'enfin il pouvait découvrit lui-même la clef du « chiffre », et que j'en serais alors pour mes frais d'abstinence.

Ces raisons, que j'eusse rejetées la veille avec indignation, me parurent excellentes ; je trouvai même parfaitement absurde d'avoir attendu si longtemps, et mon parti fut pris de tout dire.

Je cherchais donc une entrée en matière, pas trop brusque, quand le professeur se leva, mit son chapeau et se prépara à sortir.

Quoi, quitter la maison, et nous enfermer encore ! Jamais.

« Mon oncle ! » dis-je.

Il ne parut pas m'entendre.

« Mon oncle Lidenbrock ! répétai-je en élevant la voix.

— Hein ? fit-il comme un homme subitement réveillé.

— Eh bien ! cette clef ?

— Quelle clef ? La clef de la porte ?

— Mais non, m'écriai-je, la clef du document ! »

(cap. V, pp. 35-36)

[30] Nuovamente Bachelard, riflettendo sull'immagine della porta, mette ben in luce come le figure di rifugio siano predisposte a tramutarsi in luoghi opprimenti : « La dialectique du refuge et de l'effroi a besoin de l'*ouverture*. On veut être protégé, mais on ne veut pas être enfermé. La porte est à la fois un archétype et un concept : elle totalise des sécurités inconscientes et des sécurités conscientes. Elle matérialise le gardien du seuil, mais tous ces profonds symboles sont actuellement ensevelis dans un inconscient que n'atteignent pas les rêves des écrivains » (*Repos*, cit., p. 209).

Per quanto già in tali brani la *maison onirique* scateni in Axel i patimenti di chi è costretto in una penosa prigionia, la metamorfosi tocca il proprio apice allorquando lo scrittore, nei passaggi immediatamente seguenti, viene a dare una prima raffigurazione al tema della caduta e ad alcune delle molteplici figure in cui questo può declinarsi. Presentate dopo un capitolo organizzato a mo' di lungo inserto scientifico[31], le suddette scene rappresentano anzitutto degli episodi prolettici durante i quali il personaggio, cadendo preda di crisi d'ansia sempre più soffocanti, anticipa le azioni che egli si ritroverà di lì a breve a compiere nel viaggio nel subterrestre, rappresentandole alla propria mente attraverso le vie di un'immaginazione nevrotica la quale lo proietta appieno in tali visioni[32]. Tale prassi, che avevamo visto già utilizzata dal nostro scrittore per ritrarre il vulcanico Lidenbrock, per un verso consente ad Axel di esorcizzare e finanche di dominare in parte le proprie paure, come accade allorquando il ragazzo elabora un'esperienza salutare di immaginario *sprofondamento* negli abissi tellurici e successiva *risalita in superficie*:

Ainsi se termina cette mémorable séance. Cet entretien me donna la fièvre. Je sortis du cabinet de mon oncle comme étourdi, et il n'y avait pas assez d'air dans les rues de Hambourg pour me remettre, je gagnai donc les bords de l'Elbe, du côté du bac à vapeur qui met la ville en communication avec le chemin de fer de Harbourg. Étais-je convaincu de ce que je venais d'apprendre ? N'avais-je pas subi la domination du professeur Lidenbrock ? Devais-je prendre au sérieux sa résolution d'aller au centre du massif terrestre ? Venais-je d'entendre les spéculations insensées d'un fou ou les déductions scientifiques d'un grand génie ? En tout cela, où s'arrêtait la vérité, où commençait l'erreur ? Je flottais entre mille hypothèses contradictoires, sans pouvoir m'accrocher à aucune. Cependant je me rappelais avoir été convaincu, quoique mon enthousiasme commençât à se modérer ; mais j'aurais voulu partir immédiatement et ne pas prendre le temps de la réflexion. Oui, le courage ne m'eût pas manqué pour boucler ma valise en ce moment. Il faut pourtant l'avouer, une heure après, cette surexcitation tomba ; mes nerfs se détendirent, et des profonds abîmes de la terre je remontai à sa surface.

"C'est absurde ! m'écriai-je; cela n'a pas le sens commun ! Ce n'est pas une proposition sérieuse à faire à un garçon sensé. Rien de tout cela n'existe. J'ai mal dormi, j'ai fait un mauvais rêve."

(cap. VII, pp. 47-49)

[31] Rinviamo al nostro capitolo precedente.

[32] Cfr. Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, cit., p. 13 : « L'imagination est bien ainsi un au-delà psychologique. Elle prend l'allure d'un psychisme précurseur qui *projette son être* ».

Interessante, in questo caso, è l'uso psicologico che il romanziere fa della metafora dei « profonds abîmes de la terre »; riprendendo uno stilema che, come segnala Paolo Mantovanelli, trova nel concetto agostiniano di un *cor abyssus* la sua espressione più ricca e compiuta[33], Verne pare quasi precorrere la lezione freudiana e suggerire che le vie dell'inconscio possano apportare sollievo all'animo del protagonista, dacché il risultato della catabasi immaginata di Axel è una distensione dei nervi e una pacifica (sebbene provvisoria) risoluzione delle istanze conflittuali che turbano la psiche del personaggio. Eppure, se il dibattito interiore fra i dettami della ragione e le pulsioni più oscure del personaggio si limita al momento a produrre uno stato di sovreccitazione mentale, tutt'altro scenario si dischiude quando il rimosso fa il proprio ritorno sulla scena onirica, ossia nell'incubo dipinto in chiusura del capitolo VII. Avviando il brano con una notazione finissima atta a sottolineare la perdita della cognizione temporale, Verne immerge personaggio e lettore in un notturno nefasto teso a dare forma ad un « dramma di caduta immaginaria » dei più angosciosi: terrorizzato dalla prospettiva oramai incombente della spedizione al centro della terra, Axel incorre in un delirante *rêve de gouffre* che pare trascinarlo in un precipitare infinito, inabissarlo in un luogo insondabile in tutto affine al *fondo senza fondo*[34]. L'esperienza viene trascritta con un linguaggio vivido, il quale ben testimonia della realtà psicologica di un evento che illustra alla perfezione il concetto di un « abîme imaginaire » che, come scrive Bachelard scava nell'inconscio una zona dove « toute chose peut tomber, toute chose peut venir (…) s'anéantir »[35]; anzi, in questo caso, si direbbe che è la stessa idea della caduta a creare l'immagine dell'abisso, dal momento che l'eroe sogna di piombare nel vuoto con l'accelerazione crescente dei gravi abbandonati nello spazio. L'ultimo movimento

[33] Rileva lo studioso che « la scoperta della dimensione spirituale dell'uomo trova nella profondità volumetrica il tipo più complesso di estensione spaziale (tridimensionale), la sua più tipica espressione metaforica » (Paolo Mantovanelli, *Profodunus*, cit., pp. 33 e ss., citazioni alle pp. 33 e 39; per il concetto agostiniano di un'interiorità abissale e per l'analisi che ne fa Mantovanelli, si veda invece il nostro cap. *Intersezioni*).

[34] Rinviamo di nuovo alle considerazioni espresse da Bachelard in *L'Air et les songes*, capitolo *La Chute imaginaire*, cit., pp. 107 e seguenti (si vedano in particolare le pp. 111-112, nelle quali l'autore insiste sul concetto di « gouffre dynamique » come di un'immagine che è dedotta dal movimento stesso del cadere); per il fondo senza fondo, rimandiamo anche alla nostra precedente analisi dell'*Abgrund* nella *Narrative of Arthur Gordon Pym* (cap. III della presente tesi).

[35] Cfr. *La terre et les rêveries de la Volonté*, cit., pp. 327-328.

della sequenza, nel presentarci la visione grottesca di un Lidenbrock pienamente assimilato all'archetipo dell'*ogre*, sancisce infine la definitiva abolizione del microcosmo eufemizzante di Konigstrasse, sfigurando del tutto la linea affettiva pietra-casa-solidità[36] :

Le soir arriva. Je n'avais plus conscience du temps écoulé.
« À demain matin, dit mon oncle, nous partons à six heures précises. »
A dix heures je tombai sur mon lit comme une masse inerte.
Pendant la nuit mes terreurs me reprirent.
Je la passai à rêver de gouffres ! J'étais en proie au délire. Je me sentais étreint par la main vigoureuse du professeur, entraîné, abîmé, enlisé ! Je tombais au fond d'insondables précipices avec cette vitesse croissante des corps abandonnés dans l'espace. Ma vie n'était plus qu'une chute interminable.
Je me réveillai à cinq heures, brisé de fatigue et d'émotion. Je descendis à la salle à manger. Mon oncle était à table. Il dévorait. Je le regardai avec un sentiment d'horreur. Mais Graüben était là. Je ne dis rien. Je ne pus manger.
(ch. VII, p. 54)

Episodio che molti hanno colto come un antecedente ideale alla scena della caduta nel pozzo (altra pittura traumatica del nostro mitologema destinata a funzionare da vero punto di snodo per la strutturazione del romanzo di Verne), il *rêve de gouffre* qui riportato presiede ad uno scarto macroscopico nelle modalità narrative del *Voyage* : con la successiva immagine dei cavalli lanciati al galoppo verso la volta dell'Holstein (fine capitolo VII), lo scrittore francese traspone la propria prosa da un immaginario notturno ad un piano raffigurativo impostato su un regime diurno e dominato principalmente da un'istanza descrittiva realistica, più che dai sobbalzanti moti del cuore del narratore-protagonista[37]. Anche in

[36] Fenomeno tipico il quale illustra bene quali possano essere i rovesci negativi del processo di *regressio ad uterum*, l'incubo di Axel tramuta tutti i membri della famiglia in figure "divoranti" (si veda di nuovo l'analisi dei simboli teriomorfi proposta da G. Durand in *Les structures* cit., pp. 89 e seguenti). Interessante osservare come l'idea di un ventre come di un "abisso profondo" torni di nuovo con riferimento alla voracità di Lidenbrock nel cap. X : « Le dîner était prêt ; il fut dévoré avec avidité par le professeur Lidenbrock, dont la diète forcée du bord avait changé l'estomac en un gouffre profond » (p. 73).

[37] « À cinq heures et demie, un roulement se fit entendre dans la rue. Une large voiture arrivait pour nous conduire au chemin de fer d'Altona. Elle fut bientôt encombrée des colis de mon oncle. (…) 'Graüben ! m'écriai-je. — Va, mon cher Axel, va, me dit-elle, tu quittes ta fiancée, mais tu trouveras ta femme au retour' Je serrai Graüben dans mes bras, et pris place dans la voiture. Marthe et la jeune fille, du seuil de la porte, nous adressèrent un dernier adieu ; puis les deux

questi capitoli (dedicati al cosiddetto "periplo di superficie") verrà ad ogni modo riservato un margine di rappresentazione ampio al nostro mitologema; anzi, saranno esattamente alcune scene tese a dimostrare in quale maniera la psiche del ragazzo sia sensibilizzata dall'« engramme d'une chute imaginaire »[38] a darsi come punto d'avvio per un processo che, di lì a breve, culminerà con una dinamica eufemizzante di *discesa nel profondo*.

*L'arte del cadere : dal complesso di Anteo alla discesa nell'*Abgrund

I.

L'abbandono dell'immobile spazio chiuso di Konigstrasse segna l'avvio di una serie di capitoli itineranti che Jules Verne ambienta per lo più in scenari esterni, fornendo ai lettori una descrizione particolareggiata del paesaggio dell'Europa del Nord[39]. In tale *pictura loci* i viaggiatori verniani si muovono prevalentemente lungo una direttiva orizzontale, fino a giungere dinanzi al monte Sneffels; di lì, come noto, lo scrittore avvia la lunga sequenza di discesa e successiva penetrazione nel profondo grembo della terra. Soffermandoci, per iniziare, sulla sezione dedicata al periplo di superficie (cap. VIII-XV), osserveremo che questa parrebbe presentare scarsi motivi di attinenza con la nostra indagine, se non fosse per le scene della salita sul Frelsers-Kirk e della scalata del monte Sneffels, brani-specchio collocati da Verne a mo' di cornice della macrosequenza (rispettivamente al suo inizio e alla fine). Con una scelta che ben sviluppa l'idea del viaggio come cammino di iniziazione e di affinamento spirituale, l'autore si serve di questi episodi per proiettare la finzione su un asse verticalizzante ed arricchire il suo romanzo della discesa di una pittura incentrata sul motivo assiomatico dell'ascensione, esperienza che, come segnala Eliade, permette

chevaux, excités par le sifflement de leur conducteur, s'élancèrent au galop sur la route d'Altona » (cap. VII, p. 55); notiamo *en passant* che Durand segnala come il simbolo teriomorfo del cavallo sia un'altra immagine della temporalità (*Les structures* cit., p. 79).

[38] Bachelard, *Volonté*, cit., p. 324.

[39] Si veda anche la precedente discussione sulle fonti del *Voyage au centre de la terre*

all'uomo di accedere alla dimensione « trascendente » dell'alto[40]. Materia induttrice di tali *rêveries* è ancora una volta la pietra, anche se l'elemento, al contrario di quanto avveniva in precedenza, sollecita ora una fantasticheria aerea e dinamica, la quale viene ad addensarsi attorno ad una costellazione di simboli tipici del regime immaginario diurno[41]. Nella prima delle nostre sequenze, ad esempio, lo scrittore imposta la rappresentazione sulla figura sacra della « pierre levée masculine », vale a dire la roccia lavorata dalla mano dell'uomo nella forma architettonica del campanile[42]: corredato di un'altissima scala che si avvita nel cielo come una spirale protesa verso l'infinito, il Fresler-Kirk viene eletto da Lidenbrock a sede di un esercizio comportamentale volto a preparare Axel all'impresa dello Sneffels attraverso un subitaneo confronto con delle altezze abissali[43]. La salita, in questo caso, viene a prefigurarsi come un percorso fulmineo che offre punti d'appoggio vieppiù precari e rarefatti, come osserva Axel stabilendo una sottile linea di continuità fra la semantica del leggero e quella del fragile, al punto da scatenare nell'inesperto scalatore uno spaventoso attacco di panico; il *mal d'espace* dà difatti anzitutto luogo ad una progressiva contrazione muscolare che accovaccia il corpo del giovane in una posizione fetale, come ad indicare un nuovo manifestarsi del complesso regressivo del protagonista[44]:

---

[40] Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., cap. II: *Il cielo : dei uranici, riti e simboli celesti*, p. 43 : « L' « alto » è una categoria inaccessibile all'uomo in quanto tale ; appartiene di diritto alle forze e agli esseri sovrumani; colui che si innalza salendo cerimonialmente i gradini di un santuario o la scala rituale che porta al Cielo, cessa allora di essere un uomo ». Thierry Victoria segnala come l'episodio rappresenti la prima delle « quatre grandes épreuves » destinate a scandire il percorso del protagonista correspondenti « aux quatre éléments fondamentaux », ossia l'«épreuve aérienne » *(Voyage au centre de la terre: éléments pour une interprétation symbolique*, in « Bullerin de la Société Jules Verne » n. 80, p. 18).

[41] G. Durand, *Les Structures anthropologiques* cit., pp. 138 et ss.

[42] Cfr. *Ibidem*, p. 142 : « On peut dans la symbolique chrétienne distinguer la pierre non taillée, androgyne, la pierre carrée, féminoide, ou au contraire le cône, la pierre 'levée' masculine. Cette dernière se retrouve dans la flèche et le clocher de l'église,obélisque chrétien, vraiment solaire et surmonté du coq, l'oiseau de l'aurore ».

[43] Come indica nuovamente Eliade, la scala è una delle declinazioni più celebri dell'*axis mundi*, immagine archetipica che, nelle concezioni mitiche e religiose relative alla nozione di "centro del mondo", ristabilisce la « comunicazione con il cielo » (cfr. *Le Sacré et le profane*, cit., p. 35; notiamo anche che la chiocciola e la « vis intérieure », in questo caso, si costituiscono come altrettante elaborazioni della spirale, linea che, come abbiamo già avuto modo di evidenziare, è figura di infinito).

[44] Tipica, di tale complesso, è la volontà di *non vedere* che caratterizza il personaggio e che Verne mette bene in evidenza nel brano citato. Rileviamo anche la presenza dell'ambiguo termine *emprisonnés* posto a descrivere la situazione del personaggio allorquando egli si trova a salire nello spazio chiuso della « vis intérieure ». Troviamo infine qui verificata appieno la fenomenologia del « complexe d'Antée » che Gilbert Durand, riprendendo l'analisi di Bachelard

Après avoir traversé quelques rues étroites où des galériens, vêtus de pantalons mi-partie jaunes et gris, travaillaient sous le bâton des argousins, nous arrivâmes devant Vor-Frelsers-Kirk. Cette église n'offrait rien de remarquable. Mais voici pourquoi son clocher assez élevé avait attiré l'attention du professeur : à partir de la plate-forme, un escalier extérieur circulait autour de sa flèche, et ses spirales se déroulaient en plein ciel.

Mon oncle me précédait d'un pas alerte. Je le suivais non sans terreur, car la tête me tournait avec une déplorable facilité. Je n'avais ni l'aplomb des aigles ni l'insensibilité de leurs nerfs.

Tant que nous fûmes emprisonnés dans la vis intérieure, tout alla bien ; mais après cent cinquante marches l'air vint me frapper au visage ; nous étions parvenus à la plate-forme du clocher. Là commençait l'escalier aérien, gardé par une frêle rampe, et dont les marches, de plus en plus étroites, semblaient monter vers l'infini.

« Je ne pourrai jamais ! m'écriai-je.

— Serais-tu poltron, par hasard ? Monte ! » répondit impitoyablement le professeur.

Force fut de le suivre en me cramponnant. Le grand air m'étourdissait ; je sentais le clocher osciller sous les rafales ; mes jambes se dérobaient ; je grimpai bientôt sur les genoux, puis sur le ventre ; je fermais les yeux ; j'éprouvais le mal de l'espace.

Enfin, mon oncle me tirant par le collet, j'arrivai près de la boule.

« Regarde, me dit-il, et regarde bien ! il faut prendre *des leçons d'abîme !* »

(cap. VIII, p. 63)

Costretto di mala grazia a portare a termine la terapia d'urto ideata da Lidenbrock, Axel raggiunge quindi la torreggiante *boule* e li incorre in un secondo episodio acrofobico che viene tradotto da Verne come uno squilibrante spettacolo di « sublimation cinématique »[45] interamente orchestrato dall'immaginazione del ragazzo : dinanzi allo sconfinato abisso celeste, quest'ultima opera nel senso di un'immobilizzazione di ciò che è *ipso facto* mobile (le nuvole) e di

definisce come il « malaise vertigineux que crée l'éloignement d'un point d'appui stable » : « l'inconscient semble d'avance et fonctionnellement sensibilisé pour recevoir le choc crée par l'image d'une banale ascension dans un édifice élevé (…) le vertige est l'image inhibitrice de toute ascension, un blocage physique et moral qui se traduit par des phénomènes psycho-physiologiques violents. Le vertige est un rappel brutal de notre humaine et présente condition terrestre » (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 124).

[45] G. Bachelard, *L'Air et les songes*, cit., p. 16 : « Pour bien comprendre les nuances diverses de cette sublimation active et en particulier la différence radicale entre la sublimation cinématique et la sublimation vraiment dynamique, il faut se rendre compte que le mouvement livré par la vue n'est pas *dynamisé*. Le mobilisme visuel reste purement cinématique. La vue suit trop gratuitement le mouvement pour nous apprendre à le vivre intégralement, intérieurement ». Nota più avanti lo scrittore come le nuvole offrano lo spunto per elaborare una « rêverie sans responsabilité », nella quale « la continuité dans le dynamisme supplante les discontinuités des êtres immobiles » (p. 217).

un'accelerazione vorticosa dello spazio circostante, trasportando in un fantastico turbinare il protagonista, l'edificio del Fresler-Kirk e i paesaggi che si distendono allo sguardo aereo del personaggio. La sensazione del precipitare si iscrive tanto nell'impressione di schiacciamento degli oggetti (le case appaiono « aplaties et comme écrasées par une chute ») quanto nell'inarrestabile movimento giratorio (ricorre nuovamente il verbo *tourbillonner* utilizzato già per suggerire la crisi allucinatoria descritta al cap. IV), al punto da contaminare ancora una volta la postura eretta dell'eroe; Axel, infatti, sebbene costretto a raddrizzarsi, al termine della prova appare *courbaturé* :

J'ouvris les yeux. J'apercevais les maisons aplaties et comme écrasées par une chute, au milieu du brouillard des fumées. Au-dessus de ma tête passaient des nuages échevelés, et, par un renversement d'optique, ils me paraissaient immobiles, tandis que le clocher, la boule, moi, nous étions entraînés avec une fantastique vitesse. Au loin, d'un côté s'étendait la campagne verdoyante ; de l'autre étincelait la mer sous un faisceau de rayons. Le Sund se déroulait à la pointe d'Elseneur, avec quelques voiles blanches, véritables ailes de goéland, et dans la brume de l'est ondulaient les côtes à peine estompées de la Suède. Toute cette immensité tourbillonnait à mes regards.

Néanmoins il fallut me lever, me tenir droit et regarder. Ma première leçon de vertige dura une heure. Quand enfin il me fut permis de redescendre et de toucher du pied le pavé solide des rues, j'étais courbaturé.

(ch. VIII, pp. 61-61)

Se la vertiginosa fantasticheria aerea del Fresler-Kirk trova il proprio ideale completamento nella scena della scalata dello Sneffels, questo secondo passaggio segna per il protagonista del *Voyage* una tappa ancora più cruciale sia da un punto di vista spirituale, sia soprattutto nella sua educazione alla speleologia, come ci apprestiamo a verificare. Dopo aver immerso i suoi personaggi in un caotico ammasso di colate di lava e conglomerati vermigli, lo scrittore staglia sullo spazio fittizio del *Voyage* il punto supremo dello Sneffels, figura che condensa in un'unica visione tre luoghi cruciali dell'iconografia verniana : è, adesso, l'immagine maestosa e *écrasante* della montagna-vulcano ad incitare i viaggiatori ad intraprendere una *rêverie* attiva di volontà la quale, nel precisarsi come un

eroico « effort de redressement » teso a conquistare la vetta del « gigante »[46], impegna questi in una strenua misurazione con l'elemento ostile e duro della roccia[47]:

Le sol se ressentait du voisinage de la montagne dont les racines de granit sortaient de terre : comme celles d'un vieux chêne. Nous contournions l'immense base du volcan. Le professeur ne le perdait pas des yeux ; il gesticulait, il semblait le prendre au défi et dire : « Voilà donc le géant que je vais dompter ! » Enfin, après vingt-quatre heures de marche, les chevaux s'arrêtèrent d'eux-mêmes à la porte du presbytère de Stapi.
(cap. XIII, p. 99)

Nous marchions en file, précédés du chasseur ; celui-ci remontait d'étroits sentiers où deux personnes n'auraient pas pu aller de front. Toute conversation devenait donc à peu près impossible (…) La route devenait de plus en plus difficile ; le sol montait ; les éclats de roches s'ébranlaient, et il fallait la plus scrupuleuse attention pour éviter des chutes dangereuses. Hans s'avançait tranquillement comme sur un terrain uni ; parfois il disparaissait derrière les grands blocs, et nous le perdions de vue momentanément ; alors un sifflement aigu, échappé de ses lèvres, indiquait la direction à suivre. Souvent aussi il s'arrêtait, ramassait quelques débris de rocs, les disposait d'une façon reconnaissable et formait ainsi des amers destinés à indiquer la route du retour. Précaution bonne en soi, mais que les événements futurs rendirent inutile. Trois fatigantes heures de marche nous avaient amenés seulement à la base de la montagne
(cap. XIV, pp. 108-110)

[46] « En consultant la carte d'Olsen, je vis qu'on les évitait en longeant la sinueuse lisière du rivage ; en effet, le grand mouvement plutonique s'est concentré surtout à l'intérieur de l'île ; là les couches horizontales de roches superposées, appelées trapps en langue Scandinave, les bandes trachytiques, les éruptions de basalte, de tufs et de tous les conglomérats volcaniques, les coulées de lave et de porphyre en fusion, ont fait un pays d'une surnaturelle horreur. Je ne me doutais guère alors du spectacle qui nous attendait à la presqu'île du Sneffels, où ces dégâts d'une nature fougueuse forment un formidable chaos » (*VCT*, cap. XII, p. 89). Individuiamo nello Sneffels un'immagine che forma una perfetta sintesi dei "punti sublimi" verniani, il vulcano, l'isola e, come evidenziavamo nel precedente capitolo, il polo.

[47] Si vedano di nuovo le osservazioni del Bachelard de *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 180-181 : « Il semble que la pierre colossale donne, dans son immobilité même, une impression toujours active de surgissement (…) La raison a beau dire que le rocher est immobile. La perception a beau confirmer que la pierre est toujours à sa place. L'expérience a beau nous apprendre que la pierre monstrueuse est une forme placide. L'imagination provocatrice a engagé un combat. Le rêveur arc-bouté veut renverser la pierre hostile » (si noti come all'idea bachelardiana del sognatore « arc-bouté » corrisponda l'immagine di un Axel « courbaturé » dalla *leçon d'abîme* del Fresler-Kirk). A p. 27 del medesimo studio, il critico evidenzia bene come le immagini della materia dura attivino una « adversité provoquée, une psychologie du contre qui ne se contente pas du coup, du choc, mais qui se promet la domination sur l'intimité même de la matière ».

Restituita alla sua natura scabra di materia pesante, la pietra si rivela intimamente connessa allo schema della caduta e all'idea di un notturno nefasto : non a caso lo scrittore, recuperando un *topos* illustre della letteratura cristiana, sbozzola l'anabasi sul vulcano come una tortuosa « ascensione faticata », vale a dire come un cammino « iniziatico » che è ad ogni istante costellato di « passi falsi »[48] e continuamente percorso dal pericolo del precipitare nel vuoto, o che anche sottopone lo scalatore al ripetuto rischio della distruzione per mezzo di portentose figure di *écrasement* (la valanga, il *mistour*)[49]. Indispensabile, affinché il giovane arrivi ad innalzarsi su questa « Montagna Spirituale », si fa la presenza di aiutanti (o mentori) che abbiamo incorporato in sé la lezione di alleggerimento necessaria per superare le asperità del cammino[50], nonché che siano avvezzi a maneggiare tutta una gamma di strumenti alpinisti performativi quali il bastone o la corda, (altrettanti utensili rivestiti di una forte valenza simbolica, come ha evidenziato Mircea Eliade)[51]. Tali mediatori vengono individuati dal romanziere nella figura paterna di Lidenbrock, che improvvisamente fa sfoggio di mirabili qualità da equilibrista, e nel nuovo comprimario Hans, un islandese che unisce alle competenze della guida alcune doti tipiche della figura dello sciamano; i personaggi difatti, impiegando tecniche di modellamento e persino aggressione dello spazio, muovono a mano a mano verso la conquista del punto sublime :

Nous commencions maintenant à gravir les pentes du Sneffels ; son neigeux sommet, par une illusion d'optique fréquente dans les montagnes, me paraissait fort rapproché, et cependant, que de longues heures avant de l'atteindre ! quelle fatigue surtout ! Les pierres qu'aucun ciment de terre, aucune herbe ne liaient entre elles, s'éboulaient sous nos pieds et allaient se perdre dans la plaine avec la rapidité d'une avalanche.

[48] Corrado Bologna, *Ascensioni spirituali*, cit. p. 21: « L'ascensione faticata, passo passo, corpo e mente intesi alla stessa meta, ha natura assai diversa dall'atto (virtuale) di spiccare il volo, dal sogno secolare di librarsi al di sopra del mondo terrestre « staccando l'ombra da terra » (per riprendere un bellissimo titolo di Daniele Del Giudice). Nella scalata della Montagna non s'iscrive l'idea di un dono superiore ottenuto come grazia lieve e istantanea, come forza di ascensione e sublimazione che ammenda e nega la superficie della terra allontanandosene, e cancella il tempo, la storia della successione degli istanti che formano la vita dell'uomo ».

[49] Notiamo che la figura della tromba di pietra polverizzata si offre come una delle declinazioni terrifiche che può assumere la linea della spirale (cfr. avanti).

[50] *Ascensioni spirituali*, cit., p. 21.

[51] Cfr. M. Eliade, *La nostalgia del paradiso*, cit., pp. 71-72.

En de certains endroits, les flancs du mont faisaient avec l'horizon un angle de trente-six degrés au moins ; il était impossible de les gravir, et ces raidillons pierreux devaient être tournés non sans difficulté. Nous nous prêtions alors un mutuel secours à l'aide de nos bâtons.

Je dois dire que mon oncle se tenait près de moi le plus possible ; il ne me perdait pas de vue, et en mainte occasion, son bras me fournit un solide appui. Pour son compte, il avait sans doute le sentiment inné de l'équilibre, car il ne bronchait pas. Les Islandais, quoique chargés grimpaient avec une agilité de montagnards.

(cap. XV, p. 111)

La mer s'étendait à une profondeur de trois mille deux cents pieds ; nous avions dépassé la limite des neiges perpétuelles, assez peu élevée en Islande par suite de l'humidité constante du climat. Il faisait un froid violent ; le vent soufflait avec force. J'étais épuisé. Le professeur vit bien que mes jambes me refusaient tout service, et, malgré son impatience, il se décida à s'arrêter. Il fit donc signe au chasseur, qui secoua la tête en disant :

— « Ofvanför. »

— Il parait qu'il faut aller plus haut, dit mon oncle.

Puis il demanda à Hans le motif de sa réponse.

— « Mistour », répondit le guide.

(…)

Je portai mes regards vers la plaine ; une immense colonne de pierre ponce pulvérisée, de sable et de poussière s'élevait en tournoyant comme une trombe ; le vent la rabattait sur le flanc du Sneffels, auquel nous étions accrochés ; ce rideau opaque étendu devant le soleil produisait une grande ombre jetée sur la montagne. Si cette trombe s'inclinait, elle devait inévitablement nous enlacer dans ses tourbillons. Ce phénomène, assez fréquent lorsque le vent souffle des glaciers, prend le nom de « mistour » en langue islandaise.

« Hastigt, hastigt, » s'écria notre guide.

Sans savoir le danois, je compris qu'il nous fallait suivre Hans au plus vite. Celui-ci commença à tourner le cône du cratère, mais en biaisant, de manière à faciliter la marche ; bientôt, la trombe s'abattit sur la montagne, qui tressaillit à son choc ; les pierres saisies dans les remous du vent volèrent en pluie comme dans une éruption. Nous étions, heureusement, sur le versant opposé et à l'abri de tout danger ; sans la précaution du guide, nos corps déchiquetés, réduits en poussière, fussent retombés au loin comme le produit de quelque météore inconnu.

Cependant Hans ne jugea pas prudent de passer la nuit sur les flancs du cône. Nous continuâmes notre ascension en zigzag ; les quinze cents pieds qui restaient à franchir prirent près de cinq heures ; les détours, les biais et contremarches mesuraient trois lieues au moins. Je n'en pouvais plus ; je succombais au froid et à la faim. L'air, un peu raréfié, ne suffisait pas au jeu de mes poumons.

(cap. XV, pp. 114-115)

Grazie al sostegno dei compagni e all'apparizione inopinata di una scala naturale[52], la prima prova iniziatica del *Voyage* ha infine un esito positivo : sebbene stremato, Axel raggiunge la cima del massiccio nella « pleine obscurité » e trascorre una calma notte al riparo del cratere, fino a che la luce del nuovo giorno non gli permette di sondare i progressi effettuati nell'arte di esorcizzare la vertigine (« je ne rêvais même pas », osserva significativamente il protagonista commentando « l'une des meilleures que j'eusse passées depuis longtemps »)[53]. Il ragazzo, che ora è esaltato dalla prospettiva di « jouir du magnifique spectacle qui se développait à mes regards », corre difatti ad appuntarsi sulla vetta del picco Scatarsis e lì si immerge in una seconda *rêverie* ottica, che, con Gaston Bachelard, chiameremo di « domination » contemplativa[54] : egli adesso partecipa appieno alla vita aerea del monte, lasciandosi trasportare da un sinuoso gioco di metamorfosi e fusione delle forme e paesaggi a lui sottostanti, e abbandonandosi quindi ad una voluttuosa *plongée* nella trasparenza dei raggi solari la quale si colora di una nota fiabesca :

J'occupais le sommet de l'un des deux pics du Sneffels, celui du sud. De là ma vue s'étendait sur la plus grande partie de l'île ; l'optique, commune à toutes les grandes hauteurs, en relevait les rivages, tandis que les parties centrales paraissaient s'enfoncer. On eût dit qu'une de ces cartes en relief d'Helbesmer s'étalait sous mes pieds ; je voyais les vallées profondes se croiser en tous sens,

[52] Nel configurarsi come immagine di "caduta arrestata", la gradinata che si sbozzola sullo Sneffels, contrariamente a quel che avveniva per la scala spiraloide del Fresler-Kirk, viene ora a rinviare ad un'idea di una solidità morale come requisito necessario per portare a termine il cammino verso al luogo del trascendente : « À voir la hauteur de la cime du Sneffels, il me semblait impossible qu'on pût l'atteindre de ce côté, si l'angle d'inclinaison des pentes ne se fermait pas. Heureusement, après une heure de fatigues et de tours de force, au milieu du vaste tapis de neige développé sur la croupe du volcan, une sorte d'escalier se présenta inopinément, qui simplifia notre ascension. Il était formé par l'un de ces torrents de pierres rejetées par les éruptions, et dont le nom islandais est 'stinâ'. Si ce torrent n'eût pas été arrêté dans sa chute par la disposition des flancs de la montagne, il serait allé se précipiter dans la mer et former des îles nouvelles » (*VCT*, p. 111; per la figura di Hans come immagine dello sciamano, cfr. avanti).

[53] *Voyage au centre de la terre*, cap. XVI, p. 116.

[54] G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., p. 354 ; così il critico descrive questa particolare contemplazione : « Le regard panoramique est une réalité psychologique que chacun revivra avec intensité si seulement il veut prendre le soin de s'observer. Par son tour d'horizon, le rêveur prend possession de toute la terre. Il *domine* l'univers (…) Déjà, dans ce premier contact avec l'immensité, il semble que la *contemplation* trouve le sens d'une soudaine maîtrise d'un univers » (*ivi*). Cfr. anche *L'Air et les songes*, cit., p. 17 : « il y a mobilité des images dans la proportion où, en sympathisant par l'imagination dynamique avec les phénomènes aériens, on prendra conscience d'un allègement, d'un allégresse, d'une légèreté. La vie ascensionnelle sera alors une réalité intime ».

les précipices se creuser comme des puits, les lacs se changer en étangs, les rivières se faire ruisseaux. Sur ma droite se succédaient les glaciers sans nombre et les pics multipliés, dont quelques-uns s'empanachaient de fumées légères. Les ondulations de ces montagnes infinies, que leurs couches de neige semblaient rendre écumantes, rappelaient à mon souvenir la surface d'une mer agitée. Si je me retournais vers l'ouest, l'Océan s'y développait dans sa majestueuse étendue, comme une continuation de ces sommets moutonneux. Où finissait la terre, où commençaient les flots, mon œil le distinguait à peine.

Je me plongeais ainsi dans cette prestigieuse extase que donnent les hautes cimes, et cette fois, sans vertige, car je m'accoutumais enfin à ces sublimes contemplations. Mes regards éblouis se baignaient dans la transparente irradiation des rayons solaires, j'oubliais qui j'étais, où j'étais, pour vivre de la vie des elfes ou des sylphes, imaginaires habitants de la mythologie scandinave ; je m'enivrais de la volupté des hauteurs, sans songer aux abîmes dans lesquels ma destinée allait me plonger avant peu. Mais je fus ramené au sentiment de la réalité par l'arrivée du professeur et de Hans, qui me rejoignirent au sommet du pic.

(cap. XVI, pp. 117-118)[55]

E', questo voluttuoso vagheggiare della mente, uno stilema di una fantasticheria evanescente che si rivela ben adatta a denotare una volontà di potenza ancora « ingenua », come scrive Gaston Bachelard[56], e dunque indicativa di uno stadio di evoluzione psicologica ancora acerbo per quel che concerne la *bildung* del protagonista : se Axel riesce a padroneggiare il disturbo acrofobico inebriandosi dell'estasi delle alte cime, l'idea dell'abisso e della discesa in tale luogo dell'ignoto di fatto al momento vengono evasi, rimossi in quanto pensieri perturbanti. In effetti, questa euforica *rêverie* eterea è esattamente sul punto di dissolversi per fare posto ad una prima, inquietante pittura del profondo tellurico; di una siffatta mutazione (che, come verificheremo, implicherà tutta una dinamica alternata di eufemizzazione e drammatizzazione delle immagini legate al nostro mitologema), si fanno testimonianza gli immediati snodi del cap. XVI, con i quali Verne offre un preludio ben significativo alle sequenze volte a dare raffigurazione al periplo sotterraneo.

[55] Si noti come Verne, nel tirare in ballo elfi e silfi, ci regali un sagace *clin d'oeil* a quel fondo intertestuale mitologico nordico "occultato" di cui abbiamo parlato nel nostro discorso relativo alle fonti del romanzo (cfr. cap. IV, paragrafo *Gorghi, stelle, poli, assi del mondo*).

[56] G. Bachelard, *Volonté*, cit., pp. 358-359.

II.

Come anticipavamo nella nostra premessa, nel far seguire all'ascensione iniziatica dello Sneffels un primo movimento del lungo itinerario verso il centro dei suoi eroi, Jules Verne dà vita ad una scena che rappresenta uno snodo cruciale per l'allestimento del testo come romanzo della catabasi : avevamo già osservato che la discesa nel fondo del cratere Scatarsis confronta il lettore del *Voyage* con l'episodio-*clou* del rinvenimento della roccia di Saknussemm o *omphalos*, vale a dire come una figura di quel punto di collegamento fra i tre regni del celeste, della Terra e del sotterraneo (l'*axis mundi*). Noteremo ora che l'inizio di tale scena (cap. XVI) viene a segnare la cartografia fittizia del *Voyage* della voragine dell'*Abgrund*, classica immagine di caduta che, come abbiamo visto, si era già tratteggiata nel testo come luogo onirico, e che un'immemore tradizione religiosa (in particolar modo mistica) connette all'idea del trascendente[57]. Con una continuità mirabile nel passare dal simbolismo del sogno ad una topografia allegorica imperniata su prefissati punti sublimi, Verne adesso incava il *fondo senza fondo* nel cuore del cratere, facendo di tale figura l'elemento catalizzatore di tutta una poetica di *horror vacui* e di sublime terrore dell'elemento igneo : tuffato nel « tromblon évasé » dello Scatarsis, lo sguardo del protagonista si accende di una fantasia febbrile, sino a percepire l'incipiente discesa nel baratro come una spaventosa immersione in un caos di tuoni e fiamme pronto a rigettare alla minima sollecitazione l'incauto avventore che si è addentrato in esso :

Le cratère du Sneffels représentait un cône renversé dont l'orifice pouvait avoir une demi-lieue de diamètre. Sa profondeur, je l'estimais à deux mille pieds environ. Que l'on juge de l'état d'un pareil récipient, lorsqu'il s'emplissait de tonnerres et de flammes. Le fond de l'entonnoir ne devait pas mesurer plus de cinq cents pieds de tour, de telle sorte que ses pentes assez douces permettaient d'arriver facilement à sa partie inférieure. Involontairement, je comparais ce cratère à un énorme tromblon évasé, et la comparaison m'épouvantait.

« Descendre dans un tromblon, pensai-je, quand il est peut-être chargé et qu'il peut partir au moindre choc, c'est l'œuvre de fous. »

(cap. XVI, p. 117)

[57] Si veda la nostra analisi del *rêve de gouffre* descritto nel cap. VII del romanzo.

Per quanto questa minacciosa pittura vulcanica ben preluda alla tematizzazione del motivo della discesa agli inferi e possa essere considerata come una fantasmagorica raffigurazione della nevrosi del protagonista[58], la sequenza che abbiamo evocato in verità ci interessa soprattutto nella misura in cui essa verrà di lì a breve ad assolvere ad una funzione strategica differente, e quanto mai importante : è, infatti, esattamente attraverso la figura dell'*Abgrund* che l'artista avvia nel testo quel fondamentale procedimento eufemizzante volto ad attutire l'impatto terrifico delle immagini di caduta e a trasformare lo schema nefasto che queste invocano nel movimento rallentato della discesa. Ad avallare la nostra affermazione, interviene in primo luogo la scena posta a seguito della visione infernale or ora rievocata, un passaggio che, come ci apprestiamo a verificare, offre finalmente al lettore del *Voyage* una prima visualizzazione geografica dell'idea dell'abisso. Costruito come una sorta di contrappunto all'episodio della salita sullo Sneffels, il brano dà illustrazione a tutta una gamma di pratiche speleologiche le quali fanno da *pendant* alle strategie impiegate dai viaggiatori per elevarsi sulla cima del monte; l'impresa, in questo caso, non si traduce in un esercizio di alleggerimento, ma si precisa piuttosto come una prassi di appesantimento tesa a fare dei personaggi un tutt'uno con la materia in cui essi avanzano, vale a dire la roccia androgena[59]. Tale fenomeno apparirà del tutto scontato, se consideriamo che il nostro scrittore, nel capovolgere la verticale lungo la quale si spostano i personaggi dall'alto verso il basso, doveva tenere conto delle leggi della fisica; tuttavia, esaminando il nostro passaggio con gli strumenti offerti dalla psicanalisi degli elementi bachelardiana, una siffatta inversione sembra trovare una spiegazione nel fatto che la *rêverie* discenditiva, come segnala lo studioso, è intimamente legata ad un'immaginazione « sotterranea » e all'annessa idea del raggiungimento di un « être plus compact et plus fixé »[60]. Risulta così naturale che l'artista dovesse operare nel senso di un

[58] Rimandiamo di nuovo al nostro precedente capitolo, paragrafo *Fra l'Ecla e Cariddi* : riallacciandoci alla scena della salita sul Vesuvio rappresentata nel *Mundus Subterraneus*, riconoscevamo nella sequenza verniana un'attivazione del cosiddetto « complesso di Empedocle ».
[59] Cfr. dietro.
[60] E' quanto il critico mette in luce nel capitolo *La psychologie de la pesanteur*, in *La terre et les rêveries de la volonté* , cit., p. 369 : « l'image se présente toujours comme une découverte de dénivellations, soit comme un exhaussement vers une existence plus légère et plus libre, soit comme un approfondissement vers un être plus compact et plus fixé ». Si veda anche quanto il

recupero del valore della pesantezza, anche perché la discesa, come segnala Durand, appare maggiormente connessa al "risque de la chute" che non l'ascensione, e pertanto essa necessita di "precauzioni" ancora maggiori[61]. A tale proposito, osserveremo che i simboli "ascensionali" del "bâton ferré" e della corda vengono ora rappresentati come oggetti atti a fornire agli speleologi un punto d'appoggio solido, capace di sostenere il corpo in caso di scivolate improvvise (per lo meno entro una certa misura):

Certaines parties du cône formaient des glaciers intérieurs ; Hans ne s'avançait alors qu'avec une extrême précaution, sondant le sol de son bâton ferré pour y découvrir les crevasses. A de certains passages douteux, il devint nécessaire de nous lier par une longue corde, afin que celui auquel le pied viendrait à manquer inopinément se trouvât soutenu par ses compagnons. Cette solidarité était chose prudente, mais elle n'excluait pas tout danger.
(cap. XVI, p. 118)

Parimenti connessa con un siffatto discorso risulta la mutazione della traiettoria tracciata dagli eroi sulle scoscese superfici del cratere. Al posto di schematizzarsi nella spigolosa e fulminea linea zigzagante, quest'ultima viene a modularsi come una sorta di spirale schiacciata il cui tratto si disegna in un lasso di tempo ampio, accompagnandosi ad un sonoro precipitare di frammenti rocciosi nel fondo dell'abisso (lo scrittore parla di « ellissi molto allungate », come a voler suggerire che l'unico *modus operandi* per evitare di rovinare nel vuoto sia quello di lambire pazientemente la forma stessa del cono):

Afin de faciliter la descente, Hans décrivait à l'intérieur du cône des ellipses très allongées ; il fallait marcher au milieu des roches éruptives, dont quelques-unes, ébranlées dans leurs alvéoles, se précipitaient en rebondissant jusqu'au fond de l'abîme. Leur chute déterminait des réverbérations d'échos d'une étrange sonorité.

---

critico scrive a p. 371 del saggio : « Il faut des lignes d'images pour descendre; ces lignes d'images se trouvent par les rêves de l'imagination souterraine. Il faut des lignes d'images pour remonter. Cette remontée ne peut se faire sans un délestage des lourdes fautes, des lourdes peines. C'est à quoi peut aider un maniement des images dynamique et matérielles de la terre ».

[61] G. Durand, *Les structures* cit., p. 227 : « l'imagination de la descente nécessitera plus de précautions que celle de l'ascension. Elle exigera des cuirasses, des scaphandres, ou encore l'accompagnement d'un mentor, tout un arsenal de machines et machinations plus complexes que l'aile, si simple apanage de l'envol. Car la descente risque à tout instant de se transformer en chute ».

(cap. XVI, p. 118)

Gli stilemi che abbiamo appena evidenziato vengono ripresi con delle variazioni significative tanto nella seconda scena di catabasi rappresentata nella macrosequenza quanto, come vedremo in seguito, nella sezione del testo dedicata alla penetrazione delle "vere" zone del sotterraneo. Nel brano incentrato sulla discesa nella *cheminée centrale* (vale a dire, il fatidico condotto diretto al centro della terra che i protagonisti localizzano grazie all'ombra della roccia di Saknussemm), Verne spalanca nello spazio del suo romanzo un secondo abisso il quale, caricandosi di un potenziale ancora più funesto rispetto a quanto avveniva nella orgiastica visione ignea del *tromblon évasé*, invoca da subito un movimento verso il profondo (si noti fra, l'altro, l'accostamento in una sola frase di due verbi psichici quali « plonger » e « engouffrer »)[62]. Il termine in questo caso, pare da cogliersi come un'espressione negativa alla stregua del greco άβυσσος, ossia come « una rappresentazione della profondità come assenza, anzi come allontanamento del 'fondo' : allontanamento, rimozione, più che lontananza »[63] : con un significativo passaggio da una scrittura tinteggiata di spunti fantastici verso un realismo pronto a riecheggiare di metafore ben più dense, il condotto dello Sneffels è difatti descritto come un « puits insondable » e strapiombante il quale esercita sul protagonista un'« attraction de l'abîme » irresistibile, al punto che questi, letteralmente afferrato dal « sentiment du vide », per poco non si abbandona ad una rovinosa caduta :

Je n'avais point encore plongé mon regard dans ce puits insondable où j'allais m'engouffrer. Le moment était venu. Je pouvais encore ou prendre mon parti de l'entreprise ou refuser de la tenter. Mais j'eus honte de reculer devant le chasseur. Hans acceptait si tranquillement l'aventure, avec une telle indifférence, une si parfaite insouciance de tout danger, que je rougis à l'idée d'être moins brave que lui. Seul, j'aurais entamé la série des grands argumente ; mais, en présence du

[62] Cfr. di nuovo Bachelard (*Volonté*, 328) : « notre inconscient est comme creusé par un abîme imaginaire. En nous, toute chose peut tomber, toute chose peut venir en nous s'anéantir. Dès lors en dépit de toute grammaire, le mot gouffre n'est pas un nom d'objet, c'est un adjectif psychique qui peut s'adjoindre à de nombreuses expériences » (rimandiamo anche al nostro capitolo *Intersezioni*, dove raffronteremo questa scena con l'episodio della caduta nell'*Abgrund* rappresentata nel cap. XXIV *Narrative of Arthur Gordon Pym*).
[63] Mantovanelli, *Profundus*, cit., pp. 21 e 30.

guide, je me tus ; un de mes souvenirs s'envola vers ma jolie Virlandaise, et je m'approchai de la cheminée centrale.
J'ai dit qu'elle mesurait cent pieds de diamètre, ou trois cents pieds de tour. Je me penchai au-dessus d'un roc qui surplombait, et je regardai ; mes cheveux se hérissèrent. Le sentiment du vide s'empara de mon être. Je sentis le centre de gravité se déplacer en moi et le vertige monter à ma tète comme une ivresse. Rien de plus capiteux que cette attraction de l'abîme. J'allais tomber. Une main me retint. Celle de Hans. Décidément, je n'avais pas pris assez de leçons de gouffre à la Frelsers-Kirk de Copenhague.
(cap. XVII, pp. 122-123)

Anche la calata intrapresa dall'eroe dopo il suo ennesimo soccombere al *vertige*, sebbene sia presentata come una prova che il nostro intraprende con coraggio cercando di dominare la paura attraverso un discorso raziocinante, si delinea come un incedere verso una voragine che, progressivamente, si fa sempre più rassomigliante al *fondo senza fondo*. Ad esempio Axel, nel commentare le manovre di corda effettuate da Lidenbrock per destreggiarsi sulle « nombreuses saillies » del pozzo, sottolinea che l'esercizio si ripete *ad infinitum* :

Cependant, si peu que j'eusse hasardé mes regards dans ce puits, je m'étais rendu compte de sa conformation. Ses parois, presque à pic, présentaient cependant de nombreuses saillies qui devaient faciliter la descente ; mais si l'escalier ne manquait pas, la rampe faisait défaut. Une corde attachée à l'orifice aurait suffi pour nous soutenir, mais comment la détacher, lorsqu'on serait parvenu à son extrémité inférieure ? Mon oncle employa un moyen fort simple pour obvier à cette difficulté. Il déroula une corde de la grosseur du pouce et longue de quatre cents pieds ; il en laissa filer d'abord la moitié, puis il l'enroula autour d'un bloc de lave qui faisait saillie et rejeta l'autre moitié dans la cheminée. Chacun de nous pouvait alors descendre en réunissant dans sa main les deux moitiés de la corde qui ne pouvait se défiler ; une fois descendus de deux cents pieds, rien ne nous serait plus aisé que de la ramener en lâchant un bout et en halant sur l'autre. Puis, on recommencerait cet exercice *ad infinitum*
(cap. XVII, p. 123)

Non meno significativi appaiono il *refrain* che scandisce il percorso (« le fond du trou était encore invisible », ripete il personaggio dopo l'ennesima sosta), nonché alcune notazioni acustiche tese a sottolineare il continuo precipitare di oggetti nella smisurata fossa, che ingurgita sassi, pacchi e qualunque altra materia si affossi nella sua cavità emettendo echi inquietanti. Tale immagine sembra dare già

una perfetta raffigurazione di quel tellurico divorante che, come abbiamo visto, costituisce il risvolto nefasto dell'archetipo della *Magna Mater* e che, come osserveremo a breve, ritornerà nei capitoli successivi sotto le spoglie della figura del « ventre animalizzato »[64]; ma a rafforzare l'impressione che l'immaginario del *Voyage* sia ancora lungi dal riordinarsi in una visione eufemizzata contribuisce a nostro parere soprattutto la gestualità del protagonista, il quale, nell'assumere di nuovo una postura *arc-bouté* e nel cercare di afferrare le « saillies de lave » che si rizzano sotto il suo piede, adotta un atteggiamento tipicamente diairetico[65]. La soluzione abbracciata da Axel appare in effetti quanto mai inopportuna per colui che si inizia all'arte di « désapprendre la peur », come testimonia il linguaggio utilizzato dal ragazzo per descrivere la discesa, un insieme di parole fratte e altamente connesse alla sfera emotiva (ricorrono termini come *troublé*, *craignais*, *frénétiquement*), di nuovo gravitanti attorno al campo semantico del fragile e dell'incerto:

Mon oncle employait volontiers les grands moyens et sans hésiter. Sur son ordre, Hans réunit en un seul colis les objets non fragiles, et ce paquet, solidement cordé, fut tout bonnement précipité dans le gouffre.

J'entendis ce mugissement sonore produit par le déplacement des couches d'air. Mon oncle, penché sur l'abîme, suivait d'un œil satisfait la descente de ses bagages, et ne se releva qu'après les avoir perdus de vue.

« Bon, fit-il. A nous maintenant. »

Je demande à tout homme de bonne foi s'il était possible d'entendre sans frissonner de telles paroles !

---

[64] Cfr. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 228 : « On conçoit qu'en ces profondeurs obscures et cachées il ne subsiste qu'une limite fort mince entre l'acte téméraire de la descente sans guide et la chute vers les abîmes animaux ». Di nuovo interessante (e quanto mai pertinente al nostro discorso) risulta la fine analisi di Paolo Mantovanelli del termine *profundus* (*Op. cit*., p. 21) : « La 'rimozione del fondo', in cui consiste sostanzialmente l'etimologia del termine, ne è anche il fondamentale nucleo semantico; da essa nasce come naturale conseguenza la nozione – l'immagine – di uno spazio volumetrico cavo (spazio quindi essenzialmente vuoto) (…) Quindi : spazialità come volume cavo, con dinamica rimozione del fondo (il che implica naturalmente, di norma, verticalità orientata verso il basso); di cui perciò anche non si vede o non si tocca il fondo, in cui si sprofonda: spazio smisurato che nasconde, che inghiotte e divora ».

[65] Significativo è anche il fatto che Axel prenda il pacco delle armi, immagine che rinvia ad una costellazione tipicamente diurna (cfr. di nuovo l'opera di G. Durand, pp. 135-138). Osserviamo inoltre che la caduta del suddetto pacco nella voragine dello Sneffels produce un suono caratteristico del *maelstrom*, il *mugissement*.

Le professeur attacha sur son dos le paquet des instruments ; Hans prit celui des outils, moi celui des armes. La descente commença dans l'ordre suivant : Hans, mon oncle et moi. Elle se fit dans un profond silence, troublé seulement par la chute des débris de roc qui se précipitaient dans l'abîme.

Je me laissai couler, pour ainsi dire, serrant frénétiquement la double corde d'une main, de l'autre m'arc-boutant au moyen de mon bâton ferré. Une idée unique me dominait : je craignais que le point d'appui ne vint à manquer. Cette corde me paraissait bien fragile pour supporter le poids de trois personnes. Je m'en servais le moins possible, opérant des miracles d'équilibre sur les saillies de lave que mon pied cherchait à saisir comme une main.

Lorsqu'une de ces marches glissantes venait à s'ébranler sous le pas de Hans, il disait de sa voix tranquille :

— « Gif akt ! »

— Attention ! » répétait mon oncle.

Après une demi-heure, noua étions arrivés sur la surface d'un roc fortement engagé dans la paroi de la cheminée.

Hans tira la corde par l'un de ses bouts ; l'autre s'éleva dans l'air ; après avoir dépassé le rocher supérieur, il retomba en raclant les morceaux de pierres et de laves, sorte de pluie, ou mieux, de grêle fort dangereuse.

(cap. XVII, pp. 125-126)

In verità, al pari di quanto avveniva con la catabasi precedente, anche questa seconda scena discenditiva si smorza dei suoi toni terrifici, sino a lasciar spazio ad una pittura nella quale l'idea di una « profondità assoluta e incommensurabile » viene piano piano a sfumarsi nell'immagine di un « abissale fondo »[66] e, quindi, a neutralizzarsi nella figura della *cheminée verticale*. Per attivare tale processo di eufemizzazione, il romanziere insiste in primo luogo sulle impressioni sensoriali di Axel, le quali miniaturizzano la figura dell'abisso e, anziché richiamare

[66] Cfr. *Profondus*, p. 24; si osservi quanto scrive Mantovanelli a proposito del lemma *fundus* (pp. 15-17) : « *Fundus* si suol ricondurre alla radice indoeuropea **bhudh-*, a cui corrisponde il valore 'fondo, base' (…) due grandi specificazioni originarie, corrispondenti ai due elementi primordiali, la terra (base su cui si sta) e l'acqua (fondo di un bacino) (…) il quadro delle lingue indoeuropee presenta, nelle sue grandi linee, due modi diversi per indicare la nozione spaziale della profondità: l'uno positivo, mediante la radice **dheub-/*dheup-* che dà aggettivi col valore di 'profondo', 'cavo', o sostantivi indicanti diversi tipi di cavità; l'altro negativo, mediante cioè la negazione del nome che designa il 'fondo' ('profondo'= 'senza fondo'). *Profundus* è, di quest'ultima categoria, il caso più limpido ».

l'immagine di una fossa divorante, alludono ad un più placido *engloutissement* delle rocce nel fondo della voragine[67] :

Au bout de trois heures, je n'entrevoyais pas encore le fond de la cheminée. Lorsque je relevais la tête, j'apercevais son orifice qui décroissait sensiblement ; ses parois, par suite de leur légère inclinaison, tendaient à se rapprocher, l'obscurité se faisait peu à peu. Cependant nous descendions toujours ; il me semblait que les pierres détachées des parois s'engloutissaient avec une répercussion plus mate et qu'elles devaient rencontrer promptement le fond de l'abîme.
(cap. XVII, p. 127)

A questo punto, il brano culmina in un'improvvisa riconquista della cognizione spazio-temporale del protagonista, che dopo aver recuperato la capacità di padroneggiare la fobia del vuoto prende a calcolare con un fraseggiare scientifico meticoloso (e quasi pedante) durata del tragitto, numero delle manovre di corda e profondità raggiunta al termine dell'itinerario. Dato ancora più importante, il giovane alla fine del percorso ha oramai sostituito la sua inadatta postura diairetica con un movimento di dolce scivolare :

Comme j'avais eu soin de noter exactement nos manœuvres de corde, je pus me rendre un compte exact de la profondeur atteinte et du temps écoulé.
Nous avions alors répété quatorze fois cette manœuvre qui durait une demi-heure. C'était donc sept heures, plus quatorze quarts d'heure de repos ou trois heures et demie. En tout, dix heures et demie. Nous étions partis à une heure, il devait être onze heures en ce moment.
Quant à la profondeur à laquelle nous étions parvenus, ces quatorze manœuvres d'une corde de deux cents pieds donnaient deux mille huit cents pieds.
En ce moment la voix de Hans se fit entendre :
— « Halt ! » dit-il.
Je m'arrêtai court au moment où j'allais heurter de mes pieds la tête de mon oncle.
« Nous sommes arrivés, dit celui-ci.
— Où ? demandai-je en me laissant glisser près de lui.

[67] Si veda ancora come le dinamiche del testo seguano dappresso la fenomenologia messa in luce dall'analisi di Durand, *Op. cit.*, pp. 228-229 : « On peut même dire que les archétypes de la descente vont suivre assez fidèlement le trajet génétique de la libido tel que le décrit l'analyse freudienne, et il serait toujours loisible à un psychanalyste de voir dans l'apparition de cette imagerie digestive, buccale ou anale, un symptôme de régression au stade narcissique. Le 'complexe de Novalis', qui assimile la descente du mineur dans la terre à une copulation, rejoint le 'complexe de Jonas'. L'un et l'autre ont pour symbole le ventre, qu'il soit digestif ou sexuel, et par leur méditation s'inaugure toute une phénoménologie euphémisante des cavités ».

— Au fond de la cheminée perpendiculaire.
(*ibidem*)

Con un risvolto tutt'altro che casuale, Verne suggella infine la macrosequenza con un nuovo rifugiarsi dell'eroe in un luogo dipinto come cavità accogliente : mentre l'immagine della notte (buia, ma tinteggiata del punto brillante della Stella Polare) torna a farsi proteggente, nessuna reminescenza dell'abisso insondabile turba la *rêverie* ottica alla quale Axel si abbandona nell'addormentarsi nel cuore oscuro dello Scatarsis[68]. Anzi, il condotto, trasformato in una « gigantesque lunette» dalla visone capovolta del personaggio, si connota della valenza positiva convogliata dall'espressione « tube long de trois mille pieds », come se il romanziere volesse ora caricare il suo spazio fittizio delle qualità veicolate dai termini concorrenti di *profundus*, *altus* e βαϋύς[69]. Il cambiamento, di fatto, prelude bene a quella rappresentazione eufemizzata che inaugurerà il *véritable voyage*, percorso in cui, come ci apprestiamo a vedere, i personaggi penetreranno nel subterrestre alla ricerca del mitico « centro di energia», e lì affronteranno tutta una serie di peripezie tipiche della struttura iniziatica[70]; tale dinamica, tuttavia, non sarà affatto l'unica a caratterizzare il periplo dei nostri viaggiatori, così come tutt'altro che invariabilmente benevole saranno le tenebre che avvolgeranno gli eroi discesi nel ventre della terra.

La penetrazione nel profondo : dal "facilis descensus Averni" al « dramma della caduta nera »

[68] « L'obscurité n'était pas encore complète. On ouvrit le sac aux provisions, on mangea et l'on se coucha de son mieux sur un lit de pierres et de débris de lave. Et quand, étendu sur le dos, j'ouvris les yeux, j'aperçus un point brillant à l'extrémité de ce tube long de trois mille pieds, qui se transformait en une gigantesque lunette. C'était une étoile dépouillée de toute scintillation et qui, d'après mes calculs, devait être β de la petite Ourse. Puis je m'endormis d'un profond sommeil » (*VCT*, cap. XVII, p. 128). Cogliamo, nell'immagine dell'eroe accoccolato nel fondo del condotto, una prefigurazione del ventre e del complesso di Giona (cfr. Bachelard, ***Repos***, cit., pp. 161 e seguenti).

[69] Del tutto estraneo all'idea della rimozione del fondo e dunque designante una « profondità positiva », il termine βαϋύς, precisa Paolo Mantovanelli, esprime una nozione più prossima a quella di « estensione volumetrica » e « lineare » anziché di profondità o lunghezza; anche il concetto di *altus*, secondo lo studioso, « in quanto dimensione positiva, può rientrare, come è noto, in molteplici rapporti ('più alto', 'altissimo') e può implicare misura : può cioè avere comparativo e superlativo ed accompagnarsi a determinazioni mensorie » (***Profundus***, cit., p. 34 e p. 25).

[70] Cfr. dietro..

Il faut descendre lucidement dans le puits à degrés, retrouver ses états successifs, car pour atteindre le Paradis il faut obligatoirement passer par l'enfer, un des stades de l'initiation ; avec cette mort initiatique, la réalisation s'effectue dans le noyau de la pierre et la seconde mort initiatique réside dans la cristallisation sublime.

(Pierre Bayard, *La symbolique de la caverne et du monde souterrain*)

Abbiamo osservato che lo scrittore, nel costruire la scena della calata nello Scatarsis, tratteggia nel *Voyage* una dinamica basata su un principio eufemizzante di rimodellamento dell'iconografia inizialmente preposta a costituire lo scenario della sequenza (l'abisso, il pozzo insondabile) e di rallentamento della marcia effettuata dal protagonista Axel, sino a che quest'ultima non si trasforma in un cheto movimento discenditivo; in tal modo, la rappresentazione finiva col ricontestualizzarsi da un regime diurno ad un plesso immaginario notturno, concludendosi con una placida *rêverie de repos*. Evidenziavamo anche che tale brano costituiva un'ulteriore prova fisica atta a preparare l'eroe verniano al percorso iniziatico vero e proprio, vale a dire, per riprendere l'analisi di Simone Vierne, « le voyage dans l'au-delà », itinerario che Jules Verne plasma sul modello dei « rites d'entrée du type des Symplégades » e dei riti di pubertà, dispiegando tutta una serie di *topoi* mitici facilmente individuabili[71]. Proseguendo nell'analisi del racconto e soffermandoci ad analizzare gli aspetti più direttamente connessi alla tematizzazione del nostro mitologema[72], noteremo che la dislocazione della finzione dal mondo sublunare alle zone del subterrestre comporta anzitutto una sensibile mutazione della traiettoria delineata dai personaggi; quest'ultima, difatti, non si configura più come un tragitto orientato lungo un asse *strictu sensu* verticalizzante, ma si definisce piuttosto come una

[71] Cfr. Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, cit., pp. 13 e 49-50 ; si veda anche l'analisi di Corboz, *Au milieu de la nuit* cit., da noi presentata all'inizio del presente capitolo.

[72] Per una presentazione dei capitoli dedicati al periplo sotterraneo, nonché per considerazioni relative alla portata iniziatica e alla topografia del meraviglioso sbozzolata da Verne nella macrosequenza, rinviamo alla precedente discussione su *Il progetto del Voyage*. Notiamo che la galleria che si diparte dal fondo dello Sneffels è descritta come una « sorte de couloir (…) qui oblique vers la droite » (*VCT*, p. 128).

sinuosa « pénétration », dinamica che, come rileva Durand, sovente rappresenta una evoluzione della « lenta » discesa:

Ce qui distingue affectivement la descente de la fulgurance de la chute, comme d'ailleurs de l'envol, c'est sa *lenteur*. La durée est réintégrée, apprivoisée par le symbolisme de la descente grâce à une sorte d'assimilation du devenir par le dedans (…) Si bien que toute descente est lente, elle "prend son temps" jusqu'à confiner quelquefois à la laborieuse pénétration[73]

In verità Verne, più che con una *rêverie* laboriosa, avvia il "vero viaggio" con un movimento dolce, quasi a preparare il protagonista ad una più impegnativa apnea negli abissali strati del profondo: conformemente alle leggi di quel meccanismo psichico del sotterraneo messe in luce da Bachelard, lo scrittore orchestra una « dynamique faite de prudence et de décision », sino a dare forma ad un universo nel quale si riproduce, amplificandosi, lo schema di protezione tipico della costellazione figurativa notturna[74]. Altamente simbolico, come hanno rilevato gli studiosi, è l'atto inaugurale di questo lungo itinerario nel sotterraneo, vale a dire il gesto con cui Lidenbrock dissipa le tenebre servendosi dell'apparecchio di Ruhmkorff; nel ricalcare dappresso una metafora centrale dell'epica discenditiva freudiana, l'azione attenua il potenziale spaventoso convogliato dall'immagine della buia galleria e dall'idea di uno sprofondare (*enfoncer*) nelle « entrailles du globe » (espressione, quest'ultima, che nella sua piena carnalità mette bene in evidenza le ambiguità del simbolo del ventre)[75] :

« Maintenant, Axel, s'écria le professeur d'une voix enthousiaste, nous allons nous enfoncer véritablement dans les entrailles du globe. Voici donc le moment précis auquel notre voyage commence. »

---

[73] Cfr. G. Durand, *Les structures* cit., p. 228; a p. 226, descrivendo le figure appartenente al regime notturno dell'immaginazione, lo studioso sottolinea come « le but que se proposent les constellations (…) ne sera plus l'ascension du sommet mais la pénétration d'un centre et aux techniques ascensionnelles vont succéder des techniques de creusement, mais ce chemin vers le centre sera à la fois, ou alternativement, selon le cas, la voie la plus facile, la plus accessible et comme conservant un accent de l'enthousiasme ascensionnel, mais aussi le sentier difficile, méandreux et labyrinthique, le *dûrohana* que laissent presentir les images angoissantes du gouffre, de la gorge et de l'abîme ».

[74] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 38 ; anche Durand (*Op. cit*., p. 226) osserva come l'iconografia notturna tenda alla « valorisation des images de la sécurité fermée, de l'intimité ».

[75] Cfr. dietro e la nostra *Introduzione*.

Cela dit, mon oncle prit d'une main l'appareil de Ruhmkorff suspendu a son cou ; de l'autre, il mit en communication le courant électrique avec le serpentin de la lanterne, et une assez vive lumière dissipa les ténèbres de la galerie.
Hans portait le second appareil, qui fut également mis en activité. Cette ingénieuse application de l'électricité nous permettait d'aller longtemps en créant un jour artificiel, même au milieu des gaz les plus inflammables.
(cap. XVIII, p. 130)

Uno scarto rispetto a questo primo (e alquanto chiassoso) ingresso nel sotterraneo viene a segnarsi nei passaggi immediatamente successivi, allorquando Verne torna a focalizzare la narrazione sul punto di vista di Axel. Rassicurato (ma in nulla persuaso) dallo zio che l'impresa avverrà con le dovute precauzioni, il ragazzo avanza nel *couloir* con il timore di colui che va incontro ad un vero sprofondamento nelle tenebre, convinto di aver intrapreso un sentiero cieco; pochi passi sono sufficienti, tuttavia, affinché la galleria si modelli nella forma di un'ampia e comoda gradinata e le pareti si accendano degli abbaglianti riflessi del cristallo e delle rosse sfumature della lava, incantando il protagonista con la suggestiva « imagerie colorée des teintures »[76]. Nulla pare ostacolare l'agevole *rêverie* discenditiva di Axel, il quale scivola in uno spazio viscoso e confortevolmente caldo, arrivando quasi ad assimilarsi ad esso[77] :

Au moment de m'engouffrer dans ce couloir obscur, je relevai la tête, et j'aperçus une dernière fois, par le champ de l'immense tube, ce ciel de l'Islande « que je ne devais plus jamais revoir » (…)

[76] Si vedano di nuovo le riflessioni di G. Durand sulla « couleur » come « euphémisme de la nuit » (*Op. cit.*, pp. 251 e seguenti).
[77] Emergono nel passaggio stilemi raffigurativi tipici della costellazione notturna, nonché delle cosiddette « strutture mistiche dell'immaginazione » (cfr. *Les structures anthropologiques*, cit., cap. III, pp. 307-320). Per quanto riguarda il simbolo del « ventre assimilatore » e la caratterizzazione della figura, si vedano le riflessioni di Bachelard sul complesso di Giona, il quale rileva come la « chaleur douce et immobile » rappresenti la sostanza della *profondeur* : « Alors la profondeur nous assimile. Elle est bien différente de cette profondeur d'abîme où l'on sombre sans fin, comme nous l'avons caractérisée à la fin de notre livre dynamique dans le chapitre consacré à la psychologie de la pesanteur » (*La terre et les reveries du repos*, cit., p. 196). Similarmente, Gilbert Durand, riprendendo le osservazioni dell'autore della *Psychanalyse du feu*, evidenzia come il tepore e la viscosità siano le qualità prime dell'immagine del ventre : « la descente n'admet que la pâte, l'eau épaisse et dormante, elle ne retient de l'élément igné que sa substance intime: la chaleur (…) C'est qu'en effet se conjuguent dans la 'chaude intimité' la pénétration moelleuse et le caressant repos du ventre digestif comme du ventre sexuel » (*Les structures* cit., p. 228).

Toute la difficulté de la route consistait à ne pas glisser trop rapidement sur une pente inclinée à quarante-cinq degrés environ ; heureusement, certaines érosions, quelques boursouflures, tenaient lieu de marches, et nous n'avions qu'à descendre en laissant filer nos bagages retenus par une longue corde.

Mais ce qui se faisait marche sous nos pieds devenait stalactites sur les autres parois ; la lave, poreuse en de certains endroits, présentait de petites ampoules arrondies ; des cristaux de quartz opaque, ornés de limpides gouttes de verre et suspendus à la voûte comme des lustres, semblaient s'allumer à notre passage. On eût dit que les génies du gouffre illuminaient leur palais pour recevoir les hôtes de la terre.

« C'est magnifique ! m'écriai-je involontairement. Quel spectacle, mon oncle ! Admirez-vous ces nuances de la lave qui vont du rouge brun au jaune éclatant par dégradations insensibles ? Et ces cristaux qui nous apparaissent comme des globes lumineux ?

— Ah ! tu y viens, Axel ! répondit mon oncle. Ah ! tu trouves cela splendide, mon garçon ! Tu en verras bien d'autres, je l'espère. Marchons ! marchons ! »

II aurait dit plus justement « glissons, » car nous nous laissions aller sans fatigue sur des pentes inclinées. C'était le « facilis descensus Averni », de Virgile. La boussole, que je consultais fréquemment, indiquait la direction du sud-est avec une imperturbable rigueur. Cette coulée de lave n'obliquait ni d'un côté ni de l'autre. Ella avait l'inflexibilité de la ligne droite.

Cependant la chaleur n'augmentait pas d'une façon sensible ; cela donnait raison aux théories de Davy, et plus d'une fois je consultai le thermomètre avec étonnement. Deux heures après le départ, il ne marquait encore que 10°, c'est-à-dire un accroissement de 4°. Cela m'autorisait à penser que notre descente était plus horizontale que verticale.

(cap. XVIII, pp. 130-131)

La stessa aria di ospitalità e di accoglimento in un luogo confortevole si respira anche dopo che gli eroi arrivano ad una prima biforcazione e si infilano in una strada scura e stretta (quel tunnel dell'est che, come sa chi conosce il testo, condurrà i nostri geologi dinanzi ad una beffarda *impasse*). Nel dare raffigurazione all'immagine topica del cammino lungo il sentiero errato[78], il romanziere coglie l'occasione di arricchire il suo itinerario di altre meraviglie del

[78] Si osservi come già l'immagine di un Axel esitante dinanzi a due strade « sombres et étroites » inizia ad illustrare il passaggio da una iconografia costellata di figure che si danno come isomorfe della *maison onirique* ad un immaginario di gran lunga meno rassicurante : « Nous suivions toujours la galerie de lave, véritable rampe naturelle, douce comme ces plans inclinés qui remplacent encore l'escalier dans les vieilles maisons. Ce fut ainsi jusqu'à midi dix-sept minutes, instant précis où nous rejoignîmes Hans, qui venait de s'arrêter. 'Ah ! s'écria mon oncle, nous sommes parvenus à l'extrémité de la cheminée.' Je regardai autour de moi ; nous étions au centre d'un carrefour, auquel deux routes venaient aboutir, toutes deux sombres et étroites. Laquelle convenait-il de prendre ? Il y avait là une difficulté » (*VCT*, cap. XIX, p. 135).

sotterraneo e di rendere vive le nozioni scientifiche che egli desiderava trasmettere ai propri lettori; come evidenziavamo nella precedente analisi, Verne tratteggia anzitutto una pittura architettonica nella quale la roccia naturale sovrasta i protagonisti modellandosi in volte, archi ed ogive, e poi si ammassa sul loro capo come le dighe dei castori costringendoli ad intrufolarsi in « étroits boyaux ». Prevale ancora, in questo affascinante brano desunto dalla letteratura speleologica alla Sainte-Claire Deville, una tonalità di riconciliazione e perfetta simbiosi con il terrestre, come indica l'allusione di Axel alla « solitude absolue et sécurité complète » offerta dal grembo del mondo[79]; tuttavia, non mancano segnali ben percettibili i quali indicano un progressivo virare delle dinamiche del racconto verso una direzione diversa dal placido schema dell'*avalement* e dal rilassante abbandono ad una catabasi dolce e pressoché indotta dallo spazio. Significativo, ad esempio, nel brano in questione è l'accostamento del verbo *glisser* al degenerativo *ramper*, termine che nell'associarsi al simbolo motore del serpente evoca l'idea di uno spostamento attivo ed animalizzato, nonché non avulso da una certa componente di violenza[80]; di una *rêverie* di volontà quanto mai attiva testimonia poi la gestualità del pertinace Lidenbrock, vero uomo-sonda che si inoltra nella galleria come una scavatrice[81] :

La pente de cette nouvelle galerie était peu sensible, et sa section fort inégale ; parfois une succession d'arceaux se déroulait devant nos pas comme les contre-nefs d'une cathédrale gothique ; les artistes du moyen âge auraient pu étudier là toutes les formes de cette architecture religieuse qui a l'ogive pour générateur. Un mille plus loin, notre tête se courbait sous les cintres

[79] *VCT*, cap. XIX, p. 137 : « Mon oncle donna le signal du repos. On mangea sans trop causer, et l'on s'endormit sans trop réfléchir. Nos dispositions pour la nuit étaient fort simples : une couverture de voyage dans laquelle on se roulait, composait toute la literie. Nous n'avions à redouter ni froid, ni visite importune. Les voyageurs qui s'enfoncent au milieu des déserts de l'Afrique, au sein des forêts du nouveau monde, sont forcés de se veiller les uns les autres pendant les heures du sommeil ; mais ici, solitude absolue et sécurité complète. Sauvages ou bêtes féroces, aucune de ces races malfaisantes n'était à craindre ».

[80] Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 294 : « le serpent, flèche tortueuse, entre sous terre comme s'il était absorbé par la terre même. Cette entrée dans la terre, cette dynamique violente et habile, voilà qui institue un archétype dynamique curieux (…) Si l'on ajoute que ce mouvement perce la terre, on se rend compte que, pour l'imagination dynamique comme pour l'imagination matérielle, le serpent se désigne comme un archétype terrestre » (*ivi*; per l'immagine del serpente, rinviamo anche alle osservazioni espresse nel nostro capitolo III, *The Narrative of Arthur Gordon Pym : La scrittura del mitologema-caduta*, paragrafo 1, punto II).

[81] Anche in questo caso Verne evidenzia bene un contrasto fra una tipologia di sapienti aridi e affini a modelli deteriori come i futuri scienziati pazzi Ox e Maston e personaggi che, pur essendo colti, conservano l'umanità e la capacità di lasciarsi incantare dalle meraviglie del mondo.

surbaissés du style roman, et de gros piliers engagés dans le massif pliaient sous la retombée des voûtes. A de certains endroits, cette disposition faisait place à de basses substructions qui ressemblaient aux ouvrages des castors, et nous nous glissions en rampant à travers d'étroits boyaux.

La chaleur se maintenait à un degré supportable. Involontairement je songeais à son intensité, quand les laves vomies par le Sneffels se précipitaient par cette route si tranquille aujourd'hui. Je m'imaginais les torrents de feu brisés aux angles de la galerie et l'accumulation des vapeurs surchauffées dans cet étroit milieu !

« Pourvu, pensai-je, que le vieux volcan ne vienne pas à se reprendre d'une fantaisie tardive ! »

Ces réflexions, je ne les communiquai point à l'oncle Lidenbrock ; il ne les eût pas comprises. Son unique pensée était d'aller en avant. Il marchait, il glissait, il dégringolait même, avec une conviction qu'après tout il valait mieux admirer.

A six heures du soir, après une promenade peu fatigante, nous avions gagné deux lieues dans le sud, mais à peine un quart de mille en profondeur.

(cap. XIX, pp. 135-137)

Connotato da un riferimento tutt'altro che neutrale al tema del surriscaldamento e dell'eruzione[82], il passaggio qui rammentato prelude ad una mutazione dell'immaginario del *Voyage* ancora più radicale. Nei capitoli che vanno dal XIX al XXI, ossia nel momento in cui i viaggiatori disperdono energie in un percorso sbagliato che inclina sempre più verso l'alto, lo scrittore difatti elabora una interessante *rêverie* di regressione che, se per un verso offre ad Axel la possibilità straordinaria di risalire le età del globo e ripercorrere le fasi della formazione della vita, per un altro confronta l'eroe con i primi atroci patimenti della sofferenza destinata a darsi come *leit-motiv* della macrosequenza : la sete[83]. Non ci sembra

[82] Osserviamo che il "vulcanico" epilogo del romanzo trova una prefigurazione in una scena onirica rappresentata nel cap. XIV, in occasione dell'ascensione sullo Sneffels : « Je passai la nuit suivante en plein cauchemar au milieu d'un volcan et des profondeurs de la terre, je me sentis lancé dans les espaces planétaires sous la forme de roche éruptive » (*VCT*, p. 107).

[83] *VCT*, cap. XIX, p. 137 : « On se réveilla le lendemain frais et dispos. La route fut reprise. Nous suivions un chemin de lave comme la veille. Impossible de reconnaître la nature des terrains qu'il traversait. Le tunnel, au lieu de s'enfoncer dans les entrailles du globe, tendait à devenir absolument horizontal. Je crus remarquer même qu'il remontait vers la surface de la terre. Cette disposition devint si manifeste vers dix heures du matin, et par suite si fatigante, que je fus forcé de modérer notre marche. 'Eh bien, Axel ? dit impatiemment le professeur. — Eh bien, je n'en peux plus, répondis-je — Quoi ! après trois heures de promenade sur une route si facile ! — Facile, je ne dis pas non, mais fatigante à coup sûr. — Comment ! quand nous n'avons qu'à descendre ! — A monter, ne vous en déplaise !». Per quanto riguarda la connessione dello schema di discesa alla risalita nel tempo, si veda quanto rammentavamo nel cap. II. 2 commentando la discesa nei burroni di Pym, laddove, con Durand, segnalavamo come l'idea della catabasi nel

affatto casuale che questa lunga fantasticheria geologica, dopo aver condotto il ragazzo fra gusci di conchiglie siluriane, marmi e micascisti[84], culmini con una tenebrosa immersione nel cuore nero della terra, una vasta caverna di carbone sulla quale è scritta « toute l'histoire de la période houillère », come esclama Axel trovando nella scoperta una prova inconfutabile della validità della teoria del *noyau brûlant* :

Le samedi, à six heures, on repartit. Vingt minutes plus tard, nous arrivions à une vaste excavation ; je reconnus alors que la main de l'homme ne pouvait pas avoir creusé cette houillère ; les voûtes en eussent été étançonnées, et véritablement elles ne se tenaient que par un miracle d'équilibre.

Cette espèce de caverne comptait cent pieds de largeur sur cent cinquante de hauteur. Le terrain avait été violemment écarté par une commotion souterraine. Le massif terrestre, cédant à quelque puissante poussée, s'était disloqué, laissant ce large vide où des habitants de la terre pénétraient pour la première fois.

Toute l'histoire de la période houillère était écrite sur ces sombres parois, et un géologue en pouvait suivre facilement les phases diverses. Les lits de charbon étaient séparés par des strates de grès ou d'argile compacts, et comme écrasés par les couches supérieures.

À cet âge du monde qui précéda l'époque secondaire, la terre se recouvrit d'immenses végétations dues à la double action d'une chaleur tropicale et d'une humidité persistante. Une atmosphère de vapeurs enveloppait le globe de toutes parts, lui dérobant encore les rayons du soleil.

De là cette conclusion que les hautes températures ne provenaient pas de ce foyer nouveau ; peut-être même l'astre du jour n'était-il pas prêt à jouer son rôle éclatant. Les « climats » n'existaient pas encore, et une chaleur torride se répandait à la surface entière du globe, égale à l'Equateur et aux pôles. D'où venait-elle ? De l'intérieur du globe.

(cap. XX, p. 144)

---

profondo si legasse a tale tematica : « paradoxalement l'on descend pour remonter le temps et retrouver les quiétudes prénatales » (*Les* structures cit., p. 230).

[84] A proposito della descrizione dei colori dei minerali, è interessante osservare quanto rileva Bachelard (*La terre et les rêveries de la Volonté*, cit., p. 233) rileva come « les couleurs sont des ages. Les belles couleurs sont des signes de pleine maturité ». Si veda anche il seguente passo del *Voyage* : « La lumière électrique faisait splendidement étinceler les schistes, le calcaire et les vieux grès rouges des parois ; on aurait pu se croire dans une tranchée ouverte au milieu du Devonshire, qui donna son nom à ce genre de terrains. Des spécimens de marbres magnifiques revêtaient les murailles, les uns, d'un gris agate avec des veines blanches capricieusement accusées, les autres, de couleur incarnat ou d'un jaune taché de plaques rouges, plus loin, des échantillons de ces griottes à couleurs sombres, dans lesquels le calcaire se relevait en nuances vives » (p. 141).

Ancora più indicativo appare il fatto che l'episodio, nel prendere forma in uno spazio che il romanziere prefigura nelle fattezze del labirinto[85], finisca col terminare con l'immagine del protagonista che si trascina penosamente sino al punto di partenza (il *carrefour*), e lì piomba al suolo come una « massa inerte ». Al pari di quanto accadeva nella visione della caverna carbonifera, anche in questo caso la prosa è alimentata da un'immaginazione che, con l'autore della *Psychanalyse du feu*, definiremmo ignea, e tuttavia Jules Verne, nel tratteggiare la prima *caduta fisica* del suo personaggio, accende il suo sotterraneo di un calore tormentante, che brucia e soffoca come le fiamme dell'inferno[86] :

Le lendemain le départ eut lieu de grand matin. Il fallait se hâter. Nous étions à cinq jours de marche du carrefour.

Je ne m'appesantirai pas sur les souffrances de notre retour. Mon oncle les supporta avec la colère d'un homme qui ne se sent pas le plus fort ; Hans avec la résignation de sa nature pacifique ; moi, je l'avoue, me plaignant et me désespérant ; je ne pouvais avoir de cœur contre cette mauvaise fortune.

Ainsi que je l'avais prévu, l'eau fit tout à fait défaut à fa fin du premier jour de marche ; notre provision liquide se réduisit alors à du genièvre ; mais cette infernale liqueur brûlait le gosier, et je ne pouvais même en supporter la vue. Je trouvais la température étouffante ; la fatigue me paralysait. Plus d'une fois, je faillis tomber sans mouvement. On faisait halte alors ; mon oncle ou l'Islandais me réconfortaient de leur mieux. Mais je voyais déjà que le premier réagissait péniblement contre l'extrême fatigue et les tortures nées de la privation d'eau.

Enfin, le mardi, 8 juillet, en nous traînant sur les genoux, sur les mains, nous arrivâmes à demi morts au point de jonction des deux galeries. Là je demeurai comme une masse inerte, étendu sur le sol de lave. Il était dix heures du matin.

Hans et mon oncle, accotés à la paroi, essayèrent de grignoter quelques morceaux de biscuit. De longs gémissements s'échappaient de mes lèvres tuméfiées. Je tombai dans un profond assoupissement.

(cap. XXI, p. 147)

La risemantizzazione dell'iconografia del subterrestre tocca il proprio apice nelle scene predisposte ad illustrare la catabasi nella « nouvelle galerie » (cap.

[85] Il termine ricorre difatti una prima volta con una connotazione altamente emotiva a p. 138 : « Je frémissais à la pensée de m'égarer dans les profondeurs de ce labyrinthe », frase che si dà come un'ennesima anticipazione delle sorti del protagonista.

[86] Nuova attivazione del "complesso di Empedocle", la scena impiega la medesima metafora della massa inerte utilizzata nel *rêve de chute* del cap. VII.

XXII-XXVII), sequenze che Verne innesta sullo schema portante del labirinto e struttura attorno a diverse figure già comparse a movimentare la narrazione (il *couloir*, la *vis tournante*, il pozzo)[87]. Lo scrittore estremizza qui alcune dinamiche che avevamo visto già delinearsi al termine della prima sezione del *Voyage*, vale a dire nel momento in cui il microcosmo eufemizzato di Konigstrasse si tramutava in un'asfissiante zona della claustrofobia; la rappresentazione, difatti, torna a modularsi come una lunga *rêverie pétrifiante* nella quale il protagonista dapprima penetra ancora una volta nella sostanza colorata e segreta dei minerali, rimanendo abbagliato da una splendente festa della luce[88] :

Le couloir actuel était une fissure de ce genre, par laquelle s'épanchait autrefois le granit éruptif ; ses mille détours formaient un inextricable labyrinthe à travers le sol primordial.

A mesure que nous descendions, la succession des couches composant le terrain primitif apparaissait avec plus de netteté. La science géologique considère ce terrain primitif comme la base de l'écorce minérale, et elle a reconnu qu'il se compose de trois couches différentes, les schistes, les gneiss, les micaschistes, reposant sur cette roche inébranlable qu'on appelle le granit.

Or, jamais minéralogistes ne s'étaient rencontrés dans des circonstances aussi merveilleuses pour étudier la nature sur place. Ce que la sonde, machine inintelligente et brutale, ne pouvait rapporter à la surface du globe de sa texture interne, nous allions l'étudier de nos yeux, le toucher de nos mains.

[87] L'immagine del labirinto (che come vedremo a breve si farà cuore dei due ravvicinati *drammi di caduta* sotterranei di Axel) si profila in filigrana sin dall'inizio della macrosequenza : « La marche fut reprise le jeudi à huit heures du matin. Le couloir de granit, se contournant en sinueux détours, présentait des coudes inattendus, et affectait l'imbroglio d'un labyrinthe ; mais, en somme, sa direction principale était toujours le sud-est. Mon oncle ne cessait de consulter avec le plus grand soin sa boussole, pour se rendre compte du chemin parcouru » (*VCT*, cap. XXIV, p. 163). A proposito di questa figura archetipica, che abbiamo già individuato come immagine centrale nella strutturazione dello spazio della *Narrative of Arthur Gordon Pym*, ricorderemo che nel caso del *Voyage* essa si lega saldamente al plesso iconografico strutturato sull'idea del "centro sacro" : « spesso il labirinto era destinato a difendere un 'centro' nel primo e rigoroso senso della parola, cioè rappresentava l'accesso iniziatico alla sacralità, all'immortalità, alla realtà assoluta » (Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., pp. 392-392).

[88] Si tratta della famosa scena che Simone Verne definisce « traversata del diamante », episodio che può essere interpretato come un rito purificatorio (*Jules Verne et le roman initiatique*, cit., p. 112). Osserivamo che tale sequenza ci sembra suggerire l'idea che l'ingresso nella roccia rappresenti una tappa di una discesa in una zona più nascosta, come osserva Bachelard nelle *Rêveries de la Volonté* (cit., p. 368) : « Cette *entrée* dans un *être de la terre* comme un cristal ou un rocher est souvent une étape avant une descente plus profonde, dans une zone inconsciente plus cachée. En *descendant* assez bas dans le psychisme, le reve imagé trouve, par une sorte de développement naturel, en dessous même des sédiments de la vie personnelle, le domaine archaique, les archétypes d'une vie ancestrale ».

A travers l'étage des schistes colorés de belles nuances vertes serpentaient des filons métalliques de cuivre, de manganèse avec quelques traces de platine et d'or. Je songeais à ces richesses enfouies dans les entrailles du globe et dont l'avidité humaine n'aura jamais la jouissance !
Ces trésors, les bouleversements des premiers jours les ont enterrés à de telles profondeurs, que ni la pioche, ni le pic ne sauront les arracher à leur tombeau.
Aux schistes succédèrent les gneiss, d'une structure stratiforme, remarquables par la régularité et le parallélisme de leurs feuillets, puis, les micaschistes disposés en grandes lamelles rehaussées à l'œil par les scintillations du mica blanc.
La lumière des appareils, répercutée par les petites facettes de la masse rocheuse, croisait ses jets de feu sous tous les angles, et je m'imaginais voyager à travers un diamant creux, dans lequel les rayons se brisaient en mille éblouissements.
(cap. XXII, p. 153)

Quindi, per un'inversione di valori che appare caratteristica della psicologia dell'*approfondissement*[89], Verne ridispone l'immaginario del romanzo in una maniera tale da scatenare in Axel un'altra crisi nevrotica : completamente stravolta, nei passi successivi alla luminosa fantasticheria qui riportata, è la raffigurazione del profondo, al punto che all'idea di un ventre accogliente (il quale, lo notiamo *en passant*, era stato già designato come una tomba) finisce per sostituirsi la metafora dell'immensa prigione di granito. La materia, nel cristallizzarsi in una tonalità « sombre », evoca nel protagonista sentimenti mortiferi e disforici, pienamente in linea con le sofferenze patite dal viaggiatore (si noti con quale finezza l'artista tramuta l'idea di un elemento incrollabile in una materia che schiaccia con tutto il suo peso il ragazzo):

Vers six heures du soir, cette fête de la lumière vint à diminuer sensiblement, presque à cesser ; les parois prirent une teinte cristallisée, mais sombre ; le mica se mélangea plus intimement au feldspath et au quartz, pour former la roche par excellence, la pierre dure entre toutes, celle qui supporte, sans en être écrasée, les quatre étages de terrain du globe. Nous étions murés dans l'immense prison de granit.

[89] Cfr. Bachelard, *La terre et les rêveries du Repos*, pp. 287-288 : « Le rêve de la substance profonde est tenté par des 'valeurs infernales'. Sans doute la substance a des profondeurs bonnes (…) Mais il semble bien que l'ambivalence ne soit pas équilibrée et que, là encore, le *mal* soit la première substance. Quand on pousse assez loin le rêve de l'intimité des substances, après avoir parcouru les connaissances du monde des apparences, on découvre les sans du *danger*, Toute intimité est alors *dangereuse* ».

II était huit heures du soir. L'eau manquait toujours. Je souffrais horriblement. Mon oncle marchait en avant. Il ne voulait pas s'arrêter. Il tendait l'oreille pour surprendre les murmures de quelque source. Mais rien.

Cependant mes jambes refusaient de me porter. Je résistais à mes tortures pour ne pas obliger mon oncle à faire halte. C'eût été pour lui le coup du désespoir, car la journée finissait, la dernière qui lui appartint.

Enfin mes forces m'abandonnèrent ; je poussai un cri et je tombai.

« A moi ! je meurs ! »

(…)

Il y avait une lieue et demie d'écorce terrestre ! Il me semblait que cette masse pesait de tout son poids sur mes épaules. Je me sentais écrasé et je m'épuisais en efforts violents pour me retourner sur ma couche de granit.

(ch. XXII, pp. 152-153)

Se il provvidenziale ritrovamento del ruscello *Hans-bach* tinge di una benefica immagine di fertilità la topografia del tellurico verniano[90], i principi dell'*écrasement* e della pietrificazione vengono presto a farsi materia per l'elaborazione della lunga sequenza preposta a descrivere i vagheggiamenti di Axel in un subterrestre modellato appieno nella forma archetipica del dedalo (cap. XXII-XXVIII), passaggio che, come osservavamo, si dà come un ideale preludio al celebre episodio della cosiddetta caduta iniziatica (cap. XXVIII). Come rilevavamo nello studiare la *Narrative of Arthur Gordon Pym*, il simbolo compare in un primo momento a rimettere in moto l'itinerario del *Voyage* e a disegnare nello spazio romanzesco un percorso diseguale, in cui discese pericolose ed immagini ostili si alternano ad un incedere agevole, finanche monotono[91] : in una rapida successione di pagine, il protagonista attraversa superfici pianeggianti, faglie spiraloidi e « pentes plus rapides », sino a pervenire nelle più basse zone del

[90] L'immagine (che compare nel cap. XXIII) è stata ancora una volta finemente analizzata da Simone Vierne; la studiosa ha evidenziato bene come questa *source bienfaisante* rappresenti nel racconto il simbolo del filo, figura che, come nel mito di Teseo, guida i personaggi nella penetrazione del dedalo. Interessante è rilevare anche un nuovo caso di visione prolettica di Axel il quale risulta connesso all'elemento dell'acqua : « Rien de plus dangereux que de donner un coup de pioche dans cette charpente du globe. Et si quelque éboulement allait se produire qui nous écraserait ! Et si le torrent, se faisant jour à travers le roc, allait nous envahir ! Ces dangers n'avaient rien de chimérique; mais alors les craintes d'éboulement ou d'inondation ne pouvaient nous arrêter, et notre soif était si intense que, pour l'apaiser, nous eussions creusé au lit même de l'Océan » (cap. XXIII, p. 159; tale scena riecheggerà negli ultimi episodi del romanzo).

[91] Cfr. *La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 207; per l'idea della noia e dell'oppressione come sentimenti tipici di colui che si incammina nel labirinto, cfr. *ibidem*, pp. 244-245.

massiccio interno. Già la stessa strutturazione della *fiction* verniana, impostata su brani paralleli e ripetute scene da *déjà-vu*, istilla l'impressione di un tortuoso girare a vuoto, al punto che il lettore ha l'impressione di perdere il filo del racconto e ritrovarsi affianco al protagonista in una situazione tipica della *rêverie labyrinthique*, ossia sperduto[92]; evento, quest'ultimo, che nel farsi metafora di una condizione esistenziale oltre che psicologica, viene a spalancare nel *Voyage* un orizzonte quanto mai cupo, dacché lo scrittore, recuperando nella sua prosa la topica poesca del *burial alive*, iscrive la sua scena nel segno di una spaventosa prefigurazione di morte. Verne insiste sia sulla sensazione di oppressione fisica e di una paralizzante asfissia, sia sull'idea ben più preziosa dell'incommensurabilità della *profondeur* attinta dal personaggio, come a suggerire che il ventre possa veramente essere un *Abgrund*, un abissale e tortuoso *senza fondo* in cui l'uomo, regredendo ad una forma di vita sempre più indifesa ed istintuale, perde completamente se stesso; e, di fatto, proprio in tale destino di smarrimento ontologico Axel incorrerà nel successivo movimento della nostra sequenza, vale a dire nel momento in cui egli, dopo essersi dibattuto invano nei meandri del subterrestre alla ricerca di una via d'uscita, soccomberà ad una terrifica « invasione del nero »[93] cadendo svenuto lungo la parete del dedalo. Nell'addensarsi di sfumature morali (significative, in un tale senso, appaiono le metafore dell'affievolimento del lume e dei ripetuti *passi falsi* del personaggio), la scena si modula su un insieme di dinamiche che riconosceremo tipiche dell'immaginario delle « tenebre nefaste », le quali concorrono a ridefinire l'immagine del ventre da cavità accogliente a figura del sarcofago :

Je ne puis peindre mon désespoir ; nul mot de la langue humaine ne rendrait mes sentiments. J'étais enterré vif, avec la perspective de mourir dans les tortures de la faim et de la soif.

Machinalement je promenai mes mains brûlantes sur le sol. Que ce roc me sembla desséché ! (…)

Ma situation se résumait en un seul mot : perdu !

Oui ! perdu à une profondeur qui me semblait incommensurable ! Ces trente lieues d'écorce terrestre pesaient sur mes épaules d'un poids épouvantable ! Je me sentais écrasé.

(p. 176)

[92] Rimandiamo alle considerazioni da noi espresse nel capitolo dedicato alla raffigurazione del mitologema caduta nell *Narrative of Arthur Pym* laddove con Bachelard rilevavamo come il simbolo fosse del tutto idoneo ad esprimere le tortuosità delle "profonde" zone dell'inconscio.

[93] Cfr. avanti.

Je regardai le courant lumineux s'amoindrir dans le serpentin de l'appareil. Une procession d'ombres mouvantes se déroula sur les parois assombries. Je n'osais plus abaisser ma paupière, craignant de perdre le moindre atome de cette clarté fugitive ! A chaque instant il me semblait qu'elle allait s'évanouir et que « le noir » m'envahissait.

Enfin, une dernière lueur trembla dans la lampe. Je la suivis, je l'aspirai du regard, je concentrai sur elle toute la puissance de mes yeux, comme sur la dernière sensation de lumière qu'il leur fût donné d'éprouver, et je demeurai plongé dans les ténèbres immenses.

Quel cri terrible m'échappa ! Sur terre au milieu des plus profondes nuits, la lumière n'abandonne jamais entièrement ses droits ; elle est diffuse, elle est subtile ; mais, si peu qu'il en reste, la rétine de l'œil finit par la percevoir ! Ici, rien. L'ombre absolue faisait de moi un aveugle dans toute l'acception du mot.

Alors ma tête se perdit. Je me relevai, les bras en avant, essayant les tâtonnements les plus douloureux ; je me pris à fuir, précipitant mes pas au hasard dans cet inextricable labyrinthe, descendant toujours, courant à travers la croûte terrestre, comme un habitant des failles souterraines, appelant, criant, hurlant, bientôt meurtri aux saillies des rocs, tombant et me relevant ensanglanté, cherchant à boire ce sang qui m'inondait le visage, et attendant toujours que quelque muraille imprévue vint offrir à ma tête un obstacle pour s'y briser !

Où me conduisit cette course insensée ? Je l'ignorerai toujours. Après plusieurs heures, sans doute à bout de forces, je tombai comme une masse inerte le long de la paroi, et je perdis tout sentiment d'existence !

(cap. XXVII, pp. 179-180)

Questa intensa pittura di un *drame de la chute noire*[94] trova come noto un ideale completamento nella scena della caduta nel pozzo sotterraneo (cap. XXVIII), brano-*clou* nel quale Verne elabora ulteriormente i temi della perdita della conoscenza e della pesantezza. Anziché mettere l'accento su una gestualità scomposta ed accelerata, l'artista adesso traduce l'idea del precipitare nei termini di un progressivo incremento della velocità discenditiva dell'eroe, che prima si lascia scivolare lungo una superficie vieppiù ripida, e quindi rovina in una « galerie verticale » battendo la testa su una roccia :

[94] Mutuiamo nuovamente l'espressione a G. Bachelard (si veda *L'Air et les songes*, cit., alle pp. 107 e seguenti; cfr. anche Durand, *Les structures* cit., p. 98). E', questa qualità ferente, una proprietà specifica dell'immagine del *labyrinthe dur*, come evidenzia sempre Bachelard ne *La terre et les rêveries du repos* (cit., p. 255 e pp. 259-260; osserviamo anche, sulla scorta dell'autore, che tale figura dà piena attivazione alla dialettica « pétrifiant-pétrifié »).

Je me levai donc. Je me traînai plutôt que je ne marchai. La pente était assez rapide ; je me laissai glisser.
Bientôt la vitesse de ma descente s'accrut dans une effrayante proportion, et menaçait de ressembler à une chute. Je n'avais plus la force de m'arrêter.
Tout à coup le terrain manqua sous mes pieds. Je me sentis rouler en rebondissant sur les aspérités d'une galerie verticale, un véritable puits ; ma tête porta sur un roc aigu, et je perdis connaissance.
(cap. XXVIII, p. 187)

Certamente, anche in tale raffigurazione del mitologema il protagonista appare ancora lontano dall'eccellere nell'*arte del cadere*; eppure, se seguiamo gli immediati risvolti della nostra scena, ci accorgeremo che essa si riveste di una valenza salvifica del tutto insperata, dal momento che il senso del precipitare di Axel non pare tanto condensarsi nel motivo dello svenimento, quanto in quello della sua successiva « rinascita », come hanno segnalato Simone Vierne, André Corboz e altri critici attenti ad evidenziare la portata iniziatica del romanzo. Questa lettura dischiude delle implicazioni davvero fondamentali per la nostra analisi : accogliendo i suggerimenti degli studiosi, converremo che la caduta rappresentata nel cap. XXVIII può dirsi "traumatica" non perché l'autore alluda qui ad una visione o concezione tragica, come avveniva nel cap. XXVII o in occasione del *rêve de gouffre* narrato nel cap. VII, bensì poiché il gesto pare riprodurre simbolicamente quell'« incidente fisiologico » che, come teorizza Otto Rank, costituisce l'atto del nascere[95]. Non a caso, laddove trovavamo le figure disforiche dell'*Abgrund* o del dedalo a fare da sfondo al precipitare di Axel, Verne ora contestualizza l'evento in uno spazio che si dà come sineddoche del condotto uterino, la « galerie verticale » o « pozzo della prima nascita », per riprendere un'espressione di Michel Serres[96]. Parimenti collegata ad una dinamica di eufemizzazione e valorizzazione dell'iconografia del profondo risulta la susseguente nuova metamorfosi del simbolo del ventre, la quale finalmente dissipa (anche se solo in parte) la carica negativa accumulata nei passaggi tesi a drammatizzare la discesa dei personaggi: dislocando la finzione dallo scenario del labirinto nella grotta « charmante » dove avviene il ritorno in vita del personaggio,

[95] Otto Rank, *The Trauma of Birth*, Kegan Paul, London 1929 (Leipzig/Vienna/Zurich 1924); rammentiamo che per lo psicologo il nascere rappresenta la prima esperienza angosciosa per l'individuo.
[96] *Jules Verne*, cit., p. 28.

Verne tramuta il ventre-sarcofago in una figura di resurrezione che, come puntualizza Simone Vierne, appare quanto mai « heureuse »[97]; quindi l'autore, inserendo nel testo una nuova immagine di rifugio (l'« énorme excavation » da noi rievocata al momento di ragionare sulle fonti del *Voyage*) dà l'avvio a una lunga « rêverie de la grotte » che si colora di tonalità più ambigue :

Lorsque je revins à moi, j'étais dans une demi-obscurité, étendu sur d'épaisses couvertures. Mon oncle veillait, épiant sur mon visage un reste d'existence. A mon premier soupir il me prit la main ; à mon premier regard il poussa un cri de joie.
« Il vit ! il vit ! s'écria-t-il.
(cap. XXIX, p. 188)

Nous étions réellement emprisonnés dans une énorme excavation. Sa largeur, on ne pouvait la juger, puisque le rivage allait s'élargissant à perte de vue, ni sa longueur, car le regard était bientôt arrêté par une ligne d'horizon un peu indécise. Quant à sa hauteur, elle devait dépasser plusieurs lieues. Où cette voûte s'appuyait-elle sur ses contreforts de granit ? L'œil ne pouvait l'apercevoir ; mais il y avait tel nuage suspendu dans l'atmosphère, dont l'élévation devait être estimée à deux mille toises, altitude supérieure à celle des vapeurs terrestres, et due sans doute à la densité considérable de l'air.
Le mot « caverne » ne rend évidemment pas ma pensée pour peindre cet immense milieu. Mais les mots de la langue humaine ne peuvent suffire à qui se hasarde dans les abîmes du globe.
Je ne savais pas, d'ailleurs, par quel fait géologique expliquer l'existence d'une pareille excavation. Le refroidissement du globe avait-il donc pu la produire ? Je connaissais bien, par les récits des voyageurs, certaines cavernes célèbres, mais aucune ne présentait de telles dimensions.
(cap. XXX, pp. 195-196)

Siamo in questo modo giunti a riannodare la nostra indagine ad un episodio che, come rammentavamo, rappresenta un vero momento di svolta per il racconto : con l'ingresso del protagonista nella cavità descritta nel cap. XXX, Jules Verne di fatto sposta il fulcro della narrazione dal motivo della penetrazione nel

[97] S. Vierne, *Puissance de l'imaginaire* in P. Touttain, a c. di, *Jules Verne*, cit., p. 166 (cfr. di nuovo anche *Jules Verne et le roman initiatique*, p. 50, dove la studiosa riconosce nella figura un « lieu sacré »). Riportiamo quanto scrive Bachelard riconoscendo nel sarcofago un'« immagine di resurrezione » : « Si nous pouvions aborder tous les mythes d'ensevelissement, nous verrions se multiplier de tels *doublets* reliant images extérieures et images d'intimité. Nous arriverions à cette équivalence de la vie et de la mort : le sarcophage est un ventre et le ventre est un sarcophage. Sortir du ventre c'est naître, sortir d'un sarcophage c'est renaître. Jonas, qui reste dans le ventre de la baleine trois jours comme reste le Christ au tombeau, est donc une image de résurrection » (*Rêveries du Repos*, cit., p. 201).

profondo a quello dell'attraversamento di una zona che è a tutto titolo qualificabile come un « mondo sotterraneo », trasponendo l'immaginario del suo romanzo da un regime notturno ad un contesto prossimo alle « strutture sintetiche dell'immaginazione »[98]. A partire da questo momento, il tema della caduta viene sostanzialmente accantonato, mentre l'itinerario, oramai orientato lungo una traiettoria che si manterrà orizzontale sino al burrascoso *explicit* della vicenda, cessa di modularsi come una catabasi verso il centro della terra; anche in questo straordinario periplo verniano la « meta suprema » è difatti destinata a restare inviolata, come segnalavamo nel sondare le ragioni per le quali lo scrittore aveva scelto di impostare la geografia del suo subterrestre su un sistema pirocentrico[99]. Tuttavia, se facciamo astrazione da quanto ci indicano la storia e la geocosmologia del *Voyage* e decodifichiamo l'iconografia del testo in una chiave prettamente simbolica, riconosceremo che Axel, in un certo senso, riesce a pervenire all'agognato « punto sublime » proprio nell'istante in cui egli si affaccia nella « énorme excavation ». Ospitando al suo interno un vasto microcosmo dove si snodano tutta una serie di episodi i quali scardinano la temporalità e la spazialità ordinarie, questa nuova immagine dell'intimità finisce difatti con l'identificarsi con la « matrice obscure où se forme la genèse du monde » o « grotte génératrice » di cui scrive Pierre Bayard, luogo che, avverte lo studioso, può designarsi come un vero « centro del mondo »[100] : a tale proposito, ricorderemo che qui Axel affronta delle avventure che corrispondono a tappe cruciali dello schema mitico della discesa agli inferi, come l'immersione nelle acque rigeneranti, l'incontro con il « Grand Ancêtre » o il « battesimo del fuoco » (altrettante sequenze che, come evidenzia Simone Vierne, portano a compimento l'iniziazione del protagonista)[101]. Ma l'elemento davvero determinante per fare

[98] Così Durand si esprime sul concetto di « strutture sintetiche dell'immaginazione » : « le scénario du mythe va alors être le légendaire scénario du voyage ambivalent, qui comporte un *aller*, généralement une *descente*, et un *retour* plus ou moins triomphant sous forme de fuite » (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 428; con il suo epilogo fulmineo, il *Voyage au centre de la terre*, si conforma appieno alla dinamica illustrata dallo studioso).
[99] Si veda il cap. precedente, laddove osservavamo come l'artista avesse impostato la cartografia del *Voyage* su un sistema in tutto conforme alla geocosmologia kircheriana.
[100] P. Bayard, *La symbolique du monde souterrain* cit., p. 94; oltre ad identificare nell'immagine un *avatar* del simbolo dell'uovo primordiale, lo studioso sottolinea come nella simbologia del subterrestre la grotta o caverna coincidano con quel « point central fait de clarté et de force rayonnante » in cui l'uomo « tente de communiquer avec la Terre-Mère » (*ivi*).
[101] S. Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, cit., p. 51.

della grotta di Jules Verne un luogo "sacro" nel senso in cui Eliade intende il termine è senza dubbio il grande motivo della *risalita delle origini*, tema che, come verificheremo, appare strettamente correlato tanto ad un processo psicoanalitico di scavo nelle profondità dell'inconscio quanto alle simbologie studiate dal critico delle religioni. Avremo modo di rivenire sull'argomento in maniera più dettagliata nel nostro prossimo ed ultimo capitolo, quando tratteremo del *maelstrom* che Axel vedrà incavarsi nella *mer Lidenbrock*; al momento, invece, concluderemo la nostra indagine focalizzandoci sulle ultime scene del *Voyage*, nonché sulla fulminea risalita in superficie con cui lo scrittore di Amiens pone fine al periplo dei suoi eroi. Come ci apprestiamo a verificare, in questo *coup de théâtre* la leggendaria figura del *gurges mirabilis* e le topografie del meraviglioso da noi rammentate nella precedente discussione dovevano giocare un ruolo tutt'altro che secondario.

Dinamiche di risalita

> *A partir de ce moment, notre raison, notre jugement, notre ingéniosité, n'ont plus voix au chapitre, et nous allons devenir le jouet des phénomènes de la terre.*
>
> (*Voyage au centre de la terre*, cap. XLI)

E' stato evidenziato che le peripezie dipinte nel mondo sotterraneo di Jules Verne, nel farsi strumento per portare a maturazione la traccia mitico-iniziatica ed elevare l'adolescente Axel al rango di « vrai homme », si offrono come pretesto affinché il nostro « scrittore della scienza » possa mettere in scena una affascinante *rêverie* animata dagli elementi dell'acqua e del fuoco. Il procedimento (che, *mutatis mutandis*, rappresenta una prassi destinata a divenire quanto mai salda nell'universo fittizio dell'autore) interviene nel nostro caso a rifocalizzare la narrazione su degli attanti i quali scalzano dal ruolo di protagonista del racconto la stessa materia della terra, oltre che i valorosi viaggiatori. L'affermazione può essere verificata già se ci si sofferma sul gruppo di capitoli dedicati alla traversata del pelago ctonio (cap. XXX-XXXV), nucleo nel quale diversi studiosi indicano

lo stadio più avanzato del ricongiungimento di Axel con l'archetipo materno, nonché un rinvio *par excellence* al femmineo e all'inconscio : l'immagine della *mer-Mère* è in effetti impiegata dall'autore per dare rappresentazione ad una « poetica delle acque » dalle valenze simboliche molteplici. Concentrandoci sulle ultime scene della macrosequenza, noteremo che queste risultano tanto più significative in quanto introducono nella prosa il simbolo del fuoco, il quale, come rileva Jung, « uccide lo stato scuro di unione con la madre »[102]: ci riferiamo all'episodio della contemplazione del geyser (cap. XXIV) e, soprattutto, al brano in cui Verne descrive la caduta di un disco infiammato sulla zattera dei personaggi (cap. XXXV). Se nel getto del vulcano collocato sull'*îlot Axel* è possibile scorgere la figura mistica dello *shaamanji* o "acqua spirituale ardente"[103], oltre che un ennesimo supporto alla teoria del *noyau brûlant*, è nel burrascoso epilogo della navigazione dei personaggi che la *rêverie* di Jules Verne inizia manifestamente a profilarsi come una grandiosa fantasticheria ignea :

Sa tête n'a pas eu le temps de se relever de bas en haut qu'un disque de feu apparaît au bord du radeau. Le mât et la voile sont partis tout d'un bloc, et je les ai vus s'enlever à une prodigieuse hauteur, semblables au Ptérodactyle, cet oiseau fantastique des premiers siècles.

Nous sommes glacés d'effroi ; la boule mi-partie blanche, mi-partie azurée, de la grosseur d'une bombe de dix pouces, se promène lentement, en tournant avec une surprenante vitesse sous la lanière de l'ouragan. Elle vient ici, là, monte sur un des bâtis du radeau, saute sur le sac aux

[102] Cfr. C. G. Jung, *Simboli della madre e della rinascita*, in *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, cit., p. 218; anche Durand, sulla scorta di Krappe, sottolinea come il fuoco « marque l'étape la plus importante de l'intellectualisation di cosmo set éloigne de plus en plus l'homme de la condition animale » (*Les structures* cit., p. 197).

[103] *VCT*, cap. XXXIV, p. 229 : « A mesure que nous approchons, les dimensions de la gerbe liquide deviennent grandioses. L'îlot représente à s'y méprendre un cétacé immense dont la tête domine les flots à une hauteur de dix toises. Le geyser, mot que les Islandais prononcent 'geysir' et qui signifie 'fureur', s'élève majestueusement à son extrémité. De sourdes détonations éclatent par instants, et l'énorme jet, pris de colères plus violentes, secoue son panache de vapeurs en bondissant jusqu'à la première couche de nuages. Il est seul. Ni fumerolles, ni sources chaudes ne l'entourent, et toute la puissance volcanique se résume en lui. Les rayons de la lumière électrique viennent se mêler à cette gerbe éblouissante, dont chaque goutte se nuance de toutes les couleurs du prisme. 'Accostons', dit le professeur. (…) Nous marchons sur un granit mêlé de tuf siliceux ; le sol frissonne sous nos pieds comme les flancs d'une chaudière où se tord de la vapeur surchauffée ; il est brûlant. Nous arrivons en vue d'un petit bassin central d'où s'élève le geyser. Je plonge dans l'eau qui coule en bouillonnant un thermomètre à déversement, et il marque une chaleur de cent soixante-trois degrés ». Interessante rilevare quanto osserva Bayard a proposito del connubio fra i due elementi dell'acqua e del fuoco: « Cette eau souterraine sort de la terre – des lieux inférieurs où l'homme a été initié – pour remonter vers la Lumière libératrice. L'eau, purifiée par le Feu, devient ainsi l'image de l'œuvre spirituelle » (*Op. cit.*, p. 51; riverremo su questa idea allorquando, nel prossimo capitolo, verificheremo in quale modo le acque sotterranee di Verne possano considerarsi acque primordiali).

provisions, redescend légèrement, bondit, effleure la caisse à poudre. Horreur ! Nous allons sauter ! Non ! Le disque éblouissant s'écarte ; il s'approche de Hans, qui le regarde fixement ; de mon oncle, qui se précipite à genoux pour l'éviter ; de moi, pâle et frissonnant sous l'éclat de la lumière et de la chaleur ; il pirouette près de mon pied, que j'essaye de retirer. Je ne puis y parvenir.

Une odeur de gaz nitreux remplit l'atmosphère ; elle pénètre le gosier, les poumons. On étouffe.

Pourquoi ne puis-je retirer mon pied ? Il est donc rivé au radeau ? Ah ! la chute de ce globe électrique a aimanté tout le fer du bord ; les instruments, les outils, les armes s'agitent en se heurtant avec un cliquetis aigu ; les clous de ma chaussure adhèrent violemment à une plaque de fer incrustée dans le bois. Je ne puis retirer mon pied !

Enfin, par un violent, effort, je l'arrache au moment où la boule allait le saisir dans son mouvement giratoire et m'entraîner moi-même, si...

Ah ! quelle lumière intense ! le globe éclate ! nous sommes couverts par des jets de flammes !

Puis tout s'éteint. J'ai eu le temps de voir mon oncle étendu sur le radeau ; Hans toujours à sa barre et « crachant du feu » sous l'influence de l'électricité qui le pénètre !

Où allons-nous ? où allons-nous ?

(cap. XXXVI, pp. 238-240)

L'apparizione della sfera rappresenta la prima tematizzazione importante di un motivo che svolgerà un ruolo capitale nell'ultima *tranche* della prosa, sia da un punto di vista simbolico, sia perché sarà proprio l'idea di un enorme focolare covante nelle viscere del sotterraneo a governare la dinamica di risalita dei personaggi. Noteremo anzitutto che in seguito alla caduta della « boule »[104] Axel viene vieppiù dotato di un temperamento "ardente": egli, difatti, dapprima si entusiasma al ritrovamento di una seconda roccia siglata da Arne Saknussemm, lanciandosi a capofitto in una nuova impresa di discesa verso il « punto supremo » (cap. XXXIX)[105] :

[104] Rammentiamo che la sequenza si fa incarnazione del motivo del « battesimo del fuoco » come indicava Simone Vierne. Si vedano anche le pagine dedicate al « fuoco spirituale » in Durand, *Les structures anthropologiques* cit., pp. 195 e seg.

[105] Come verificheremo anche nel prossimo capitolo, la scena costituisce un ideale contrappunto all'episodio del ritrovamento del « roc de granit » posto sul fondo dello Sneffels: così come l'ombra di tale masso segnava la corretta via d'accesso per il centro della terra Verne arricchisce il suo mondo immaginario di un nuovo *avatar* della pietra celeste, il quale punta ancora una volta verso una galleria « oscura » (cfr. *VCT*, cap. XL, p. 269 : « Nous arrivâmes ainsi à un endroit où le rivage se resserrait. La mer venait presque baigner le pied des contre-forts, laissant un passage large d'une toise au plus. Entre deux avancées de roc, on apercevait l'entrée d'un tunnel obscur. Là, sur une plaque de granit, apparaissaient deux lettres mystérieuses à demi rongées, les deux initiales du hardi et fantastique voyageur :
« A. S. ! s'écria mon oncle. Arne Saknussemm ! Toujours Arne Saknussemm ! »).

Un feu intérieur se ranima dans ma poitrine ! J'oubliai tout, et les dangers du voyage, et les périls du retour. Ce qu'un autre avait fait, je voulais le faire aussi, et rien de ce qui était humain ne me paraissait impossible !

« En avant, en avant ! » m'écriai-je.

Je m'élançais déjà vers la sombre galerie, quand le professeur m'arrêta, et lui, l'homme des emportements, il me conseilla la patience et le sang-froid.

« Retournons d'abord vers Hans, dit-il, et ramenons le radeau à cette place. »

J'obéis à cet ordre, non sans peine, et je me glissai rapidement au milieu des roches du rivage.

« Savez-vous, mon oncle, dis-je en marchant, que nous avons été singulièrement servis par les circonstances jusqu'ici !

— Ah ! tu trouves, Axel ?

— Sans doute, et il n'est pas jusqu'à la tempête qui ne nous ait remis dans le droit chemin. Béni soit l'orage ! Il nous a ramenés à cette côte d'où le beau temps nous eût éloignés ! Supposez un instant que nous eussions touché de notre proue (la proue d'un radeau !) les rivages méridionaux de la mer Lidenbrock, que serions-nous devenus ? Le nom de Saknussemm n'aurait pas apparu à nos yeux, et maintenant nous serions abandonnés sur une plage sans issue.

— Oui, Axel, il y a quelque chose de providentiel à ce que, voguant vers le sud, nous soyons précisément revenus au nord et au cap Saknussemm. Je dois dire que c'est plus qu'étonnant, et il y a là un fait dont l'explication m'échappe absolument.

— Eh ! qu'importe ! il n'y a pas à expliquer les faits, mais à en profiter !

— Sans doute, mon garçon, mais...

— Mais nous allons reprendre la route du nord, passer sous les contrées septentrionales de l'Europe, la Suède, la Russie, la Sibérie, que sais-je ! au lieu de nous enfoncer sous les déserts de l'Afrique ou les flots de l'Océan, et je ne veux pas en savoir davantage !

— Oui, Axel, tu as raison, et tout est pour le mieux, puisque nous abandonnons cette mer horizontale qui ne pouvait mener à rien. Nous allons descendre, encore descendre, et toujours descendre ! Sais-tu bien que, pour arriver au centre du globe, il n'y a plus que quinze cents lieues à franchir !

— Bah ! m'écriai-je, ce n'est vraiment pas la peine d'en parler ! En route ! en route ! »

(p. 267)

Quindi, dopo aver trovato il proprio cammino intralciato da un blocco di granito, l'eroe verniano non si perde in indugi e fa saltare l'ostacolo con della polvere da sparo, innestando un finale esplosivo nel quale i personaggi vengono risucchiati in un gigantesco vortice d'acqua. Anche in questa sequenza lo scrittore si avvale di stilemi che avevamo rintracciato nelle varie *chutes noires* cosparse nel testo,

insistendo sulla dicotomia fra le tenebre e la luce e descrivendo una caduta che, nel prendere le fattezze di una vertiginosa corsa verso il fondo del mare, richiama alla memoria l'abissale *Descent into the maelstrom* poesca[106]; e tuttavia, diversamente da quanto capitava ai marinai di Poe, nel nostro libro il gorgo si riassorbe nel ventre tellurico e lascia al proprio posto un'immagine cruciale del profondo verniano, il pozzo. La figura è ancora una volta utilizzata in chiave eufemizzante, come simbolo provvisto di una valenza salvifica : questo, difatti, è quanto suggerisce l'ultimo rovescio del brano, dove, per una provvidenziale eruzione vulcanica, i protagonisti sono espulsi dalle viscere della Madre-Terra e catapultati in superficie :

C'était, à n'en pas douter, le chemin de Saknussemm ; mais, au lieu de le descendre seul, nous avions, par notre imprudence, entraîné toute une mer avec nous. Ces idées, on le comprend, se présentèrent à mon esprit sous une forme vague et obscure. Je les associais difficilement pendant cette course vertigineuse qui ressemblait à une chute. (…) L'obscurité redevint absolue. Il ne fallait plus songer à dissiper ces impénétrables ténèbres. Il restait encore une torche, mais elle n'aurait pu se maintenir allumée. Alors, comme un enfant, je fermai les yeux pour ne pas voir toute cette obscurité.

Après un laps de temps assez long, la vitesse de notre course redoubla. Je m'en aperçus à la réverbération de l'air sur mon visage. La pente des eaux devenait excessive. Je crois véritablement que nous ne glissions plus. Nous tombions. J'avais en moi l'impression d'une chute presque verticale. La main de mon oncle et celle de Hans, cramponnées à mes bras, me retenaient avec vigueur.

Tout à coup, après un temps inappréciable, je ressentis comme un choc ; le radeau n'avait pas heurté un corps dur, mais il s'était subitement arrêté dans sa chute. Une trombe d'eau, une immense colonne liquide s'abattit à sa surface. Je fus suffoqué. Je me noyais.

Cependant, cette inondation soudaine ne dura pas. En quelques secondes je me trouvai a l'air libre que j'aspirai à pleins poumons. Mon oncle et Hans me serraient le bras à le briser, et le radeau nous portait encore tous les trois (…)

« Nous sommes dans un puits étroit, qui n'a pas quatre toises de diamètre. L'eau, arrivée au fond du gouffre, reprend son niveau et nous monte avec elle.

— Oui

— Je l'ignore, mais il faut se tenir prêts à tout événement. Nous montons avec une vitesse que j'évalue à deux toises par secondes, soit cent vingt toises par minute, ou plus de trois lieues et demie à l'heure. De ce train-là, on fait du chemin.

[106] Rinivamo nuovamente al nostro capitolo I, *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*.

(cap. XLI, pp. 277-279)

À la minute assignée, nous fûmes lancés de nouveau avec une extrême rapidité ; il fallait se cramponner aux poutres pour ne pas être rejeté hors du radeau. Puis la poussée s'arrêta.
Depuis, j'ai réfléchi à ce singulier phénomène sans en trouver une explication satisfaisante. Toutefois il me paraît évident que nous n'occupions pas la cheminée principale du volcan, mais bien un conduit accessoire, où se faisait sentir un effet de contre-coup.
Combien de fois se reproduisit cette manœuvre, je ne saurais le dire ; tout ce que je puis affirmer, c'est qu'à chaque reprise du mouvement, nous étions lancés avec une force croissante et comme emportés par un véritable projectile (…) Je n'ai donc conservé aucun souvenir précis de ce qui se passa pendant les heures suivantes. J'ai le sentiment confus de détonations continues, de l'agitation du massif, d'un mouvement giratoire dont fut pris, le radeau. Il ondula sur des flots de laves, au milieu d'une pluie de cendres. Les flammes ronflantes l'enveloppèrent. Un ouragan qu'on eût dit chassé d'un ventilateur immense activait les feux souterrains. Une dernière fois, la figure de Hans m'apparut dans un reflet d'incendie, et je n'eus plus d'autre sentiment que cette épouvante sinistre des condamnés attachés à la bouche d'un canon, au moment où le coup part et disperse leurs membres dans les airs.
(cap. XLIII, p. 293)

Molteplici sono le interpretazioni di un finale che, come constatavamo nel precedente capitolo, ci restituirà un protagonista rigenerato nella sua psiche e un cosmo ordinato in una pittura armoniosa, così come altrettanto numerose appaiono le congetture volte a rendere conto della comparsa della figura del gorgo e della trovata dell'eruzione. Nella lettura di Michel Carrouges, ad esempio, quest'ultimo motivo, nel nostro romanzo così come negli altri *Voyages* dove Jules Verne descrive scene di vulcani in attività, si fa immagine dell'« explosion de l'enveloppe fœtale, chassée avec l'enfant hors de l'enceinte maternelle »[107]. Ancora, per riprendere una delle decodificazioni più consolidate, ricorderemo come il romanzo, nel concludersi con l'immagine di un mondo « chiuso » entro i confini degli spazi conquistati dagli esploratori e dai cartografi e di un tempo circolare in cui tutto sembra tornare al punto di partenza, sembri attuare una « sorte de boucle du temps » che, come sottolinea Simone Vierne, si rivela capace sia di produrre un « rinnovamento » negli eroi, sia di disporre la finzione in

[107] Michel Carrouges, *Le Mythe du Vulcain chez Jules Verne*, « Arts et lettres », nº 15, 1949, pp. 32-58 (cit. a p. 44).

maniera tale che l'avventura possa potenzialmente essere rilanciata *ad infinitum*[108]. In verità, come anticipavamo, al di là delle osservazioni sul simbolismo dell'iconografia del *Voyage* o sulle leggi e figure portanti dell'universo narrativo dello scrittore, esisteva anche una ragione "meravigliosamente scientifica" per la quale l'artista aveva scelto di suggellare il suo romanzo su un siffatto *explicit*: se recuperiamo le informazioni raccolte laddove segnalavamo come la geocosmologia verniana si conformasse al sistema pitturato nel *Mundus Subterraneus* di Athanasius Kircher, ci accorgeremo difatti che questo colpo di scena rispondeva appieno alla teoria sulla formazione del *maelstrom* esposta nel *Liber Hydrographicus*. Sulla scorta di Mercatore, il gesuita spiegava appunto come il *gurges mirabilis* venisse ad avvitarsi in profondi *receptaculi* sotterranei[109], e proprio un fenomeno simile doveva prodursi a seguito della detonazione della roccia collocata nel cuore del subterrestre verniano :

« Encore deux. Une !... Croulez, montagnes de granit ! »

Que se passa-t-il alors ? Le bruit de la détonation, je crois que je ne l'entendis pas. Mais la forme des rochers se modifia subitement à mes regards ; ils s'ouvrirent comme un rideau. J'aperçus un insondable abîme qui se creusait en plein rivage. La mer, prise de vertige, ne fut plus qu'une vague énorme, sur le dos de laquelle le radeau s'éleva perpendiculairement.

Nous fûmes renversés tous les trois. En moins d'une seconde, la lumière fit place à la plus profonde obscurité. Puis je sentis l'appui solide manquer, non à mes pieds, mais au radeau. Je crus qu'il coulait à pic. Il n'en était rien. J'aurais voulu adresser la parole à mon oncle ; mais le mugissement des eaux, l'eût empêché de m'entendre.

Malgré les ténèbres, le bruit, la surprise, l'émotion, je compris ce qui venait de se passer.

Au delà du roc qui venait de sauter, il existait un abîme. L'explosion avait déterminé une sorte de tremblement de terre dans ce sol coupé de fissures, le gouffre s'était ouvert, et la mer, changée en torrent, nous y entraînait avec elle

Je me sentis perdu.

(cap. XLI, p. 275)

[108] Cfr. Simone Vierne, *Puissance de l'imaginaire*, cit., pp. 169-170.

[109] Cfr. la *legenda* apposta alla *Tabula de Fluxu et Refluxu Mari Anglico* (A. Kircher, *Mundus Subterraneus*, cit., p. 160) : « Vides igitur res absorptas intra concava Receptaculi E, cum per F H I meatum, sive ob siphonem, quem Heron *diabeten* vocat, ibidem rupibus à natura insertum, sive ob rimarum orificiorumque angustias, per inde est, effluere non possint, ibidem retineri, usuquedum refluentibus aquis per meatum I H F, paulatim eleventur, & tandem regurigtentur. Habes itaque *Charybdis Norvegicae effectuum causam* tandem detectam. Quorum *Vorticum situs* ut luculentuis pateant Lectori curioso, hic *Mappam* adjungendam duximus.».

Vi è di più. Ricordando come nel plasmare la sua geografia il letterato francese avesse tenuto presente l'antica *Strongolyum* descritta da Virgilio e dallo stesso *digestus* kircheriano, noteremo che il *Technicus Geocosmus* non mancava di dedicare ampio spazio alla leggendaria *Charybdis Vorago* e di insistere su un collegamento sotterraneo fra l'Etna e questo *maelstrom* mediterraneo. Non ci sembra a questo punto impossibile, data la conformità della vulcanologia e idrografie pitturate nel *Voyage* con il modello di Athanasius Kircher, e considerando che lo Stromboli è nel romanzo un luogo simbolico che può benissimo ergersi a figura dello stesso Etna, che Jules Verne avesse voluto rendere omaggio anche a questo celebre *topos* delle mitologie e cartografie immaginarie, oltre che alla teoria del centro di fuoco :

Ætna per subterraneos canales Charybdi communicat: accedit quod Canales occulti ex *Ætna* deducti *Charybdis Canali* consentiant, qui spiritibus igneis fœti, & exitum ibi quærentes Mare horrendis agitant procellis. Quod verò *quotidiano* quoque *æstus* nonnihil *ebullire & subsidere* videatur *Charubdis*, id *fluxi & refluxi Freti* adscribendum duco, ero ferè modo, quo suprà de *Scylla* diximus (...) Tertio, *Euripi*, seu subterranearum aquarum œstus, qui se ingenti impetu ex intimis scopolorum visceribus evolvunt, quorumque fluxus contrarius vortices agit tam formidabiles, ut vel solo metu consternatum hominem exanimare possint [110]

Nous étions en pleine Méditerranée, au milieu de l'archipel éolien de mythologique mémoire, dans l'ancienne Strongyle, ou Éole tenait à la chaîne les vents et les tempêtes. Et ces montagnes bleues qui s'arrondissaient au levant, c'étaient les montagnes de la Calabre ! Et ce volcan dressé à l'horizon du sud, l'Etna, le farouche Etna lui-même.
(cap. XLIV, p. 299)

Tale chiave di lettura, non escludendo affatto le piste tracciate dalle esegesi psicoanalitiche o dalla mitocritica, ci porta di nuovo ad interpretare il testo come una topografia dell'immaginario imperniata su luoghi di leggendaria memoria e tesa a dare rappresentazione a una spazialità tutt'altro che neutra. Abbiamo in effetti verificato in questa sede come nel *Voyage* le scene di caduta e di discesa si relazionino ad immagini dalla portata polivalente, come il ventre, l'abisso e il pozzo, sino a tratteggiare una dinamica di eufemizzazione che conduce in un

[110] *Mundus Subterraneus*, Liber II, *Technicus Geocosmus*, pp. 102 e seguenti. Rinviamo di nuovo al precedente capitolo sul *Progetto del Voyage*.

primo tempo ad una rivalutazione della costellazione notturna, e infine ad una visione « sintetica » di ricongiungimento dei due regimi durandiani: per concludere la nostra indagine, rileveremo che al termine del lungo itinerario Axel acquisisce una perfetta maestria nell'*arte del cadere*, scivolando agevolmente sulle ripide pendici dello Stromboli[111]. Inoltre, abbiamo cercato di valutare in quale maniera e con quali implicazioni l'artista ha ricorso a due figure cruciali del nostro mitologema, l'*Abgrund* e il *maelstrom*, accennando al legame che queste intrattengono con il tempo e con la ierofania. In realtà, per comprendere appieno tale punto, dovremo scavare per un'ultima volta nei fondi intertestuali e nelle idee sottese al romanzo; compito, questo, che ci proponiamo di svolgere attraverso un raffronto fra le iconografie e le concezioni filosofiche presenti nel *Voyage au centre de la terre* e nella *Narrative of Arthur Gordon Pym*. Scopriremo difatti che la finzione di Poe, nella sua radicale divergenza rispetto all'avventura disegnata dal nostro scrittore per quanto riguarda un possibile senso ultimo o significato sotteso, attingeva ad un patrimonio mitico sorprendentemente affine a quello illustrato nell'opera di Verne.

[111] *VCT*, cap. XLIV, p. 297 : « Le talus du volcan offrait des pentes très raides ; nous glissions dans de véritables fondrières de cendres, évitant les ruisseaux de lave qui s'allongeaient comme des serpents de feu. Tout en descendant, je causais avec volubilité, car mon imagination était trop remplie pour ne point s'en aller en paroles ».

Capitolo VI

Intersezioni

Quando Arturo abbatterà nell'ultimo giorno il Chiodo del Nord con la sua freccia, il cielo cadrà, schiacciando la terra e incendiando ogni cosa

(Leggenda Lappone)[1]

Un intreccio di fonti

L'indagine che abbiamo snodato nei precedenti capitoli ci ha condotti ad evidenziare quale fosse il ruolo svolto dall'idea di caduta nella *Narrative of Arthur Gordon Pym* e nel *Voyage au centre de la terre*, due particolarissimi casi della letteratura ottocentesca i quali, per vie diversificate, conferivano un rinnovato vigore a questo antico mitologema. Come già segnalavamo in precedenza, varie sono le motivazioni che rendono conto di una siffatta scelta, la quale trova una prima giustificazione nel rapporto di devozione ed emulazione che lega Jules Verne al maestro americano ma, soprattutto, viene avvalorata dall'esistenza di una serie di punti di raccordo salienti giunti a riannodare tali racconti[2]. Nell'apprestarci dunque a concludere l'analisi con un raffronto fra queste scritture, premetteremo al fulcro del nostro ragionamento una breve panoramica su alcune similitudini macroscopiche, o di superficie, che in larga parte rientrano fra i lasciti poeschi destinati a trovare fortuna nell'intera epopea dei *Voyages extraordinaires*, più che ad influenzare in maniera diretta la redazione del lavoro del 1864. Per iniziare con un discorso ampio quale la questione del genere di appartenenza delle prose, aspetto sul quale abbiamo insistito nel nostro capitolo *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*, rammenteremo che entrambi i testi, pur ammantandosi delle fattezze del romanzo scientifico, si indirizzavano apertamente verso le evanescenti soglie del *novelty* : il termine, come si è visto, ricorreva nel cap. XXV del *Pym* ad attuare quella

[1] L'estratto è riportato da Santillana ne *Il Mulino di Amleto*, cit., p. 510.
[2] Si vedano la nostra *Introduzione* e, soprattutto, il cap. I, *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*.

promessa sussurrata dal lungo titolo della narrazione, ovverosia allorquando Gordon si inoltrava negli sconosciuti mari dell'Antartide, ed esso riaffiorava con un'accezione affatto comparabile in una perifrasi tesa ad illustrare l'ingresso di Axel nella « vaste excavation » racchiudente il mondo sotterraneo del *Voyage*. Qui, l'eroe verniano invocava « mots nouveaux » per descrivere delle « sensation nouvelles » :

> Mais qu'étaient ces cavités auprès de celle que j'admirais alors, avec son ciel de vapeurs, ses irradiations électriques et une vaste mer renfermée dans ses flancs ? Mon imagination se sentait impuissante devant cette immensité.
> Toutes ces merveilles, je les contemplais en silence. Les paroles me manquaient pour rendre mes sensations. Je croyais assister, dans quelque planète lointaine, Uranus ou Neptune, à des phénomènes dont ma nature « terrestrielle » n'avait pas conscience. A des sensations nouvelles il fallait des mots nouveaux, et mon imagination ne me les fournissait pas. Je regardais, je pensais, j'admirais avec une stupéfaction mêlée d'une certaine quantité d'effroi.
> (*Voyage au centre de la terre*, ch. XXX, p. 195)

Con pari facilità si potranno reperire nel libro francese un insieme di espedienti caratteristici dello scritto di Poe, come il congegno del crittogramma, l'inserzione di porzioni testuali presentate come un diario di bordo redatto dai narratori durante una traversata marittima e, *mutatis mutandis*, la scelta di concludere l'opera con un finale aperto, il quale, sostanzialmente, lasciava insoluti gli interrogativi sollecitati dagli incredibili fenomeni rappresentati nei racconti[3]. Anche in questo caso, si tratta di concordanze abbondantemente segnalate dalla critica, nonché proprie a numerosi lavori di Jules Verne; eppure, pensando ad un altro *topos* comune al *Pym* e al *Voyage* quale il motivo dell'iscrizione sulla roccia, ci colpisce il fatto che tale trovata, contrariamente ai procedimenti usuali del letterato di Amiens, rafforzava il sentore di mistificazione (se non di beffa) aleggiante su questi viaggi immaginari. Difatti, così come Poe, dopo aver interrotto la corsa di Pym verso il Polo Sud sulla visione della figura bianca,

[3] Cogliamo l'occasione per ricordare che, mentre la scelta di lasciare incompiuto il *Pym* risponde a ragioni complesse, le quali esulano del tutto dalla questione dell'impossibilità di ritrarre la *terra incognita* antartica, i motivi che inducono Verne a far sì che i propri personaggi non raggiungano l'obiettivo del loro periplo (ossia, il centro) sono non solo di ordine simbolico, ma soprattutto scientifico (rinviamo all'ultimo paragrafo del nostro capitolo IV, *Il Progetto del* Voyage).

spalancava nell'*explicit* del testo una voragine ermeneutica talmente vasta da risultare incolmabile, il blocco di granito scalfito da Saknussemm puntava verso un'*impasse* la quale avrebbe eluso il problema principale del *Voyage*, ossia la questione del nucleo terrestre. Accenneremo poi di nuovo all'importanza che in ambedue i testi rivestiva la dimensione metanarrativa, per quanto, a tale proposito, fra le rappresentazioni intercorreva una divergenza quanto mai vistosa, visto che in un caso Axel consegnava al pubblico un racconto compiuto e destinato a riscuotere un grande successo, e in un altro si instaurava una complicata rete di relazioni fra il narratore Pym, l'editore, e un certo Mr. Poe fattosi carico di redigere le avventure del giovane di Nantucket[4]. Come segnalavamo, l'impresa non sarebbe stata ultimata né dal protagonista né dal *gentleman* della Virginia :

The circumstances connected with the late sudden and distressing death of Mr. Pym are already well known to the public through the medium of the daily press. It is feared that the few remaining chapters which were to have completed his narrative, and which were retained by him, while the above were in type, for the purpose of revision, have been irrecoverably lost through the accident by which he perished himself. This, however, may prove not to be the case, and the papers, if ultimately found, will be given to the public[5]

Alle analogie appena elencate fa riscontro un più consistente nucleo di rassomiglianze, il quale si viene a delineare nel momento in cui rammentiamo come i nostri racconti fossero incentrati sul tema del *regressus ad uterum* e supportati da un'articolazione basilare quale la traccia iniziatica[6]. Quest'ultima segnalazione ci permette di rendere ragione di alcune evidenti affinità fra le simbologie dispiegate dagli autori (i quali ambientavano le loro narrazioni su

[4] Si veda di nuovo il capitolo *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*; in particolare, si rinvia ancora una volta al saggio di Christian Robin, *Le récit sauvé des eaux: du Voyage au centre de la terre au Sphinx des Glaces* (op. cit.).

[5] Il brano è tratto dalla *Note* che Poe pone a suggello della *Narrative of Arthur Gordon Pym* (*Op. cit.*, p. 176).

[6] Ricorderemo che, mentre è largamente comprovata la validità della lettura del *Voyage* come di un romanzo d'iniziazione, come dimostra l'analisi di Simone Vierne, per quanto riguarda il *Pym* si può tutt'al più parlare di una *bildung* deformata e parodizzata, come segnala Ugo Rubeo (cfr. *Agghiaccianti simmetrie*, cit., pp. 59 e seguenti; si veda in particolare quanto il critico scrive alle pp. 60-61 : « Pym commette fin dall'inizio una serie di errori di valutazione che lo portano sull'orlo dell'autodistruzione (…) in altre parole, la crescita del personaggio stenta notevolmente a prender piede, quasi che Gordon Pym, certo del tutto inconsciamente, si rifiutasse in qualche modo di diventare adulto »).

figure riconducibili all'archetipo della « Grande Madre »), nonché della diffusione di diversi *leit motive* che caratterizzavano lo *status* dei protagonisti (tutti e due sono orfani, adolescenti, si accompagnano ad un personaggio che rappresenta un *avatar* dello sciamano e, come vedremo, intrattengono una relazione privilegiata con un illustre personaggio shakespeariano, Amleto). Ugualmente connesse alla struttura dell'iniziazione risultano alcune importanti dinamiche su cui ci soffermeremo alla fine del nostro discorso, allorquando, confrontando le immagini del precipitare raffigurate nel *Pym* e nel *Voyage*, cercheremo di stabilire entro quale misura l'elaborazione di Jules Verne fosse paragonabile all'ontologia della caduta sbozzolata da Poe, mentre avvieremo ora la nostra comparazione mettendo in luce un altro dato fondamentale, seppur meno manifesto rispetto alle similitudini poc'anzi rilevate.

Abbiamo in effetti discusso a lungo dell'importanza assunta dai fondi letterari soggiacenti alle nostre opere, rilevando come questi avessero fornito agli scrittori dei modelli capaci di guidarli nella compilazione delle geografie fittizie tratteggiate in tali finzioni, nonché suggerito loro una cospicua dose di trovate e colpi di scena. Affermeremo adesso che a segnare un saldo punto di raccordo fra il *Pym* e il *Voyage* era sia un identico metodo compositivo, il quale mirava ad intrecciare nel tessuto romanzesco una quantità debordante di fili estrapolati dai più diversi materiali intertestuali, sia una vera convergenza delle fonti chiamate da Verne e Poe ad alimentare le loro creazioni. Anche in questo caso, dovremo anteporre al nostro discorso gli opportuni distinguo; ragionando su una categoria quale i resoconti di viaggio o la letteratura d'esplorazione, osserveremo ad esempio che mentre nel *Pym* la riserva rappresenta un supporto fondamentale sino alla metà inoltrata dei *Morrell chapters*[7], per quanto riguarda il romanzo di Jules Verne questi scritti confluivano essenzialmente nella macrosequenza dedicata al cosiddetto "periplo di superficie", laddove l'artista si rifaceva ai diari di Olafsen e Polvesen nonché al suo *Carnet du voyage en Scandinavie*. Constatazione, questa, che non desta nessuna perplessità, dal momento che cronache riguardanti spedizioni verso il centro della terra potevano tutt'al più essere reperite nel

[7] Ci rifacciamo nuovamente alla classificazione operata da Ridgely (si veda il nostro cap. II, *The Narrative of Arthur Gordon Pym. Le fonti*).

serbatoio dell'utopia o in quella categoria di *récits de voyages imaginaires* la quale annoverava fra i propri ranghi la *Relation D'un Voyage Du Pole Arctique Au Pole Antarctique Par Le Centre Du Monde* (scritto che costituisce un importante intertesto comune ai nostri romanzi)[8]. Viceversa, apparirà importante evidenziare che il libro francese si nutriva di una tipologia di lavori i quali ricorrevano nella creazione di Poe più come inserti eterocliti che non come elementi organizzati a formare un sottotesto intrecciato lungo tutto il corso della narrazione, vale a dire i trattati scientifici. Come si è detto, le dissertazioni di Sainte-Claire Deville, Boucher de Perthes, Cuvier, Davy, Poisson e la robusta schiera di studiosi menzionati da Jules Verne rappresentavano l'*humus* della storia e della stessa *inventio* dell'autore, il quale traeva da esse alimento per escogitare colpi di scena e per creare suggestivi effetti stilistici; lo stesso *Voyage* era plasmato come un affascinante dibattito sulla questione del nucleo centrale, il quale, ad un livello immaginario, trovava una verifica sul campo immediata proprio nelle peripezie di Lidenbrock e Axel. Nulla di paragonabile accadeva invece nelle avventure di Pym, a discapito di ogni velleità racchiusa nell'annotazione con cui il ragazzo di Nantucket sosteneva di aver aperto « to the eye of science one of the most intensely exciting secrets which has ever engrossed its attention »[9]; anzi, non sembrerebbe nemmeno troppo eccessivo affermare che nella *Narrative* la scienza costituiva soprattutto un pretesto per raggiungere effetti più prossimi alla divagazione che non alla divulgazione, come dimostrano quelle digressioni sulla *beche de mer* o sulla *rookery* di albatri e pinguini dove lo scrittore, al posto di fornire spiegazioni pertinenti o utili alla comprensione delle vicende di Gordon, si dilungava su elementi di importanza accessoria amplificando quella nota dello *strano* che aleggiava sull'opera. Non saremo pertanto sorpresi, nello stringere le fila di un tale confronto, di vedere che ai luminari evocati nel racconto di Verne nel *Pym* faceva riscontro uno zoologo di fama semioscura quale il dottor Pascalis; e d'altro canto, a darci un'ulteriore conferma di quanto potesse essere diversa la ricezione di un siffatto materiale presso Poe, intervenivano anche gli esiti letterari (davvero incomparabili) che una fonte comune quale Alexandre Humboldt sollecitò nei due artisti. Se le congetture

[8] Cfr. avanti.
[9] *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, cap. XVII, p. 130.

illustrate in *Cosmos* valevano difatti al trattatista il ruolo di riferimento centrale in una prosa impegnata a tributare i suoi omaggi al "vero scientifico" quale il *Voyage au centre de la terre*[10], nelle mani dell'artista americano Humboldt doveva assurgere a nume tutelare di una composizione improntata alla "verità del Bello" come *Eureka !*, astruso « saggio sull'universo materiale e spirituale » intriso di platonismo e suggestioni gnostiche[11].

In definitiva, gli aspetti che abbiamo sinora posto in luce parrebbero quasi riportarci allo scarto che avevamo evidenziato al momento di avviare il nostro ragionamento; nonostante ciò, esistono dei punti di raccordo profondi fra il *Pym* e il *Voyage au centre de la terre*, dei nodi che stringono fra i due testi un legame più stretto di quanto si possa pensare, e che, come ci apprestiamo a verificare, si intrecciano esattamente in corrispondenza dei fondi letterari giunti ad alimentare le opere. Per dimostrare tale affermazione, prenderemo di nuovo spunto dall'analisi di Daniel Compère; il critico difatti presuppone un rapporto di intertestualità fra il *Pym* e il *Voyage* stessi, il quale sarebbe attestato principalmente dalla presenza del tema del viaggio nel sotterraneo :

En effet, lorsque Pym et Dirk Peters explorent la mystérieuse île Tsalal, dans l'Océan antarctique, ils effectuent un voyage souterrain, descendent dans un abîme, errent dans un labyrinthe où ils retrouvent des signes qui ressemblent à une écriture. On voit même Dirk Peters donner une leçon d'abîme à Pym

[10] Si veda nuovamente l'analisi di Claude Aziza, il quale nel suo *Dossier* riporta un estratto dell'opera di Humboldt nel quale si fa allusione ai pianeti "Plutone e Proserpina" che Axel rievoca nel *Voyage* (*Op. cit.*, pp. 400-402).

[11] E. A. Poe, *Eureka !- A Prose Poem*, 1848; riportiamo, per dare un'idea del tenore dell'opera, la dedica e la prefazione con cui l'artista inaugura questo lungo trattato : « WITH VERY PROFOUND RESPECT, THIS WORK IS DEDICATED TO ALEXANDER VON HUMBOLDT. To the few who love me and whom I love -- to those who feel rather than to those who think -- to the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities -- I offer this Book of Truths, not in its character of Truth-Teller, but for the Beauty that abounds in its Truth; constituting it true. To these I present the composition as an Art-Product alone:- let us say as a Romance; or, if I be not urging too lofty a claim, as a Poem. What I here propound is true:- * therefore it cannot die:- or if by any means it be now trodden down so that it die, it will "rise again to the Life Everlasting." Nevertheless it is as a Poem only that I wish this work to be judged after I am dead » (in Edgar Allan Poe, *Poetry and tales*, a cura di Patrick F. Quinn, Library of America, New York 1984, pp. 1258-1259).

Giustificata da quella che si prospetta senz'altro come una « indéniable influence »[12], la riflessione dello studioso ci trova sostanzialmente concordi, pur se con alcune riserve. In primo luogo, ricorderemo che Jules Verne, nell'impostare il suo romanzo sul motivo della discesa e dell'esplorazione del subterrestre, si riannodava ad una tradizione secolare la quale aveva avuto anche in epoca moderna degli esponenti ben più fervidi di Poe (si pensi a Casanova o all'Holberg autore del *Voyage de Nicolas Klimius*), e che tutto sommato trovava nel *Pym* un margine di rappresentazione alquanto esiguo. La catabasi del ragazzo di Nantucket occupa difatti solamente un capitolo del romanzo e, dato che ci sembra ancora più significativo, al contrario di quanto avviene nel *Voyage au centre de la terre* essa non dischiude nessun "mondo sotterraneo" nel senso che abbiamo conferito all'espressione[13]. Per quanto concerne il ricorrere della struttura del labirinto, rammenteremo poi che l'idea di Poe sotto questo aspetto era tutt'altro che originale, dal momento che l'immagine rappresentava un *topos* dell'articolazione iniziatica così come dell'iconografia del profondo; se a ciò aggiungeremo anche che la scena alla quale lo studioso fa riferimento (vale a dire, la perlustrazione degli *interlinked gorges*) non mirava all'allestimento di una « situazione archetipica » come poteva avvenire nel testo di Verne o in altre sequenze dello stesso *Pym*, ma risultava funzionale alla creazione di un simbolismo spaziale affatto *sui generis*, la discrepanza fra le visioni degli scrittori risulterà persino vistosa. Eppure, al di là di tali considerazioni, vorremmo soffermarci a ragionare su un'osservazione relativa agli *explicit* delle opere : anche se per vie traverse, i suggerimenti di Compère in questo caso ci conducono al cuore della riflessione che vorremmo proporre nella presente discussione :

[12] Daniel Compère, *Un Voyage imaginaire* cit., p. 28.

[13] Rinviamo nuovamente al capitolo *Il progetto del Voyage*; per quanto riguarda il sotterraneo ritratto da Poe con l'episodio della discesa nei burroni di Tsalal, balzerà subito agli occhi che questa pittura non ha nulla a che vedere con la "meravigliosa" geografia sotterranea sbozzolata da Jules Verne, il quale, come abbiamo verificato, attingeva in un serbatoio di intertesti davvero sconfinato per dare vita alla sua raffigurazione. Appare tuttavia degno di nota, per collegarci ancora al discorso delle fonti, che Poe aveva conoscenza di un'opera utopica che abbiamo potuto annoverare fra gli intertesti dei *Voyage*, ossia il *Klimius*; il « *Subterranean Voyage of Nicholas Klimm* » spicca difatti nella biblioteca di Usher (*The fall of the house of Usher*, in E. A. Poe, *The fall of the house of Usher and other tales*, Signet Classics, New York 2006, p. 120).

Poursuivant leur voyage vers le pôle Sud, Pym et Peters naviguent au milieu des ténèbres, « mais des profondeurs laiteuses de l'océan jaillissait un éclat lumineux ». Et le récit s'achève sur une vision fantastique : « Mais voilà qu'en travers de notre route se dressa une figure humaine voilée, de proportions beaucoup plus vastes que celle d'aucun habitant de la Terre. Et la couleur de la peau était la blancheur parfaite de la neige ». Cette vision annonce celle d0Axel et de Lidenbrock. Achevant le résumé des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* dans son étude sur Poe, Verne conclut : « Et le récit est interrompu de la sorte. Qui le reprendra jamais ? Un plus audacieux que moi et plus hardi à s'avancer dans le domaine des choses impossibles »[14]

Nel fare il punto sulla *shrouded human figure* (o « figure humaine voilée », come converrebbe dire)[15] posta a suggellare il termine della navigazione di Gordon Pym e sul gigante intravisto da Axel verso la fine del suo giro nel subterrestre, il critico in effetti tocca una questione complessa, la quale si rapporta tanto ad aspetti di ordine tecnico, quanto ad una problematica di tutt'altro ordine. Attenendoci per il momento ad un livello di interpretazione testuale di superficie, ci soffermeremo con Daniel Compère sull'effetto « fantastico » prodotto da tali scene[16] per notare come esse rechino l'impronta di uno dei nuclei intertestuali più incredibili intervenuti a corroborare le narrazioni dei nostri scrittori : ci riferiamo a quel materiale pseudoscientifico che annoverava fra i propri ranghi lavori del calibro dell'*Address to the Congress* di Jeremiah Reynolds o del dispaccio con cui John Cleeves Symmes incitava il rammentato Humboldt e altri esploratori ad avventurarsi vero i giganteschi buchi dei poli terrestri. Come si era visto, Verne richiamava esplicitamente le strampalate dissertazioni del capitano nel cap. XXIV del *Voyage*, e non esiste alcuna ombra di dubbio che Poe fosse a conoscenza di tali vaniloqui[17]. Anzi, secondo molti critici, esistono forti probabilità che la figura

[14] Compère, *Un voyage* cit., p. 28; lo studioso riprende la conclusione del saggio *Edgard Poë et ses œuvres*, scritto al quale abbiamo avuto ampio modo di rifarci durante il nostro cap. *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*.

[15] Ricordiamo ancora una volta che Verne, come pressoché ogni suo altro compatriota, attingeva dalla traduzione baudelairiana della *Narrative*, la quale, come segnala Jacques Cabau, non traduceva l'inglese *figure* con l'equivalente francese (ossia, « silhouette »), ma manteneva appunto il lemma « figure » (J. Cabau, *Préface* a E. A. Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, cit., p. 27).

[16] « La vision de l'homme géant appartient au fantastique pur tel que le définit Tzvetlan Todorov : 'Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel'. L'hésitation du narrateur est ici si forte qu'il va jusqu'à démentir sa propre description » (D. Compère, *Op. cit.*, p. 27; si veda ancora il nostro capitolo I).

[17] Come ricorda Sidney Kaplan (*Introduction* cit., p. 205), diverse testimonianze affermano che nel terribile *delirum tremens* che lo portò alla morte Poe invocò a più riprese proprio il nome di Reynolds.

bianca rappresentasse proprio un rimando a quel popolo della terra cava che il fantomatico Adam Seaborn chiamava all'appello nel suo *Smyzonia*, sorta di corollario apocrifo alle congetture di Symmes che fantasticava di esseri subterrestri più candidi della neve :

We spoke to each other in vain: he walked round, and surveyed my person with eager curiosity. I did the like by him, and had abundant cause; for the sootiest African does not differ more from us in darkness of skin and grossness of features, than this man did form me in fairness of complexion and delicacy of form. His arms were bare; his body was covered with a white garment, fitted to his shape, and hanging down to his knees. Upon his head he wore a tuft of feathers, curiously woven with his hair, which afforded shade to his forehead, and was a guard for his head against the rain. There was no appearance of any weapon about either him or any of the others. (…)An amusing scene now occurred, while we endeavored to communicate our thoughts and wishes to one another. I shoved up the sleeve of my coat, to show them, by the inside of my arm, (which was always excluded from the sun), that I was a white man. I am considered fair for an American, and my skin was always in my own country thought to be one of the finest and whitest. But when one of the internals placed his arm, always exposed to the weather, by the side of mine, the difference was truly mortifying. I was not a white man, compared with him....[18]

A questo riguardo, per fare di nuovo le opportune distinzioni, dovremo precisare che pochi sembrerebbero gli appigli per apparentare la nebulosa entità intravista da Pym al gigante verniano : gli studi di Simone Vierne hanno in effetti opportunamente segnalato come tale inopinata apparizione rappresentasse un rimando alla figura dell'*anthropos*, l'« Ancêtre Mythique » vissuto nella favolosa età dell'oro[19]. Anche in questo caso parrebbe insomma sussistere una differenza cospicua fra le due rappresentazioni, visto che una si riallacciava al mito ctonio dei Titani (si noti che Axel si rivolge al gigante chiamandolo « Protée de ces contrées souterraines, un nouveau fils de Neptune, gardait cet innombrable troupeau de Mastodontes »), e l'altra, pur lasciando il campo aperto alle congetture più disparate, alludeva piuttosto all'epifania di un essere svettante dal

[18] Adam Seaborn, *Symzonia: Voyage of Discovery*, 1820, cap. VII, pp. 108-110.
[19] S. Vierne, *Deux voyages initiatiques en 1864 :* Laura *de George Sand et* Voyage au centre de la terre *de Jules Verne*, in *Hommage à George Sand*, cit., p. 112 : « la vision précédente sur les ages de la terre se matérialise maintenant sur le rivage où le radeau a abordé ; l'Age d'Or déroule sous ses yeux ses forêts géantes et même il croit apercevoir l'Ancêtre Mythique, le Berger d'un troupeau de monstres ». Si veda anche quanto osservavamo nel ragionare sui giganti e sugli *homunculi subterrestri* descritti nel *Mundus Subterraneus* (cap. IV, *Il progetto del Voyage*).

fondo del mare (probabilmente un dio o il Cristo, se raccogliamo quella traccia costruita dagli abbondanti rimandi biblici poeschi)[20].

In realtà, a prescindere dalla correttezza dei suddetti appunti, esiste un margine di interpretazione tale da far sì che questa stessa discrepanza si ridefinisca come uno straordinario luogo di convergenza. Così come le teorie pubblicizzate da Seaborn e compagni estremizzavano delle concezioni tutt'altro che inedite, anche la figura bianca poesca e il gigante di Verne costituivano infatti due diverse attualizzazioni di un medesimo tema, il quale, prima di riemergere nelle letterature del XIX secolo, aveva trovato espressione in affabulazioni remote. Bisognerà anzitutto ricordare che di abitanti ctoni discettavano diffusamente due conoscenze familiari ai nostri scrittori nonché considerabili, seppur entro misure differenti, come riferimenti intertestuali del *Pym* e del *Voyage*, Athanasius Kircher e Plinio : come rilevavamo nei trascorsi capitoli, tali autori erano esponenti di spicco di uno dei serbatoi letterari più preziosi per i romanzi, il meraviglioso, categoria che nutriva le invenzioni di Verne e Poe in una maniera ben più sostanziale di quanto non facessero le elucubrazioni ottocentesche su mondi concavi e galassie concentriche. A tale proposito, potremo rievocare in breve il ruolo svolto dalle cartografie, disquisizioni, *reportage* fermentati attorno al *maelstrom* e alla *suppolaris vorago* (figure mitiche che avevano ricevuto delle memorabili illustrazioni in fonti comuni ai nostri testi quali Mercatore, Olaus Magnus e lo stesso Kircher); tali modelli ci hanno permesso di appurare come le geografie tracciate nei romanzi si conformassero a queste note topografie dell'immaginario, le quali intervenivano a colmare il *vacuum* spalancato sulle mappe da regioni inesplorate, o inesplorabili, come il centro del mondo o il leggendario Polo. Ancora più interessante sarà segnalare che nel *Voyage* Jules Verne, al pari di quanto avveniva nell'*explicit* della *Narrative of Arthur Gordon Pym*, associava l'immagine della *mirabilis vorago* ad una sorta di cortocircuito temporale; avremo modo di ritornare su questo aspetto a breve, ossia quando tenteremo di riesumare il patrimonio mitico nascosto nei nostri lavori, tuttavia vorremmo evidenziare sin da ora che il motivo era stato tematizzato da un famoso ipotesto poesco del

[20] Rimandiamo di nuovo all'analisi di Wilbur, da noi rievocata nel capitolo III, *La scrittura del mitologema-caduta*.

romanziere francese quale la *Descent into the Maelstrom*. Nel presentare il suo riassunto personalizzato della storia del gorgo, il letterato attingeva qui a scritture scientifiche le quali non disdegnavano in nulla di indugiare in territori ibridi :

The ordinary accounts of this vortex had by no means prepared me for what I saw. That of Jonas Ramus, which is perhaps the most circumstantial of any, cannot impart the faintest conception either of the magnificence, or of the horror of the scene --or of the wild bewildering sense of the novel which confounds the beholder. I am not sure from what point of view the writer in question surveyed it, nor at what time; but it could neither have been from the summit of Helseggen, nor during a storm. There are some passages of his description, nevertheless, which may be quoted for their details, although their effect is exceedingly feeble in conveying an impression of the spectacle.

'Between Lofoden and Moskoe,' he says, 'the depth of the water is between thirty-six and forty fathoms; but on the other side, toward Ver (Vurrgh) this depth decreases so as not to afford a convenient passage for a vessel, without the risk of splitting on the rocks, which happens even in the calmest weather. When it is flood, the stream runs up the country between Lofoden and Moskoe with a boisterous rapidity; but the roar of its impetuous ebb to the sea is scarce equalled by the loudest and most dreadful cataracts; the noise being heard several leagues off, and the vortices or pits are of such an extent and depth, that if a ship comes within its attraction, it is inevitably absorbed and carried down to the bottom, and there beat to pieces against the rocks; and when the water relaxes, the fragments thereof are thrown up again. But these intervals of tranquillity are only at the turn of the ebb and flood, and in calm weather, and last but a quarter of an hour, its violence gradually returning. When the stream is most boisterous, and its fury heightened by a storm, it is dangerous to come within a Norway mile of it. Boats, yachts, and ships have been carried away by not guarding against it before they were within its reach. It likewise happens frequently, that whales come too near the stream, and are overpowered by its violence; and then it is impossible to describe their howlings and bellowings in their fruitless struggles to disengage themselves. A bear once, attempting to swim from Lofoden to Moskoe, was caught by the stream and borne down, while he roared terribly, so as to be heard on shore. Large stocks of firs and pine trees, after being absorbed by the current, rise again broken and torn to such a degree as if bristles grew upon them. This plainly shows the bottom to consist of craggy rocks, among which they are whirled to and fro. This stream is regulated by the flux and reflux of the sea --it being constantly high and low water every six hours. In the year 1645, early in the morning of Sexagesima Sunday, it raged with such noise and impetuosity that the very stones of the houses on the coast fell to the ground.' [21]

[21] E. A. Poe, *A Descent into the maelstrom*, in *The fall of the house of Usher and other tales*, cit., pp. 29-31.

Possediamo un'ottima ragione per soffermarci su un resoconto il quale ci confronta ancora una volta con la ridda di credenze emerse negli "intertesti polari" dei nostri libri : come annota Stuart Levine, il riferimento della *Descent* era difatti estrapolato dall'*Encyclopædia Britannica*[22], opera che rappresentava una risorsa ben preziosa anche per Verne. Ma a catturare realmente la nostra attenzione è un'osservazione appuntata *en passant* con la quale Levine ci informa che il Jonas Ramus menzionato nel racconto si era contraddistinto per essere l'autore di un libro in cui si congetturava « that Ulysses' experiences with Scylla and Charybdis really occured in the Maelstrom off the Norwegian coast »[23]. Anche se esse giungevano a Poe in forma mediata, le teorie del monaco settecentesco ci avvicinano di nuovo alla convergenza che avevamo messo in luce laddove, insistendo sull'isomorfismo peculiare all'immagine del gorgo, segnalavamo come i romanzi ottocenteschi fossero profondamente ancorati alle zone del *mythos*. Avevamo affrontato tale questione al momento di decodificare in chiave simbolica la topografia del *Voyage au centre de la terre*, nonché allorquando ricollegavamo la conclusione del *Pym* al "folle volo" dell'eroe omerico; ci appresteremo ora a sondare finalmente quali fossero stati gli apporti forniti da questi fondi letterari alle nostre narrazioni, nonché a confrontare in quali misure essi avessero condizionato tali invenzioni. In questo modo, vedremo dischiudersi delle ulteriori (ed inattese) zone di intersezione fra il romanzo scientifico di Jules Verne e l'esplorazione antartica di Poe, corrispondenze che, come scopriremo, riguarderanno sia le modalità di costruzione dello spazio immaginario che il ricorrere di un *leit-motiv* tipico dei più antichi racconti incentrati sull'immagine del gorgo primigenio.

Geografie e figure del mito

Gilgameš, non c'è mai stato attraversamento, e chiunque fin dai tempi antichi sia mai giunto fin

[22] Stuart Levine, *The short fiction of E. A. Poe: an annotated edition*, University of Illnois Press, Chicago 1990, p. 59, nota 7.
[23] *Op. cit.*, p. 59; il libro in questione risponde al titolo *Ulysses et Otinus Unus, idem sive Disquistito, Historia Geographica* (1702).

qui, non è riuscito ad attraversare il mare, ma chi, all'infuori di Samaš, lo attraversa ? Difficile è il luogo dell'attraversamento… E profonde sono le acque della morte che ne sbarrano l'accesso

(Epopea di Gilgameš, versione assira)[24]

Prima di entrare nel vivo della nostra indagine, ci pare opportuno premettere un succinto riepilogo delle considerazioni formulate nei precedenti capitoli. Ricorderemo anzitutto che le nostre linee-guida ci hanno portato ad interpretare il *Voyage au centre de la terre* e la *Narrative of Arthur Gordon Pym* come due grandiose geografie dell'immaginario tese a dare forma, in differenti modalità, ad un plesso figurativo di millenaria memoria : lo schema gorgo-polo-*axis mundi*, struttura mitologemica che rappresenta una delle elaborazioni più cruciali e primigenie dell'idea della caduta. In particolare, abbiamo dimostrato già quali fossero gli accorgimenti presi da Jules Verne per disegnare nel suo romanzo una topografia imperniata su un *set* di figure che, nella finzione dell'autore, si danno come altrettanti punti sublimi, vale a dire come luoghi "sacri" nel senso in cui Mircea Eliade intende il termine; evidenziavamo difatti come il massiccio dello Sneffels prendesse le fattezze di una vera « Montagna Cosmica », ed avevamo altresì verificato come lo spazio del testo, organizzandosi attorno a tale simbolo, venisse a declinarsi in una serie di immagini-portanti come il pozzo, la roccia e il *maelstrom*[25]. Prendendo per acquisiti tali dati, concentreremo ora la nostra attenzione sulla mappa sbozzolata nella *Narrative of Arthur Gordon Pym* per verificare entro quali termini una siffatta simbologia informasse anche la finzione di Poe. Riallacciandoci alle osservazioni che avevamo formulato nel capitolo vertente sulla scrittura del mitologema-caduta, noteremo che sino al capitolo XXV lo scrittore non fa menzioni esplicite di montagne o di altri *topoi* che ci possano rapportare in maniera immediata alla costellazione ricostruita nel racconto francese, ma tracciava nel suo testo una variegata geografia sacra rinviante ai

[24] L'estratto è riportato ne *Il Mulino di Amleto* di Giorgio de Santillana (op. cit, p. 345).
[25] Per l'immagine della Montagna Cosmica o « Montagna Celeste », si veda M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., pp. 111 e seguenti; rinviamo inoltre al nostro capitolo dedicato alle fonti del *Voyage* (cap. IV).

territori narrati dalle fonti Keith-Stephens (la petrosa Idumea, Paturisi e altre regioni cruciali della letteratura veterotestamentaria). Oltre che nelle sequenze precedentemente presentate, questa fitta rete di allusioni trovava un momento topico in un passaggio in cui l'autore, recuperando un motivo-*clou* illustrato nella scena del crollo del *ravine* (cap. XX), confrontava di nuovo il suo protagonista con lo spettacolo di un mondo rovesciato nelle sue fondamenta : in questo caso, è il ricordo della « grande peccatrice » Babilonia ad emergere dietro le caotiche rovine di Tsalal :

We now found ourselves not far from the ravine which had proved the tomb of our friends, and to the southward of the spot where the hill had fallen. The place was one of singular wildness, and its aspect brought to my mind the descriptions given by travellers of those dreary regions marking the site of degraded Babylon. Not to speak of the ruins of the disruptured cliff, which formed a chaotic barrier in the vista to the northward, the surface of the ground in every other direction was strewn with huge tumuli, apparently the wreck of some gigantic structures of art; although, in detail, no semblance of art could be detected. Scoria were abundant, and large shapeless blocks of the black granite, intermingled with others of marl,* and both granulated with metal. Of vegetation there were no traces whatsoever throughout the whole of the desolate area within sight. Several immense scorpions were seen, and various reptiles not elsewhere to be found in the high latitudes. (*Pym*, cap- XXIV, pp. 166-167)

Per quanto esso possa apparire un *cliché*, il cenno alla storica capitale della Mesopotamia rappresenta per noi un indizio prezioso per farci capire come anche Poe stesse lavorando su un insieme di immagini legate al concetto che strutturava la rappresentazione di Verne, il centro del mondo. Una prima indicazione importante in un tal senso può essere difatti reperita nell'etimologia del nome Babilonia che lo stesso Mircea Eliade ricostruisce ne *Le Sacré et le Profane*; riflettendo sui molteplici significati assunti dal lemma, lo studioso riconduce l'origine del toponimo ad un'idea cruciale secondo la quale, in questa stessa città, poteva stabilirsi un collegamento privilegiato fra la terra e due differenti « livelli cosmologici » :

Babylone avait une foule de noms, parmi lesquels 'Maison de la base du Ciel et de la Terre', 'Lien entre le Ciel et la Terre'. Mais c'est toujours à Babylone que se faisait la liaison entre la Terre et les régions inférieures, car la ville avait été bâtie sur *bâb-apsû*, la 'Porte d'Apsû' [26]

La precisazione di Eliade dischiude delle prospettive a dir poco fertili per la nostra analisi. Per rimanere ancora un istante entro i confini terrestri delle nostre topografie, osserveremo anzitutto che la simbologia messa in luce dallo storico delle religioni è esattamente la stessa che soggiaceva all'orografia immaginaria di Jules Verne; e di fatto, così come la Montagna Celeste dello Sneffels si rivelava un « punto di congiungimento fra Cielo, Terra e Inferno »[27], anche l'isola di Poe veniva in qualche modo assimilata al favoloso centro, come rilevavamo nell'indagare la sequenza dedicata alla discesa di Pym negli *interlinked gorges* (cap. XXIII)[28]. Un'altra interessante convergenza fra le due rappresentazioni emerge poi se ragioniamo sul concetto delle regioni inferiori; a tale proposito, ricorderemo che, nel conformarsi perfettamente alla geocosmologia kircheriana, il mondo sotterraneo delineato nella finzione del *Voyage* finiva per prefigurarsi anche come una zona nella quale poteva « stabilirsi la comunicazione » con il regno dell'Ade, ossia come un *mundus* nell'accezione in cui gli antichi romani coglievano il termine[29]. Ora, abbiamo già ribadito che fra il microcosmo racchiuso nell'*énorme excavation* visitata da Axel e il subterrestre percorso da Gordon Pym esisteva uno scarto quanto mai consistente; eppure, grazie ad un'altra segnalazione di Eliade, potremo riconoscere che gli *acheronta* di Verne risultano da un certo punto di vista perfettamente omologabili alle distese desertiche poste a

[26] M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, cit., p. 38.
[27] Id., *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 386.
[28] Difatti, come segnala Mircea Eliade, un luogo simbolico quale il « centro del mondo » può essere « consacrato ritualmente su infiniti punti geografici, senza che l'autenticità di ciascuno leda quella degli altri » (*Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 239).
[29] *Ibidem*, pp. 239-240. Riportiamo le parole dello studioso, le quali si focalizzano su un simbolo che abbiamo visto incarnato nella roccia di Saknussemm, ossia l'*omphalos* : « Una tomba considerata come punto d'interferenza del mondo dei morti, del mondo dei vivi e di quello degli dei, può essere contemporaneamente un 'centro', un '*omphalos* della Terra'. Ad esempio, presso i Romani il *mundus* rappresentava il luogo di comunicazione fra i tre domini : 'quando il *mundus* è aperto, è aperta anche la porta dei tristi dèi dell'Inferno', scrive Varrone. Il *mundus* evidentemente non è una tomba, ma il suo simbolismo ci permette di capire meglio la funzione analoga dell'*omphalos* : le sue eventuali origini funerarie non contraddicono alla sua qualità di 'centro'. Il luogo ove poteva stabilirsi la comunicazione col mondo dei morti e con quello degli dei sotterranei, era consacrato come un anello di congiunzione fra i vari piani cosmici, e un tal luogo poteva trovarsi unicamente in un 'centro' » (*ivi*). Importante segnalare che la roccia-*omphalos* rappresenta anche una « Porta del Cielo ».

colorare la geografia tsalaliana : « D'un certain point de vue, les régions inférieures sont homologables aux régions désertiques et inconnues qui entourent le territoire habité : le monde d'en-bas, au-dessus duquel s'établit fermement notre 'Cosmos', correspond au 'Chaos' qui s'étend à ses frontières » segnala difatti *Le Sacré et le Profane*[30], e che nel dare forma al regno di Too-wit la prosa di Poe si addensasse di note non troppo dissimili a quelle risonanti nel romanzo francese lo possono confermare diverse scene, come i passaggi ambientati nel *ravine* o le panoramiche sulle terre desolate dell'Antartide. Alcuni critici portano poi la questione più lontano, sino ad equiparare Tsalal ad un inferno dantesco :

> The Tsalalian, in fact, are the people of the Prince of Darkness. They do not fear the "formidable" serpents that cross their path; they pronounce the names of their land and king with a "prolonged hissing sound". Tsalal is Hell; its water is Styx, a kind of dirty, imperfect blood flowing thickly "in distinct veins, each of a distinct hue", which do not commingle. The color of the water is "every possible shade of purple"- "*persa*", ad Dante, whom Poe knew in the Italian, describes it in the *Inferno*[31]

Ovviamente, le similitudini che abbiamo fino ad ora messo in evidenza non ci autorizzano a parlare già di un vero isomorfismo figurativo fra le due opere. Bisognerà anzi riconoscere che, mentre Verne disseminava il suo testo di spie atte a far sì che i lettori potessero facilmente individuare nelle zone attraversate da Axel le profondità plutoniche, non esiste nessun indizio nella *Narrative of Arthur Gordon Pym* che sia talmente esplicito da indurci ad attuare la medesima identificazione[32]. Le affinità fra le rappresentazioni parrebbero dunque trovare un punto di arresto proprio laddove avevamo avvistato delle tracce di somiglianza; tuttavia, se continuiamo a seguire il ragionamento di Eliade, vedremo che esso non tarda a rinviarci ad una questione cruciale, la quale risulta direttamente connessa alla grande immagine che accomuna i nostri racconti : il *maelstrom* :

---

[30] *Op. cit.*, p. 39.
[31] S. Kaplan, *Introduction* cit., p. 205.
[32] Oltre all'esplicito richiamarsi alla catabasi virgiliana, ricordiamo che Verne inserisce nel testo dei segnali ben riconoscibili : per non fare che un esempio, rammenteremo che i personaggi si accorgono di essere privi di ombra, evento che, come segnala Simone Vierne, si dà come topico nel regno dell'oltretomba (*Jules Verne et le roman initiatique*, cit., p. 51).

apsû désignant les Eaux du Chaos d'avant la Création. On rencontre la même tradition chez les Hébreux : le rocher du Temple de Jérusalem plongeait profondément dans le *tehôm*, l'équivalent hébraïque d'*apsû*. De même qu'à Babylone on avait la 'Porte d'Apsû', le rocher du temple de Jérusalem renfermait la 'bouche du *tehôm*'. L'*apsû*, le *tehôm* symbolisent à la fois le « Chaos » aquatique, la modalité préformelle de la matière cosmique, et le monde de la Mort, de tout ce qui précède la vie et la suit. La 'Porte d'Apsû' et le rocher qui renferme la 'bouche du *tehôm*' désignent non seulement le point d'intersection, et donc de communication, entre le monde inférieur et la Terre, mais aussi la différence de régime ontologique entre ces deux plans cosmiques. Il y a rupture de niveau entre *tehôm* et le rocher du Temple qui en ferme la 'bouche', passage du virtuel au formel, de la mort à la vie. Le Chaos aquatique qui a précédé la Création symbolise en même temps la régression dans l'amorphe effectué par la mort, le retour à la modalité larvaire de l'existence.[33]

Ci troviamo così ricondotti al groviglio di implicazioni alle quali avevamo accennato nel meditare sui possibili significati attribuibili al *chasm* che Poe spalanca nel finale del suo testo (immagine nella quale si era appunto colta una proiezione letteraria dell'"abisso tenebroso" biblico, nonché una figura del *caos* primordiale)[34]. Rivenendo a meditare su tale problematica, evidenzieremo anzitutto che lo scrittore di Baltimora era perfettamente al corrente del simbolismo costruito attorno all'idea dell'*apsû*, come ci dimostrano diversi documenti nati dal pugno dell'autore. Ad esempio, risulta interessante osservare che un *Pinakidia* nomina un leggendario vortice acquifero localizzato nel *mare nostrum* : « Bochart derives Elysium from the Phoenician Elysoth, joy, through the Greek Ηλυσιον. Circe from the Phoenician Kirkar, to corrupt – Siren from the Phoenician Sir, to sing – Scylla from the Phoenician Scol, destruction – Charybdis from the Phoenican Chor-obdam, chasm of ruin »[35], scrive Poe focalizzando la

[33] *Le Sacré et le Profane*, cit., pp. 38-39. Osserviamo con Maurice Cocagnac che l'abisso o *tehom* biblico si prospetta come « una massa caotica, impenetrabile, inafferrabile, che rimane sempre inquietante » e che l'uomo « non può misurare »; esso compare « all'inizio della Genesi, associato alle tenebre : 'La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano lìabisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque' (Gen. 1, 2) » e nel racconto del diluvio, dove, come vedremo a breve, si parla « delle sorgenti del grande abisso che dilagarono sulla terra » (M. Cocagnac, *I simboli biblici*, cit., pp. 104-105).

[34] Si veda di nuovo il nostro cap. III, *The Narrative of Arthur Gordon Pym : La scrittura del mitologema caduta*.

[35] E. A. Poe, *Pinakidia* n. 80, « Southern Literary Messenger » August 1836 (in *Collected writings of Edgar Allan Poe – Vol. 2* : *The brevities*, a cura di Burton R. Pollin, Gordian Press, New York 1985, p. 55). Per quanto riguarda la possibilità che Poe conoscesse Bochart, Pollin esclude tale ipotesi, specificando che lo scrittore aveva reperito l'etimologia in un'altra fonte, ossia le

sua attenzione esattamente su quella *charybdis vorago* che, come abbiamo visto, traspariva in nuce nell'epilogo del *Voyage au centre de la terre*[36]. Inoltre, se torniamo a decodificare il territorio di Too-wit come una proiezione delle aree narrate negli intertesti Stephens-Keith, noteremo che in tali regioni campeggiava un altro luogo tradizionalmente designato come « fondo del mare », Canopo; della celebre foce del Nilo il nostro artista discorreva proprio nella *Review* degli *Incidents of Travel*, e il rimando sembrerebbe ulteriormente rafforzato dall'assimilazione di Tsalal alla storica Paturisi (zona che, come si è visto, coincideva appunto con l'Egitto)[37]. Un elemento ancora più utile per confermarci come i due artisti stessero attingendo da un comune patrimonio culturale è poi rappresentato dal fatto che anche il romanzo francese rimanda ad un caos acquatico in tutto simile al *tehom* descritto da Eliade : nel narrare l'episodio del combattimento del plesiosauro e dell'ictiosauro (cap. XXXIII del *Voyage*), Jules Verne lanciava difatti un significativo *clin d'oeil* al *maelstrom*, plasmando la

---

Introductions di H.N. Colerdige : « The borrowed learning is self-evidently preposterous, although not advanced as such by Coleridge in citing Bochart » (*ivi*; Pollin rileva anche come la trascrizione errata di « Chor-obdan » fosse stata influenzata dal successivo lemma « chasm »). Dal canto nostro, non escludiamo in tutto l'ipotese che Poe avesse potuto interessarsi ad un altro capostipite di quella "cartografia sacra" che tanto attirava l'attenzione del nostro; tuttavia, non possedendo elementi solidi su cui fondare la nostra proposta, ci limitiamo a riportare quanto scrive Bochart a proposito della *charybdis vorago* : « Scylla Punice סקול *Scol* est exitium. Ita legerunt pro Hebæo אסוז Elias & Baal Aruch Gen. 42. 4. & 38. in versione Jerusalem. Sic Aaron de filiis quos consumpserat ignis Lev. 10, 19. *Et mihi accidit* סקול *scol in illis*. Ita habet Jonathanis Chaldaica paraphrasis. *Scol* est exitum & lethale infortunium. (...) Rursus Charybdis est חור־אוכרז (*chor-odban*) *foramen perditionis.* (...) Charybdin definit Etymologus (...) *quidquid in Chaos & perditionem deducit* » (*Geographia Sacra*, pars posterior *Chanaan. De coloniis & sermone Phœnicu agit*, liber primus, *De Phœnicum coloniis*, cap. XXVIII, *Phœnicum vestigia in Siciliæ parte Orientali à Peloo ad Pachynum*, anno M DC LXXXI, cit., p. 576).

[36] Rinviamo di nuovo al nostro capitolo II, *The Narrative of Arhur Gordon Pym : Le fonti* e IV, *Il progetto del Voyage*. Si veda anche quanto riporta il *Pinkadia* n. 30 : « *Incidis in Scyllam cupiens vitare Charybdim* is neither in Virgil nor Ovid, as often supposed, but in the 'Alexandrics' of Philip Gualtier a French poet of the thirteenth century » (*Op. cit.*, p. 28).

[37] « The present city of Alexandria, even after the dreadful ravages made by the plague last year, is still supposed to contain more than 50,000 inhabitants, and is decidedly growing. It stands outside the Delta in the Libyan Desert, and, as Volney remarks, 'It is only by the canal which conducts the waters of the Nile into the reservoirs in the time of inundation, that Alexandria can be considered as connected with Egypt. Founded by the great Alexander, to secure his conquests in the East, being the only safe harbour along the coast of Syria or Africa, and possessing peculiar commercial advantages, it soon grew into a giant city. Fifteen miles in circumference, containing a population of 300,000 citizens and as many slaves, one magnificent street 2000 feet broad ran the whole length of the city, from the Gate of the Sea to the Canopie Gate, commanding a view, at each end, of the shipping, either in the Mediterranean or in the Mareotic Lake, and another of equal length intersected it at right angles; a spacious circus without the Canopie Gate, for chariot-races, and on the east a splendid gymnasium, more than six hundred feet in length, with theatres, baths, and all that could make it a desirable residence for a luxurious people » (*Review* cit., pp. 924-925; il brano rappresenta una citazione dagli stessi *Incidents of Travel*).

figura nelle fattezze di un vero gorgo primigenio nonché convocando nella finzione un animale che ricordava dappresso un temibile mostro dell'abisso veterotestamentario, il *leviathan*[38]. La convergenza risulta tanto più interessante in quanto il pelago di Verne sembra conformarsi perfettamente all'archetipo della « mer primordiale et suprême avaleuse » che Poe attivava nell'epilogo del *Pym*. Il *leit-motiv* del « retour aux sources originelles »[39] trova in effetti un'illustrazione esemplare in un altro episodio marittimo del *Voyage* il quale precede la scena appena rammentata, il *rêve fusionniste* (cap. XXXII); come ha rilevato la critica, in questa sorta di allucinazione panica il protagonista riporta la cronologia del racconto alle « epoche bibliche della creazione » (e finanche più indietro), innestando nel tessuto romanzesco una faglia temporale in tutto affine a quella scavata nel cap. XXXIII :

Les voici qui s'approchent ! D'un côté le crocodile, de l'autre le serpent. Le reste du troupeau marin a disparu. Je vais faire feu. Hans m'arrête d'un signe. Les deux monstres passent à cinquante toises du radeau, se précipitent l'un sur l'autre, et leur fureur les empêche de nous apercevoir.

Le combat s'engage à cent toises du radeau. Nous voyons distinctement les deux monstres aux prises.

Mais il me semble que maintenant les autres animaux viennent prendre part à la lutte, le marsouin, la baleine, le lézard, la tortue ; à chaque instant je les entrevois. Je les montre à l'Islandais. Celui-ci remue la tête négativement.

« Tva », fait-il.

— Quoi ! deux ! il prétend que deux animaux seulement...

— Il a raison, s'écrie mon oncle, dont la lunette n'a pas quitté les yeux.

— Par exemple !

— Oui ! le premier de ces monstres a le museau d'un marsouin, la tête d'un lézard, les dents d'un crocodile, et voilà ce qui nous a trompés. C'est le plus redoutable des reptiles antédiluviens, l'Ichthyosaurus !

---

[38] « Ecco il mare spazioso e vasto:/ lì guizzano senza numero/ animali piccoli e grandi./ Lo solcano le navi,/ il Leviatàn che hai plasmato/ perché in esso si diverta » (Sal. 104, 25-26). La scena è ovviamente interpretabile secondo prospettive polivalenti; in questo caso la traccia psicoanalitica, la quale invoca lo stesso motivo della *mère-mer* che avevamo riconosciuto come tematica cruciale della *Narrative* e vede nei sauri un'ipostasi delle pulsioni bestiali dell'uomo, fornisce una chiave di lettura davvero convincente : secondo Simone Vierne, la « plongée dans les eaux primordiales » segna un « retour aux origines du monde » (*Jules Verne et le roman initiatique*, cit., pp. 49-50). Non sfuggirà che tale pista converge pienamente con quella mitica, come segnala anche un finissimo indagatore del *Voyage* quale Samivel scorgendo nei due rettili marini dei « monstres classiques » affini ai « dragons gardiens du Seuil » (*Les Surprises de Jules Verne*, cit., p. 220).

[39] Cfr. sopra.

(…)
Ces animaux s'attaquent avec une indescriptible furie. Ils soulèvent des montagnes liquides qui s'étendent jusqu'au radeau. Vingt fois nous sommes sur le point de chavirer. Des sifflements d'une prodigieuse intensité se font entendre. Les deux bêtes sont enlacées. Je ne puis les distinguer l'une de l'autre ! Il faut tout craindre de la rage du vainqueur.
Une heure, deux heures se passent. La lutte continue avec le même acharnement. Les combattants se rapprochent du radeau et s'en éloignent tour à tour. Nous restons immobiles, prêts à faire feu.
Soudain l'Ichthyosaurus et le Plesiosaurus disparaissent en creusant un véritable maëlstrom. Le combat va-t-il se terminer dans les profondeurs de la mer ?
(cap. XXXIII, p. 226)

Tout ce monde fossile renaît dans mon imagination. Je me reporte aux époques bibliques de la création, bien avant la naissance de l'homme, lorsque la terre incomplète ne pouvait lui suffire encore. Mon rêve alors devance l'apparition des êtres animés. Les mammifères disparaissent, puis les oiseaux, puis les reptiles de l'époque secondaire, et enfin les poissons, les crustacés, les mollusques, les articulés. Les zoophytes de la période de transition retournent au néant à leur tour. Toute la vie de la terre se résume en moi. et mon cœur est seul à battre dans ce monde dépeuplé. Il n'y plus de saisons ; il n'y a plus de climats ; la chaleur propre du globe s'accroît sans cesse et neutralise celle de l'astre radieux. La végétation s'exagère ; je passe comme une ombre au milieu des fougères arborescentes, foulant de mon pas incertain les marnes irisées et les grès bigarrés du sol ; je m'appuie au tronc des conifères immenses ; je me couche à l'ombre des Sphenophylles, des Asterophylles et des Lycopodes hauts de cent pieds.
(cap. XXXII, 216)

Una spirale che minaccia di inghiottire nel suo insondabile fondo i naviganti avvicinatisi ad essa e si fa figura di una fantastica *risalita alle origini* : come avveniva per Gordon Pym, moderno Ulisse giunto ai confini del mondo, la narrazione verniana lambisce il nodo centrale di un mito antichissimo il quale, come ci informa Giorgio de Santillana, aveva orchestrato intorno a sé una dettagliata idrografia dell'immaginario. E' ancora la ricerca dello studioso ad illuminarci su tale aspetto, ritracciando le grandiose geografie tratteggiate da Virgilio, Omero, Platone e altri fondatori della cultura europea, nonché dimostrando come queste e la leggendaria figura del gorgo rinviassero proprio al motivo tematizzato dai nostri autori, lo scorrere del tempo; e di fatto, se filtriamo con uno schema "classico" le mappe marine e fluviali disegnate nella *Narrative* e nel *Voyage*, non ci sarà difficile riconoscere che esse presentano dei sorprendenti

punti di contatto con le raffigurazioni indagate dal *Mulino di Amleto*[40]. Così, pensando all'*Hans-bach* e al gorgo comparso nella *mer Lidenbrock*, rammenteremo che nel testo ispiratore del romanzo, l'*Eneide*, si narra di un « vasto vortice d'acqua » ctonio e di una fitta rete idrica, la quale irriga il domino dell'oltretomba in modalità consimili a quanto avviene nel sotterraneo di Jules Verne[41]. Passando poi a considerare un'opera che aveva con ogni probabilità funzionato da modello per Virgilio, il *Fedone*, verificheremo che i collegamenti fra il mondo dipinto dal nostro letterato e questa ancestrale topografia si rivelano ancora più profondi. Nello speculare sulla conformazione del globo, Platone infatti enuncia alcune verità care ai futuri sostenitori della teoria della terra cava e ai tanti narratori e cartografi che, nei secoli a venire, si sarebbero dedicati a dare raffigurazione a variegati *mundi subterranei* e alla *suppolaris vorago* : noi mortali, asserisce il filosofo, « crediamo di abitare in alto », ma in realtà occupiamo una zona che rappresenta « una cavità » di un più vasto organismo (Platone usa esattamente il termine « terra », pur se in un'accezione del tutto peculiare, come segnala Santillana). Questa cavità, prosegue Platone, è a propria volta perforata da voragini, fiumi, bacini e giganteschi fuochi :

Ebbene, anche a noi, credo, è capitato precisamente lo stesso : ché, mentre abitiamo in una cavità della terra, crediamo di abitare in alto sopra di essa; e l'aria la chiamiamo cielo perché ci pare che attraversi questa, quasi fosse cielo, facciano lor cammino le stelle (...) Dicono dunque che la terra nel suo insieme sia così, e così siano le cose intorno alla sua superficie. Dentro di essa poi, tutt'intorno, e in corrispondenza alle sue cavità, sono molte regioni, alcune più profonde e più aperte di questa che abitiamo noi, altre più profonde ma con minor apertura; e ce n'è di quelle che hanno minore profondità di questa nostra e sono più estese. Tutte queste regioni sono perforate in più parti da sotterranei ora più stretti ora più larghi che comunicano fra loro; e vi sono appunto vie

[40] Cfr. *Il Mulino di Amleto*, cit., p. 241 : « è chiaro che con questi fiumi si intende il Tempo, il tempo del cielo. Le immagini, tuttavia. Hanno una logica propria » (rinviamo al capitolo dello studio intitolato *Del tempo e dei fiumi*). Notiamo inoltre che presso Poe l'associazione dell'immagine del gorgo all'idea di una sospensione del tempo riemergerà anche nei racconti *MS found in a bottle* e *A descent into the maelstrom* : « At first I could not make out what he meant – but soon a hideous thought flashed upon me. I dragged my watch from its fob. It was not going. I glanced it at its face by the moonlight, and then burst into tears as I flung it far away into the ocean. *It had run down at seven o'clock! We were behind the time of the slack, and the whirl of the Ström was in full fury !* » (in *The fall of the house of Usher and other tales*, cit., p. 36).

[41] Cfr. Eneide, VI, 730 sg; il riferimento è al fiume dell'oblio, il Lete (si vedano le pp. 233-234 del *Mulino di Amleto*). Ricordiamo inoltre che nell'immagine del maelstrom che rigetta gli eroi in superficie è possibile cogliere il riflesso della *Charybdis vorago*.

di comunicazione onde scorre molta acqua da una regione all'altra come da un bacino in altro bacino; e vi sono sotto la terra smisurate masse di fiumi perenni e di acque calde e fredde, e molto fuoco, e grandi fiumi di fuoco, e molti anche di liquido di fango, ora più chiaro, ora più limaccioso, come in Sicilia quei fiumi di fango che scorrono davanti la lava, ed essa stessa la lava. E di codesti fiumi si empiono via via tutte le regioni, secondo che in ogni regione si riversi via via il flutto delle correnti. E tutte queste acque le agita in su e in giù come una specie di altalena che è dentro la terra. E questa altalena è dovuta, io credo, a questa cagione. Una delle voragini della terra, oltre che fra tutte le altre grandissima, anche attraversa la terra tutta quanta da una estremità all'altra; ed è quella voragine di cui parla Omero quando dice:

lungi, sotterra, dove profondissimo un baratro s'apre

e che altrove e Omero e molti altri poeti hanno chiamato Tartaro. Difatti in questa voragine confluiscono tutti i fiumi e da questa di nuovo tutti quanti refluiscono fuori; e ognuno di questi fiumi diventa di volta in volta della stessa natura della terra in cui si trova a scorrere[42]

Dirigendo la nostra attenzione sul *Pym*, noteremo poi che anche lo *small brook* descritto nel cap. XVIII presenta delle analogie con un torrente menzionato nel dialogo platonico, il quale era destinato a giocare un ruolo di punta nelle idrografie infernali tratteggiate da Virgilio e Dante : la tinta purpurea del ruscello di Tsalal richiama difatti dappresso il « piccol fiumicello / Lo cui rossore ancor mi raccapriccia » avvistato in *Inferno* XIV, 77-79, canto dove il poeta, rifacendosi al sistema fluviale veicolato dalla tradizione, fa allusione proprio al « ribollente » Piriflegetonte[43]. La congettura parrebbe avvalorata dal fatto che il medesimo corso

[42] Platone, *Fedone*; il brano è citato ne *Il Mulino di Amleto*, p. 221.

[43] Riportiamo la descrizione presentata nel *Fedone* : « Un terzo fiume scaturisce nel mezzo tra questi due, e vicino alla sua scaturigine dilaga in un luogo ampio e riarso da molto fuoco, e fa una palude più vasta del nostro mare, ribollente d'acqua e di fango; di là poi muove in giro, torbido e fangoso, e, serpeggiando per entro la terra, passa per altri luoghi finché non giunge a una estremità della palude Acherusiade, ma senza mescolare con quella le sue acque; e, dopo fatti più giri a spirale sotto la terra, imbocca nel Tartaro, ma in un punto più basso della sopraddetta palude. Questo fiume è quello che chiamiamo Piriflegetonte; del quale sono come frammenti quelle colate di lava che erompono fuori sopra la terra, dovunque trovino una via d'uscita » (il brano, come il precedente, è citato ne *Il Mulino di Amleto*, p. 222). Che Poe fosse familiare con Dante oltre che con Omero, Virgilio e, beninteso, Platone, lo testimoniano diversi *Pinakidia*, oltre ai biografi e a critici come il Kaplan al quale si è poco fa fatto riferimento; a tale proposito, cogliamo occasione per correggere la lettura proposta dallo studioso, che come si è detto prendeva come riferimento *Inferno* VII, 103-106 e paragonava lo *small brook* allo Stige. Come segnala Giorgio de Santillana (*Op. cit.*, p. 236 e p. 234), l'aggettivo *perso*, utilizzato da Dante in tale canto, non si riferisce ad una tinta rossa, come afferma Kaplan, bensì a un « blu metallico »; ed in effetti la palude stigia è rappresentata come « buia » sia nella *Divina Commedia* («l'acqua era buia assai più che persa », scrive il poeta), che in Platone e Virgilio (cfr. *Georgiche* I, 242 sg: « hic vertes nobis sempre

d'acqua ricorreva con la più spoglia denominazione di Flegetonte in un altro celebre intertesto del *Pym*, l'*Odissea*; qui esso veniva convocato assieme all'Acheronte a segnare il punto di giuntura fra il regno dei vivi e il dominio dei morti, allorquando Omero favoleggiava delle « fondamenta dell'abisso » :

.. alzato l'albero, spiegate le vele bianche,
siedi; la nave porterà sotto il soffio di Borea.
E quando con la nave l'Oceano avrai traversato,
dov'è una bassa spiaggia e i boschi sacri a Persefone,
alti pioppi e salici dai frutti che non maturano,
tira in secco la nave in riva all'Oceano gorghi profondi,
e scendi nelle case putrescenti dell'Ade.
Qui in Acheronte il Piriflegetonte si getta
E c'è una roccia all'unione dei due fiumi sonanti;
qui dunque approdato, eroe, come ti dico,
scava una fossa d'un cubito per lungo e per largo,
e intorno a questa liba la libagione dei morti
(*Odissea*, X, 506-518)[44]

Ovviamente, non sappiamo se e fino a che punto il riferimento fosse presente alla coscienza dello scrittore nel momento in cui egli stava plasmando questa peculiare figura dello "strano"; e tuttavia, appare degno di nota rilevare che nella *Descent into the maelstrom* il nostro artista avrebbe fatto riferimento proprio al *Phlegethon* :

The depth in the centre of the Moskoe-strom must be immeasurably greater; and no better proof of this fact is necessary than can be obtained from even the sidelong glance into the abyss of the whirl which may be had from the highest crag of Helseggen. Looking down from this pinnacle upon the howling Phlegethon below, I could not help smiling at the simplicity with which the honest Jonas Ramus records, as a matter difficult of belief, the anecdotes of the whales and the bears; for it appeared to me, in fact, a self-evident thing, that the largest ships of the line in

sublimis; at illum/ sub pedibus Styx atra videt »). Ragione per cui, al di là di eventuali fraintendimenti ad opera dello stesso Poe e sempre ammettendo che l'autore avesse voluto rifarsi al testo dantesco, se si vuole accettare questa pista si dovrà convenire che in effetti è il Piriflegetonte a costituire il vero rimando del ruscello che attraversa Tsalal.

[44] Il passaggio è ancora una volta citato ne *Il Mulino di Amleto*, p. 238.

existence, coming within the influence of that deadly attraction, could resist it as little as a feather the hurricane, and must disappear bodily and at once.[45]

Preferiremo comunque offrire l'ipotesi come un suggerimento, più che come una vera proposta interpretativa, e ci concentreremo invece su un altro aspetto segnalato da Santillana, il quale dimostra che il Tartaro omerico e gli altri *avatar* del « fondo del mare » (*bâb-apsû*, Cariddi, Canopo, ma altresì il norreno Hvergelmir) si configurano in ultima istanza come altrettante immagini del Polo Sud[46]. Il dato, appare meritevole di ogni attenzione, dal momento che, come si ricorderà, questo era il luogo in cui Gordon Pym e, in un senso traslato, Axel terminavano il loro viaggio :

Molti secoli più tardi, Cratete di Mallo, matematico e mitografo alessandrino, scrisse su questo passo un notevolissimo commento, conservatoci da Stradone. Odisseo, provenendo dall'isola di Circe, nel suo viaggio di andata e ritorno all' Ade 'deve aver fatto uso della parte dell'Oceano che va dal tropico invernale [del Capricorno] al Polo Sud, e Circe lo aiutò mandando il vento del Nord[47]

Le indicazioni che abbiamo raccolto in queste pagine paiono acquistare un peso ancora più considerevole nel momento in cui riannodiamo il nostro ragionamento ad un discorso di tipo tematico. Ci siamo in effetti sinora limitati a mettere in luce un sorprendente isomorfismo geografico, osservando come le idrografie fittizie emerse nei romanzi di Poe e Verne avessero ricevuto una articolazione originaria nella cosmologia platonica e nelle grandi epiche greco-latine, prima di riaffiorare nei materiali gravitanti attorno al serbatoio del "meraviglioso". Ora, per fare un ultimo (ed utile) appunto su tale questione, noteremo che così come il *Fedone* discuteva di quattro grandi fiumi serpeggianti sulla superficie e nelle profondità del globo[48], un altro testo annoverabile fra le fonti di Poe e Verne convocava lo

[45] *A Descent into the Maelstrom*, cit., p. 31.
[46] *Il Mulino di Amleto*, p. 248.
[47] *Ibidem*, p. 238. Risulta oltremodo interessante osservare con il critico che anche la Porta di Babilonia rappresentava un'immagine del Polo Sud: « 'In cima', nel punto centrale sovrastante il piano 'emerso' dell'equatore, c'era la Polare. Il Polo Sud, invisibile alle nostre latitudini, che nel sistema antico era chiamato 'il profondo del mare' era rappresentato da Canopo (α *Carinae*, il timone di Argo), la stella di gran lunga più luminosa di quelle plaghe ».
[48] « Di questi fiumi dunque ce n'è parecchi altri e grandi e di natura diversa; ma, fra questi molti, ce n'è quattro, dei quali il maggiore, e che scorre tutto intorno alla terra più lontano dal centro, è

stesso numero di *euripi* a formare la « miranda vorago » boreale : ci riferiamo all'*Atals Novus* di Mercatore, trattato in cui compare lo stesso *Giraldus Cambrensis* citato da Kircher a testimoniare dell'esistenza del *maelstrom*. La notazione del geografo ci interessa soprattutto nella misura in cui essa, nel fare il punto su una figura a noi oramai familiare, accenna ad un'immagine inconsueta e, però, cruciale nelle narrazioni di cui ci stiamo occupando : un mulino :

Euripos illos quator dicit tanto impetu ad interiorem voraginem rapi, ut naves semel ingressæ, nullo vento retroagi possint, neque vero vnquam tantum ibi ventum esse vt molæ frumentariæ circumagenæ sufficiat. Simillima his habet Giraldus Cambrensis in in lib. de mirabilius Hiberniæ, sic enim scribit: Non procul ab insulis (Ebridibus, Islandia &c.) ex parte boreali est maris quædam miranda vorago, ad quo à remotis partibus omnes vndique marini fluctus tanquam ex conducto confluunt & concurrunt, qui in secreta naturæ penetralia se ibi transfundentes quasi in abyssum vorantur, si vero nauem hanc forte transire contigerit, tanta rapitur & attrahitur fluctuum violentia, vt eam statim irreuocabiliter vis voracitatis absoreat.[49]

Lungi dal costituirsi come una semplice metafora del mare rigurgitante, la *mole frumentaria* di Mercatore ci rinvia ad un *leit-motiv* destinato a ricorrere come elemento fisso nei racconti plasmati attorno alla costellazione iconografica gorgo-asse-centro del mondo: come anticipavamo in precedenza, se esaminiamo dappresso tale plesso mitico constateremo difatti con l'autore de *Il Mulino di Amleto* che esso dava vita ad un riconoscibile nucleo narrativo connesso all'idea di una frattura o stravolgimento cosmico, nonché alludente ad un gesto di rottura il quale si sarebbe fatto cagione di tale catastrofe. Riprenderemo dunque tali

---

quello chiamato Oceano; dirimpetto a questo, e scorrente in senso contrario, c'è l'Acheronte, il quale attraversa luoghi deserti, e poi, inabissandosi, come sai sotto la terra, giunge alla palude Acherusiade (…) Un terzo fiume scaturisce nel mezzo tra questi due, e vicino alla sua scaturigine dilaga in un luogo ampio e riarso da molto fuoco, e fa una palude più vasta del nostro mare, ribollente d'acqua e di fango; di là poi muove in giro, torbido e fangoso, e, serpeggiando per entro la terra, passa per altri luoghi finché non giunge a una estremità della palude Acherusiade, ma senza mescolare con quella le sue acque; e, dopo fatti più giri a spirale sotto la terra, imbocca nel Tartaro, ma in un punto più basso della sopraddetta palude. Questo fiume è quello che chiamiamo Piriflegetonte; del quale sono come frammenti quelle colate di lava che erompono fuori sopra la terra, dovunque trovino una via d'uscita. Dirimpetto a questo scaturisce il quarto fiume; il quale dapprima fiala, come dicono in una regione orrida e selvaggia e che ha dappertutto il colore del ciano, ed è quella regione che chiamano Stigia; e la palude che fa questo fiume imboccandovi la chiamano Stige » (anche questo brano del *Fedone* si trova citato ne *Il Mulino di Amleto*, p. 247).

[49] Mercatore, *Atlas sive cosmographicae meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura*, POLUS ARCTICUS ac terrarum circumiacentium descriptio I, Dusseldorphii 1595.

considerazioni per verificare come il suddetto atto prendesse a proprio bersaglio un oggetto che, *mutatis mutandis*, compare nello schema ricostruito da Santillana a rappresentare una delle molteplici figure dell'*axis mundi* :

> Vi sono qui tre elementi che si combinano in un groviglio curioso: (a) il gorgo rappresenta, ovvero è, il collegamento primo fra il mondo dei vivi e il mondo dei morti ; (b) vicino vi cresce un albero, spesso un albero che salva o dà la vita; (c) il vortice si è formato perché è stato abbattuto o sradicato un albero, oppure perché si è scardinato l'asse di un mulino, o simili. Questo schema di base viene elaborato in numerose varianti ed elementi diversi in molte parti del mondo, e fornisce un paradosso o un enigma estremamente reale: è come se le varie acque celate sotto l'albero, il pilastro o l'asse del mulino non aspettassero altro che il momento in cui qualcuno rimuove il tappo – albero, pilastro o asse di mulino – per giocare qualche tiro.
> (*Il Mulino di Amleto*, p. 255)

Anche se in modalità ed entro misure differenti, le indicazioni fornite dal mitografo rappresentano un supporto prezioso per aiutarci a rendere finalmente conto dei bizzarri *explicit* dei nostri romanzi. Iniziando dal caso più semplice, ossia il *Voyage*, verificheremo che l'idea della rimozione di un « tappo » il quale ostruisce le acque del grande abisso trova una illustrazione esemplare nell'episodio in cui Axel, dopo aver rinvenuto una seconda traccia di Saknussemm, fa esplodere il masso di granito frappostosi fra lui e la galleria indicata come la via per raggiungere il "punto sublime" (cap. XLI) : la roccia (che è decifrabile come un nuovo *avatar* dell'asse celeste)[50] ci ricorda in tutto il simbolo posto a bloccare la « bocca del *tehom* » di cui discetta Mircea Eliade, dal momento che la sua disintegrazione trasforma la *mer Lidenbrock* in un *maelstrom*

[50] Può trattarsi benissimo di un nuovo *omphalos*, anche in virtù dell'isomorfismo raccordante l'ombelico del mare all'ombelico del mondo (si veda Eliade, *Trattato* cit., pp. 240-241, laddove lo studioso riferisce di Pausania : « Quel che gli abitanti chiamano *omphalos* è fatto di pietra bianca e si ritiene che occupi il centro della terra, e Pindaro, in una delle sue odi, conferma questa opinione »). E' interessante notare come l'immagine rinvii anche alla pietra di fondazione di cui discute Santillana alle pp. 260 et sg. del suo studio: « si dice che questa pietra, la pietra di fondazione, sta sotto un grande albero, e che da sotto la pietra 'sorse un'onda che arrivò fino al cielo' » (*Op. cit*., p. 262). Infine, coglieremo nella roccia la figura della favolsa *lapis* cercata dagli alchimisti : « La descente aux enfers permet de chercher et de ramener la Pierre qui ne se trouve que dans les entrailles de la terre ; l'initiation ne sera effective que lorsque le Sel et la Pierre seront fixés. Il faut descendre lucidement dans le puits à degrés, retrouver ses états successifs, car pour atteindre le Paradis il faut obligatoirement passer par l'enfer, un des stades de l'initiation ; avec cette mort initiatique, la réalisation s'effectue dans le noyau de la pierre et la seconde mort initiatique réside dans la cristallisation sublime » (Bayard, *La symbolique du monde souterrain et de la caverne*, cit., p. 91).

avvitato a velocità vertiginosa verso il centro della terra[51]. Noteremo inoltre che la figura del torrente precipitato nelle profondità ctonie riporta alla mente un altro *cliché* peculiare alle mitologie indagate da Santillana : secondo tali narrazioni, si pensava difatti che esistessero dei canali sotterranei (o *ratu*)[52] conducenti all'*apsû*, dei condotti che, puntualmente, erano percorsi da eroi vaganti alla ricerca dell'immortalità o diretti verso le regioni dell'Ade. Risulta curioso scoprire che una delle più famose tematizzazioni di questo *topos* vede come protagonista un personaggio che, similarmente ad Axel, finiva per sollevare un'inondazione di smisurate proporzioni :

Quando aprii il condotto dell'acqua rovesciai il coperchio (…) che il mare non sorga al mio fianco p [ri] ma che io possa ritirarmi[53]

Viaggiatori che attraversano le acque della morte, scatenano diluvi universali, si immergono nel cuore del *tehom* : ancora una volta, ci imbattiamo in una morfologia che riappariva in tradizioni lontane, eppure incredibilmente rassomiglianti all'epica del "nostro" Ulisse, come la saga di Gilgamesh[54]. Come si è visto, nel *Voyage au centre de la terre* un siffatto fondo letterario riemergeva in modalità pressoché palesi, mentre Poe sceglieva vie mediate, più allusive : il *Pym* in effetti non offre nessun riscontro paragonabile all'eccezionale convergenza tematica che abbiamo poco fa messo in rilievo. Tuttavia, questo non toglie che sussistessero delle rispondenze profonde fra il racconto americano e la ridda di leggende sorte attorno all'idea del gorgo primigenio[55], come dimostra un'altra affascinante epopea tesa ad illustrare il motivo delle *acque sorgenti dal profondo* :

---

[51] Naturalmente, come avevamo verificato, tale scena trova già una spiegazione *ad hoc* nella teoria kircheriana della formazione della *mirabilis vorago*, eppure, se teniamo presente la matrice antica delle congetture formulate dal gesuita, ci sarà facile riconoscere che le due ipotesi, anziché inficiarsi, si rafforzano a vicenda.

[52] *Il Mulino di Amleto*, appendice 40, p. 551.

[53] Cfr. nota seguente.

[54] La vicenda è rievocata nel testo di Santillana, alla p. 551; l'appendice 34 segnala inoltre come il personaggio venga a rappresentare un leggendario "doppio" di Ulisse (*Ibidem*, pp. 536-537).

[55] Meriterebbe a questo punto una digressione una storia del *Folio Club* intitolata *Siope*, la quale è additata dai *Poe students* come intertesto del *Pym*. Questa frammento poesco fa difatti riferimento ad un altro esemplare della fauna acquatica veterotestamentaria (il *behemot*), nonché ad una sorta di diluvio universale il quale determina un vero crollo delle fondamenta del globo: « Then I cursed the elements, and a frightful tempest gathered in the Heaven where before there had been no wind. And the Heaven became livid with the violence of the tempest — and the rain beat upon the head

Quando Rāma costruisce l'enorme diga per collegare la terraferma con Lankā (Ceylon), le scimmie lo aiutano gettando in mare una montagna dopo l'altra, ma queste spariscono tutte all'istante. Furibondo, Rāma sta per scagliare la sua freccia magica nel mare indocile, quand'ecco che dalle acque sorge un personaggio femminile e lo avverte che in quel punto dell'oceano c'è un buco che comunica con il mondo infero: l'acqua in quel buco, gli dice, si chiama Acqua della Vita (citato in *Il Mulino di Amleto*, pp. 255-256)[56]

Nel presentarci una singolare "antenata" della *human figure* poesca, il *Ramayana* ci riporta infine alla questione che avevamo prospettato (e, assieme, evaso) all'inizio del presente capitolo, allorquando riconducevamo l'« *immanis pecoris custos* » del *Voyage au centre de la terre* e l'entità innalzatasi nel gorgo di Gordon Pym ad una medesima costellazione figurativa. Per stringere l'ultimo nodo del nostro ragionamento, preciseremo adesso che l'idea giungeva anch'essa come coronamento dei millenari racconti intessuti sul tema delle « fondamenta dell'abisso », i quali erigevano queste oscure zone del caos a sede di esseri giganteschi, se non di vere e proprie divinità : come ci informa di nuovo lo studio che abbiamo posto alle basi del nostro lavoro, *Il Mulino di Amleto*, il motivo, reperibile in opere come la *Teogonia*, l'*Odissea* o lo stesso mito di Gilgamesh, si manifestava per l'appunto in forme diversificate, declinandosi talora nella figura del dio dormiente, talaltra negli abitanti sotterranei che abbiamo rincontrato nell'universo fittizio di Jules Verne, e sostanzialmente veniva ad esprimere la fiducia nell'avvento di una seconda Età dell'Oro (durante la quale, così si sperava, lo sbalzare dell'*axis mundi* si sarebbe ricomposto ad assicurare nuova pace e prosperità agli uomini)[57]. Allusioni o rielaborazioni del tema paiono riaffiorare

---

of the man — and the floods of the river came down — and the river was tormented into foam — and the waterlilies shrieked within their beds — and the trees crumbled before the wind — and the lightning flashed — and the thunder fell — and the rock rocked to its foundation. And I lay close within my covert, and I observed the actions of the man. And the man trembled within the solitude — but the night waned, and he sat upon the rock » (*Siope. A fable*, in E. A. Poe, *Poetry and tales*, cit., p. 223).

[56] Si noti che Santillana rintraccia il *topos* anche nella Bibbia : « Quando Davide volle rimuovere la pietra ombelicale a Gerusalemme, rischiò di dare inizio a un diluvio ».

[57] « Abbiamo perlomeno un'età del mondo designata come prima di tutte, quella in cui il Mulino produceva pace e abbondanza: l'Età dell'Oro, detta nella tradizione latina *Saturnia regna*, il regno di Saturno, il Kronos dei Greci. Su questa figura indistinta e sconcertante concordano in modo straordinario i miti di tutto il mondo: era Yama in India, Yīma Xšaēta nell'Avesta antico-iranico (nome che in neopersiano è divenuto Jamshīd), Saeturnus e poi Saturnus in latino. Saturno o Kronos era noto, sotto molti nomi, come il sovrano dell'Età dell'Oro, quando gli uomini non

pressoché ogni volta che ci si imbatte in disquisizioni trattanti di gorghi o vortici subpolari, come notavamo sfogliando il frammento di Adamo di Brema e i materiali del "meraviglioso" emersi dai fondi intertestuali dei nostri romanzi; ne comparivano delle tracce anche in quel ciclo arturiano che diversi critici hanno catalogato fra i modelli del *Pym*[58] :

Là abita una dea odiosa agli immortali, Stige terribile, la più vecchia figlia di Oceano rifluente su se stesso. Lungi dagli dèi, abita un'inclita dimora coperta a volta da grandi rocce (…) E ben sotto la terra dalle vie spaziose, dal sacro fiume scorre per la notte nera un ramo d'Oceano, e la decima parte è a lei data in sorte: egli, con nove vorticose correnti argentate si avvolge intorno alla terra e all'ampio dorso del mare, indi cade nel pelago; ma quella che sola scorge dalla roccia, [la decima] è grande sventura agli dèi. Chiunque degli dèi immortali che abitano la cima d'Olimpo nevoso, avendo libato di essa, spergiuri, giace senza respiro finché non sia compiuto un anno: e mai s'avvicina ad assaggiare nettare e ambrosia, ma giace senza spirito e voce su letti distesi, e un funesto sonno lo ricopre. Ma dopo che ha passato ammalato un grande anno, all'uno altro affanno più arduo succede: per nove anni viene provato degli dèi eterni e mai partecipa al consiglio o ai banchetti per tutti i nove anni; nel decimo partecipa ancora alle assemblee degli immortali che abitano le dimore d'Olimpo. Tale giuramento costituirono gli dèi sull'acqua eterna e primordiale di Stige, ed essa si spande per un luogo assai aspro. E ivi della bruna terra, di Tartaro caliginoso, del mare infecondo, del cielo stellato, di tutti, secondo ordine, sono le sorgenti e i confini penosi, putridi; e gli dèi stessi li odiano. E ivi sono porte scintillanti e una bronzea immobile soglia, salda di radici senza fine, cresciuta da sola; e là innanzi, fuori da tutti gli dèi, i Titani dimorano, al di là del Caos Tenebroso

---

conoscevano guerre né sacrifici cruenti né la disuguaglianza tra le classi; era il Signore della Giustizia e delle Misure, come Enki fin dai tempi dei Sumeri, come l'Imperatore e legislatore Giallo in Cina » (*Il Mulino di Amleto*, p. 178; sulla figura di Kronos, cfr. anche cap. *Sciamani e fabbri*, in particolare pp. 162-165). Rimandiamo anche alle considerazioni ricordate nella nostra *Introduzione*.

[58] *Il Mulino di Amleto*, nota 3, p. 348 : « Loomis (1959, pp. 70 sg) scrive : 'Intorno al 1190 Goffredo da Viterbo, segretario di Federico Barbarossa, accenna a una versione della sopravvivenza di Artù non riscontrata altrove. Merlino predice che il re morirà si per le sue ferite, ma non completamente ; secondo Goffredo da Viterbo, il re si sarebbe « preservato nelle *profondità del mare* e regnerà per sempre come prima' ». Cfr. anche quanto scrive il nostro studioso alla p. 549 : « La stessa idea degli imperatori dormienti significa chiaramente che se ne attende il risveglio e il futuro ritorno, che si tratti di Quetzakciakt (nel cuore del mare), dello stesso Kronos ogigio o di Artù, reggitore dell'emisfero inferiore, che in una lettera immaginaria annuncia 'di essere giunto con una schiera di sudditi degli antipodi', stando a Stefano del Bec ». Fra i critici che hanno parlato dei rapporti fra la vicenda di Pym e la leggenda arturiana, ricordiamo di nuovo Carol Peirce e Alexander G. Rose III con il loro *Poe's reading of Myth : the White vision of Arthur Gordon Pym* (in R. Kopley, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 59 e seguenti) : gli studiosi rintracciano tutta una serie di « intriguing relationships » con tale mito; a queste, potremmo aggiunger un dato onomastico il quale ci sembra di tutta importanza, ossia il fatto che Pym porti lo stesso nome del celeberrimo re, Arthur.

(Esiodo, *Teogonia*, 775-814)[59]

L'idea degli « uomini celati nelle montagne » non mancava poi di caratterizzare letterature di fattura più elevata. Una composizione del calibro della *Divina Commedia*, ad esempio, si mostrava tutt'altro che dimentica di siffatto patrimonio, come dimostrano quelle terzine in cui Dante, tratteggiando la propria idrografia fantastica, parlava di un rilievo posto alla confluenza dei temibili Acheronte, Stige e Flegetonte, il monte Ida, e di « un gran veglio » che stava « dritto » lì a gocciare lacrime[60]. Senza addentrarci troppo nell'allegoria, segnaleremo che in questo caso il poeta contaminava una tradizione riportata da Plinio nella *Historia naturalis* con una fonte biblica la quale giocava un ruolo di peso nel *Pym*, ossia Daniele : nella fattispecie, Dante alludeva al famoso sogno di Nabucodonosor, passo dove si narrava di una statua dai piedi di creta e di una pietra che, dopo aver distrutto l'idolo, si trasformava proprio in una montagna (Dan. 2, 31-35)[61]. Ora, se torniamo a meditare sull'*explicit* delle avventure di Gordon Pym e indaghiamo la simbologia soggiacente a tale intertesto, scopriremo che un'altra notevole area di

---

[59] Citato ne *Il Mulino di Amleto*, p. 239.Nel capitolo *L'ultimo racconto di Socrate* Santillana segnala come la *Teogonia* avesse fornito a Platone il modello per forgiare la sua carta fluviale (pp. 229 e 238).

[60] *Inferno* XIV, 103. Riportiamo il passo nella sua interezza : « Posciaché noi entrammo per la porta,/ Lo cui sogliare a nessuno è negato,/ Cosa non fu dai tuoi occhi scorta,/ Notabil come lo presente rio,/ Che sopra sé tutte fiammelle ammorta./ Queste parole fur del Duca mio:/ Perché il pregai, che mi largisse il pasto, /Di cui largito m'aveva il disio./ In mezzo mar siede un paese guasto,/ Diss'elli allora, che s'appella Creta, /Sotto il cui rege fu già il mondo casto./ Una montagna v'è, che già fu lieta/ D'acqua e di fronde, che si chiamò Ida, /Ora è deserta come cosa vieta. / Rea la sclese già per cune fida /D'un suo figliuolo, e, per celarlo meglio, /Quando piangeva, vi facea far le grida. /Dentro dal monte sta dritto un gran veglio,/ Che tien volte le spalle inver Damiata, /E Roma guarda sì come suo spoglio, /La sua testa è di fin oro formata,/ E puro argento son le braccia e il petto/ Poi è di rame infino alla forcata,/ Da indi in giuso è tutto ferro eletto,/ Salvo che il destro piede è terra cotta,/ E sta in su quel, più che in sull'altro, eretto./ Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta /D'una fessura che lagrime goccia,/ Le quali accolte foran quella grotta./ Lor corso in questa valle si diroccia: /Fanno Acheronte, Stige e Flegetonta; /Poi sen va giù per questa stretta doccia/ Infin là ove più non si dismonta:/ Tu il vedrai: però qui non si conta » (vv. 86-120)

[61] « Tu stavi guardando, o re, ed ecco che una statua, una statua enorme, di straordinario splendore, si ergeva davanti a te con spaventevole aspetto. Aveva la testa d'oro puro, il petto e le braccia d'argento; il ventre e le cosce di bronzo; le gambe di ferro e i piedi in parte di ferro e in parte di creta. Mentre stavi guardando una pietra si staccò dal monte, ma non per mano d'uomo, e andò a battere contro i piedi della statua, che erano di ferro e di argilla, e li frantumò. Allora si frantumarono pure il ferro, l'argilla, il bronzo, l'argento e l'oro e divennero come la pula dell'aia nell'estate; il vento li portò via senza lasciar traccia alcuna, mentre la pietra che aveva colpito la statua divenne una grande montagna che riempì tutta quella regione » (Daniele, 2 31-35; rammentiamo che il quinto libro del profeta elaborava il medesimo *topos* intervenuto a segnare il finale del *Pym*, vale a dire il motivo dell'iscrizione sulla roccia).

convergenza connetteva la finzione di Poe al materiale veterotestamentario riesumato nel canto dantesco. Anzitutto, la profezia desta il nostro interesse in quanto essa dà illustrazione ad un luogo (il monte) che, come abbiamo riconosciuto, rappresentava un elemento portante nell'iconografia del "centro del mondo" così come nel plesso imbastito attorno all'*apsû* : il dato ci sembra acquisire un certo spessore nel momento in cui rammentiamo che non pochi lettori del *Pym*, incluso Jules Verne, avevano risolto l'enigma della *human figure* optando per una spiegazione naturalistica la quale spazzava via i rimandi al trascendente e riduceva l'immagine esattamente ad un gigantesco iceberg, se non ad massiccio innevato[62]. Ipotesi, quest'ultima, che nel conformarsi appieno alle esigenze del "romanzo scientifico" trovava con lo scrittore francese anche una sua fondatezza mitica, se consideriamo che la trasformazione attuata ne *Le Sphinx des glaces* recava il segno di diverse reminescenze relazionate alla nostra costellazione, come la Montagna Magnetica di Sinbad, la *rupes* polare di Mercatore o la pietra *ch-vetta* (figura che, come chiarisce Mircea Eliade, rappresentava una « sopravvivenza del 'centro' che il diluvio non è riuscito a inghiottire »)[63]. Accantonando le interferenze del "meraviglioso polare" e rivenendo a porre l'attenzione sulla rivelazione di Daniele, sarà altresì importante sottolineare che i versetti dell'autore recano il segno di quel particolare isomorfismo che avevamo messo in luce allorquando, nel meditare sulle battute conclusive del *Pym*, decifravamo nella roccia un'*imago dei* : la considerazione sembrerebbe di nuovo confermare che le ambigue trovate narrative di Poe erano supportate da un *background* culturale ampio e di gran lunga più sostanzioso rispetto al fantastico al quale alludeva Daniel Compère. Infine, per rafforzare la nostra affermazione, chiameremo per un'ultima volta in causa alcune annotazioni di Giorgio de Santillana, le quali ci segnalano che altri esponenti di punta della letteratura religiosa avevano rielaborato il tema esemplificato da Daniele in fattezze quanto mai prossime all'invenzione poesca; il critico menziona il libro di Esdra, tomo nel quale si attende che l'« Uomo celeste sorga dal cuore dell'Oceano

[62] Rinviamo di nuovo allo studio di Leslie Dameron, *Pym's polar episode : conclusion or beginning*, cit.
[63] M. Eliade, *Trattato*, cit., p. 143. Per la presenza del mito di Sinbad ne *Le Sphinx des glaces*, rimandiamo al capitolo *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*; si noti come la montagna del marinaio de *Le mille e una notte* sia anch'essa collegata all'idea del tesoro nascosto.

». Senza spingerci a prospettare un'ipotesi di intertestualità diretta, citeremo il passo per ribadire come il mito della "figura sorgente dal gorgo" fosse tutt'altro che estraneo a quel fondo intertestuale sacro che, come abbiamo visto, tanta parte giocava nella *Narrative of Arthur Gordon Pym* :

Et vidi et ecce ipse ventus ascendere faciebat de corde maris tanquam similitudinis hominis[64]

In conclusione, possiamo affermare che la riserva del *mythos* veniva ravvivata ad arte nelle nostre opere, le quali, in maniera assai sottile, tributavano alla fantasia un omaggio non minore di quello reso alle scienze. A rinsaldare il legame intrattenuto dai testi con tali favolosi racconti interveniva difatti una convergenza del tutto eccezionale, testimoniata sia da riscontri di tipo simbolico e tematico, sia da rispondenze riguardanti le modalità di costruzione delle geografie fittizie del *Pym* e del *Voyage* (che, in entrambi i casi, si tratteggiavano come grandiose topografie dell'immaginario organizzate attorno alla figura del gorgo). Ciò ci porta ad individuare un importante punto di incontro fra i nostri romanzi : in ambedue si profilava l'antico « nucleo narrativo » generato dal mitologema della caduta, e non erano rare le occasioni in cui Verne e Poe, nel dare un'illustrazione moderna di siffatto schema, attingessero finanche alle medesime fonti, oltre che agli stessi "fondi" letterari (si pensi all'*Odissea* o alla Bibbia, oppure, per riportare il discorso sul meraviglioso, ai lavori di Kircher e Mercatore). I dati che abbiamo messo in evidenza rappresentano dunque un fondamento prezioso per il confronto che abbiamo impostato in queste pagine, eppure essi appaiono ancora lontani dall'esaurirne le potenzialità. Per completare la nostra analisi, bisognerà infatti rivolgere l'attenzione alle immagini di caduta presenti nelle due opere; operazione, quest'ultima, che ci consentirà di tratteggiare un'ultima (e fondamentale) area di intersezione fra il romanzo di Gordon Pym e l'avventura del *Voyage*.

[64] Cfr. *Il Mulino di Amleto,* appendice 39, p. 550 : « in IV Esdra XII sg ci si attende che il redentore del mondo, l' 'Uomo' celeste, sorga dal 'cuore dell'Oceano' prima della sua venuta, come dice Daniele (7, 13) assieme alle nubi del cielo poiché 'Come nessun uomo può cercare o scoprire ciò che è nelle profondità dell'Oceano, così nessun mortale può vedere il Figlio di Dio o le sue schiere se non nelle ore del suo giorno' ».

Immagini di caduta

I vasti territori del mito ci hanno permesso di verificare come lo schema della caduta avesse rappresentato per Poe e Verne una preziosa linea-guida, capace di suggerire agli scrittori degli *explicit* densi di reminiscenze letterarie nonché di fornire loro un supporto basilare per la pittura delle carte dei romanzi. D'altro canto, non tarderemo ad accorgerci che un siffatto discorso ha lasciato inesplorati degli aspetti tutt'altro che secondari. La lacuna apparirà evidente se riannodiamo il nostro ragionamento a quanto si era osservato all'inizio del capitolo, laddove, accennando alle immagini del precipitare raffigurate nei testi, segnalavamo che esse concorrono a tracciare una nuova area di analogie fra l'opera americana e il racconto francese[65]. In realtà, prima di procedere a verificare tale assunto, dovremo precisare che un confronto come quello che ci proponiamo di instaurare nelle seguenti pagine non mancherà di mettere in luce delle divergenze profonde, le quali ben testimoniano delle diversità intercorrenti fra le visioni filosofico-religiose abbracciate degli scrittori. Tuttavia, ci riserviamo di affrontare la questione negli snodi conclusivi della presente riflessione e ci avvieremo invece a recuperare alcune considerazioni da noi formulate al momento di interrogarci sulla scrittura del mitologema-caduta nei due romanzi. In tale occasione, avevamo notato che gli artisti, nel sottendere alle invenzioni del *Pym* e del *Voyage au centre de la terre* il tema del *regressus ad uterum*, incentravano l'iconografia dei testi sul simbolo del « ventre polyvalent » e sui cosiddetti spazi dell'intimità[66], sino a conferire un ruolo di grande rilievo a queste figure : strumento di attivazione di un motivo portante come il « complesso di Giona » nonché manifesti *avatar* dell'archetipo della madre, esse orchestravano un continuo gioco di rovesciamenti semantici e traslazioni da un regime dell'immaginario notturno

[65] Si veda anche il capitolo I, *Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*.

[66] Rinviamo di nuovo a G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., pp. 228-229, e a G. Bachelard, *La terre et les rêveries du Repos*, cit., p. 195 e seguenti. Di Bachelard, si veda anche *La terre et les rêveries du Repos*, cit., p. 195 : « Les grandes images qui disent les profondeurs humaines, les profondeurs que l'homme sent en lui-même, dans les choses ou dans l'univers, sont des images isomorphes. C'est pourquoi elles sont si naturellement les métaphores les unes des autres (…) entre le rêve du refuge dans la maison onirique et le rêve d'un retour dans le corps maternel, il reste le même besoin de protection ».

proteggente verso uno diurno nel quale, come si è sottolineato, il nostro schema veniva a rappresentare « la quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres »[67]. La similitudine risulterà tanto più evidente se ricordiamo che negli scritti il primo dei suddetti ribaltamenti veniva portato a termine da due sequenze affini quali l'incubo vissuto da Pym quando il giovane è recluso nella cassa del *Grampus* e l'angoscioso *rêve de gouffre* narrato nelle battute iniziali del libro di Verne (rispettivamente, cap. II e VII delle opere). Ambientate in quei luoghi del familiare di cui gli artisti esploravano accuratamente il potenziale oppressivo, nonché incentrate su un fenomeno oscuro e ineffabile quale il sonno, le scene erano sbozzolate attorno ad una tipologia del mitologema che, con l'autore de *L'Air et les songes*, chiamavamo « chute imaginaire » : l'evento del precipitare veniva difatti qui raffigurato non tanto nei termini di un semplice processo onirico, quanto nelle fattezze di un « trauma originario » doloroso, il quale iscriveva nella psiche dei protagonisti l'esperienza del disorientamento e della vertigine[68]. Così, mentre i placidi rifugi della « iron-bound box » e della stanza di Königstrasse di punto in bianco scatenavano dei terrifici attacchi di claustrofobia in Gordon e Axel, i ragazzi saggiavano nei suddetti sogni una condizione di perdita totale dei riferimenti del tempo e dello spazio, sino ad incorrere in una vera crisi parossistica; allo stesso tempo, giacché esse permettevano ai protagonisti di sondarsi per la prima volta nella propria natura di *esseri pesanti*, tali elaborazioni introducevano una suggestione destinata ad avere una risonanza massima nei testi :

The scene changed; and I stood, naked and alone, amid the burning sand-plains of Zahara. At my feet lay crouched a fierce lion of the tropics. Suddenly his wild eyes opened and fell upon me. With a conculsive bound he sprang to his feet, and laid bare his horrible teeth. In another instant there burst from his red throat a roar like the thunder of the firmament, and I fell impetuously to the earth. Stifling in a paroxysm of terror, I at last found myself partially awake.
(*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, cap. II, p. 21)

Le soir arriva. Je n'avais plus conscience du temps écoulé.
« À demain matin, dit mon oncle, nous partons à six heures précises. »

[67] Durand, *Les structures* cit., p. 125.
[68] Si veda nuovamente *L'Air et les songes*, cit., p. 107.

A dix heures je tombai sur mon lit comme une masse inerte.
Je la passai à rêver de gouffres ! J'étais en proie au délire.
(…)
Je me réveillai à cinq heures, brisé de fatigue et d'émotion.
(*Voyage au centre de la terre*, cap. VII, p. 54)[69]

Il tema della pesantezza, in effetti, ci permette di stabilire un altro solido punto di raccordo fra le prose; come verificheremo a breve, esso governava sia le porzioni del *Pym* e del *Voyage* imperniate sulla figura del labirinto e sull'annesso schema della penetrazione verso il centro, sia una scena-*clou* poesca nella quale abbiamo colto una magistrale esemplificazione dell'idea di *Abgrund* e di un precipitare infinito, la *headlong descent* raffigurata nel cap. XXIV o XXIII bis delle avventure del giovane di Nantucket. Per quanto fosse collocato su un livello referenziale ben distinto, l'episodio presenta delle similitudini profonde con il *rêve de gouffre* raffigurato nel testo di Verne[70] : gli artisti ricorrevano qui al mitologema per illustrare una concezione tragica della natura umana, secondo la quale la vita consisterebbe in un'inarrestabile corsa verso un destino di annichilimento. In un tal senso, il rovinare di Pym e di Axel in un *vacuum* prospettato come totale assenza di materia finiva per assumere delle connotazioni simboliche e delle sfumature emotive dense, sino a dare forma ad una drammatica ontologia la quale avrebbe trovato una rigorosa veste sistematica presso i filosofi impegnati a meditare sul concetto di un tempo *foudroyant*, se non su quello di una rovina dell'essere. E difatti ben si coglie il riflesso, in tali rappresentazioni, di un tema che sarebbe stato esplorato a fondo da Kierkegaard o da Martin Heidegger[71],

[69] Interessante notare come entrambe le sequenze vengano avviate con una notazione atta a sottolineare il tema della perdita della cognizione temporale e il conseguente "cadere" in uno stato di sonno profondo, quasi indotto. Parimenti, in entrambe ricorre la figura dell'orco, che in un caso si declina come simbolo teriomorfo (il leone), e nell'altro rimanda a un personaggio quale Lidenbrock, che come abbiamo visto è dominato da una vorace volontà di mordere (cfr. cap. precedenti).

[70] Difatti, il romanziere francese illustra un sogno premonitore, mentre il *Pym* ritrae un'agghiacciante scena di discesa effettuata lungo un declivio quanto mai ripido.

[71] Rinviamo ancora alle considerazioni espresse da Laurent Jenny, il quale evoca la filosofia heideggeriana riflettendo sull'idea della pesantezza come di una « force insatisfaite » : « l'homme au monde n'est pas 'posé' dans le monde, il s'y tient (…) Rien d'étonnant donc si son être-au-monde lui apparaît parfois exactement figuré par son être-dans-la-pesanteur : être, c'est éprouver son impropriété comme un 'dévalement en plein monde', une 'chute', un 'être-jeté'. D'emblée soumis à l'attrait du monde, comme à une force base, il ne peut rien s'en approprier ni rien en

mentre l'immagine di una caduta all'interno di uno sconfinato abisso interiore pare riecheggiare il pensiero di un grande moralista francese particolarmente caro allo scrittore americano, e come lui preda di una vera « obsession du gouffre » : Blaise Pascal[72]. Al di là di questa prima (ed eclatante) convergenza, il brano della *Narrative* trova poi un altro *pendant* nei passaggi cristallizzati attorno al motivo della calata nello Scatarsis. Potremmo ora addirittura parlare di una concomitanza perfetta da un punto di vista diegetico, dal momento che Verne contestualizzava la rappresentazione del "fondo senza fondo" nell'ambito di una difficile impresa discenditiva, collocando, come aveva fatto Poe, la propria sequenza sullo scenario della *Tellus Mater*. Osserveremo anzitutto che, similarmente a quanto accadeva nel romanzo di Pym, il giovane viaggiatore verniano si ritrovava alle prese con una prova di coraggio (o di « disapprendimento della paura », per riprendere il lessico durandiano) la quale richiedeva una tempra superiore alle qualità possedute dal ragazzo; la discesa, pertanto, veniva intrapresa con esiti poco confortant, dal momento che Axel come Pym si irrigidiva in una poco conveniente postura diairetica e subiva il pericoloso richiamo dell'« attrazione dell'abisso ». Tuttavia, il nodo che a noi maggiormente interessa rilevare è che la raffigurazione della spazialità era presso gli autori orchestrata dalla medesima visione nevrotica dei protagonisti, la quale faceva sì che questi ultimi, confrontati con la prospettiva di inoltrarsi nel *profondo* del precipizio, trasformassero il declivio di Tsalal e il cratere dello Sneffels in due spaventosi ed illimitati *Abgrund*. Altra pittura altamente simbolica, dunque, quella tratteggiata in questa occasione dai romanzieri, e che pure era dotata di una sua precisa verità psicologica : si ricorderà infatti che i personaggi, nel gettare lo sguardo nei baratri spalancati sotto i loro corpi, non solo subivano i contraccolpi dell'acrofobia, ma cedevano ad una pulsione autodistruttiva che, con Sigmund Freud, chiameremmo di *thatanos*[73]. Tale atto inoltre, pur entro differenti misure, rispondeva al

---

épuiser. Ce n'est pas parce qu'il tombe de plus haut, c'est plutôt que son ici-bas n'est pas un ici, c'est qu'y être, c'est y 'dévaler'» (*L'expérience de la chute* cit., pp. 5-6).

[72] Cfr. Jacques Cabau, *Préface* alle *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, cit., p. 16.

[73] « Je n'avais point encore plongé mon regard dans ce puits insondable où j'allais m'engouffrer. Le moment était venu. Je pouvais encore ou prendre mon parti de l'entreprise ou refuser de la tenter (…) Je me penchai au-dessus d'un roc qui surplombait, et je regardai ; mes cheveux se hérissèrent. Le sentiment du vide s'empara de mon être. Je sentis le centre de gravité se déplacer en moi et le vertige monter à ma tète comme une ivresse. Rien de plus capiteux que cette attraction

contempo ad una particolare illustrazione del processo del *poiein*, e si faceva figura del gesto di colui che, simile all'artista, coglie con un volo della propria fantasia le immagini dell'invisibile, sino a conferire alle proprie rappresentazioni la medesima consistenza della realtà oggettiva :

I found my imagination growing terribly excited by thoughts of the vast depth yet to be descended, and the precarious nature of the pegs and soapstone holes which were my only support. It was in vain I endeavoured to banish these reflections, and to keep my eyes steadily bent upon the flat surface of the cliff before me. The more earnestly I struggled not to think, the more intensely vivid became my conceptions, and the more horribly distinct. At length arrived that crisis of fancy, so fearful in all similar cases, the crisis in which we begin to anticipate the feelings with which we shall fall — to picture to ourselves the sickness, and dizziness, and the last struggle, and the half swoon, and the final bitterness of the rushing and headlong descent
(*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, cap. XXIV, p. 165)

Que l'on juge de l'état d'un pareil récipient, lorsqu'il s'emplissait de tonnerres et de flammes. Le fond de l'entonnoir ne devait pas mesurer plus de cinq cents pieds de tour, de telle sorte que ses pentes assez douces permettaient d'arriver facilement à sa partie inférieure. Involontairement, je comparais ce cratère à un énorme tromblon évasé, et la comparaison m'épouvantait.
(*Voyage au centre de la terre*, cap. XVI, p. 117)

A questo punto, se volessimo analizzare l'ultimo movimento delle sequenze e accogliere per buono il riferimento di Poe al *topos* della nuova nascita, avremmo degli elementi validi per accostare la *headlong descent* di Pym non soltanto alla sventata caduta di Axel nello Scatarsis (noteremo che l'eroe viene anch'egli salvato dal provvidenziale intervento di un comprimario che, al pari di Dirk Peters, risulta pienamente assimilabile all'archetipo dello sciamano, l'islandese

---

de l'abîme. J'allais tomber » (*Voyage au centre de la terre*, pp. 122-123); « And now I was consumed with the irrepressible desire of looking below. I could not, I would not, confine my glances to the cliff; and, with a wild, indefinable emotion half of horror, half of a relieved oppression, I threw my vision far down into the abyss. For one moment my fingers clutched convulsively upon their hold, while, with the movement, the faintest possible idea of ultimate escape wandered, like a shadow, through my mind — in the next my whole soul was pervaded with a longing to fall; a desire, a yearning, a passion utterly uncontrollable. I let go at once my grasp upon the peg, and, turning half round from the precipice, remained tottering for an instant against its naked face » (*Pym*, cap. XXIV, pp. 165-166).

Hans)[74], ma altresì al ruzzolone del personaggio nel pozzo sotterraneo (cap. XXVIII del *Voyage*). Il parallelismo parrebbe trovare un ulteriore radicamento nel fatto che nelle scene ricorre un altro tema-cardine del canovaccio iniziatico, lo svenimento, ed esso potrebbe essere avallato da tutta una serie di affinità le quali sembrano stabilire un forte anello di congiunzione fra le porzioni della *Narrative* e le parti del *Voyage* inscenate sull'elemento terrestre. Osserveremo anzitutto che, al pari di quanto avveniva negli *incipit* delle prose, nelle macrosezioni in questione gli autori tornavano a delineare una finissima (e omogenea) procedura di inversione semantica la quale si basava dapprima su una valorizzazione del femmineo per designare nella *Magna Mater* una regione di riparo, ed in un secondo tempo dischiudeva il potenziale ostile veicolato dall'archetipo. In tal modo, figure benefiche e adatte ad innescare una dinamica di *avalement* come il ventre tellurico o le fenditure del burrone di Tsalal e dello Scatarsis non tardavano a trascolorare in zone del divoramento o, per esprimersi con una parola-chiave della poetica di Edgar Allan Poe, *burial alive*, e a determinare di conseguenza una nuova transizione delle iconografie dei romanzi verso una costellazione diurna quanto mai funesta per i protagonisti. Se il ribaltamento si produceva in maniera continua e subitanea in un testo fondato su una ripetizione pressoché estenuante del paradigma dell'ingannevole quale era il *Pym*, esso, come constatavamo, concertava alcuni dei passaggi di maggior impatto della narrazione di Jules Verne : difatti, puntuali analogie vengono a ricollegare i brani delle prose modellati sulla forma del labirinto e sullo schema della penetrazione nel subterrestre. Ad esempio, negli episodi in cui Poe narra dell'intrappolamento di Gordon e Peters nel burrone o nella prima fase dell'esplorazione delle voragini tsalaliane, ricorrono stilemi e motivi che si danno come portanti nella sezione del *Voyage* dedicata alla catabasi nel mondo ctonio. Sfruttando appieno la dinamica delle « tenebre nefaste », i letterati in tali occasioni mettevano l'accento su temi che si facevano allegoria di una vicenda esistenziale quanto mai cupa (la pesantezza, l'asfissia, l'impossibilità di orientarsi o ancorarsi ad un punto di riferimento stabile), fino a rovesciare il simbolo del ventre nell'immagine isomorfa (e

[74] Cfr. le nostre precedenti analisi dei brani; noteremo tuttavia che la scena di Poe è colorata da un riferimento al demoniaco che è del tutto assente nella caratterizzazione di Verne, giacché Peters viene equiparato ad una « dusky, fiendish, and filmy figure ».

mortuaria) del sarcofago. Ad avviare tale processo e segnarne la fase-*clou*, intervenivano poi due drammi di caduta di grande impatto, quali il crollo del *ravine* di Tsalal o la *chute dans le noir* raffigurata nel cap. XXVII del *Voyage*. Aggiungeremo in ultimo che una pari impressione di sincronia si disegna se riflettiamo sulle modalità selezionate dagli artisti per dare forma allo schema della discesa nel profondo. Ricorderemo che il tema si accompagnava in ambedue le narrazioni a una favolosa risalita alle origini la quale consentiva agli eroi di raggiungere una regione considerabile come un "centro del mondo", vale a dire la « grotta generatrice » di Jules Verne e l'ultimo dei burroni visitati da Gordon nel cap. XXIII[75]. Sia l'uno che l'altro luogo divenivano sede di ritrovamenti sbalorditivi (gli animali preistorici, l'*anthropos* e la roccia siglata da un « ancêtre mythique » nel caso della finzione francese, mentre la perlustrazione di Gordon portava al ritrovamento di un incomprensibile crittogramma che veniva ricollegato ad un'epoca remota), i quali innescavano un vistoso sfasamento nella cronologia dei racconti. Così, i protagonisti si trovavano entrambi proiettati in un'età prossima alla creazione o persino anteriore; parimenti, l'idea di un cammino a ritroso nel tempo veniva adombrata da una figura che, *mutatis mutandis*, compariva a segnare la fine delle vicissitudini di Pym e le peregrinazioni sotterranee di Axel, il leggendario *maelstrom*[76].

Alla luce di tali osservazioni, sembrerebbe dunque possibile individuare un'ultima, capitale serie di intersezioni giunte a segnare un punto di raccordo fra il racconto verniano e la *Narrative of Arthur Gordon Pym* non solo sull'orizzonte della geografia dell'immaginario tracciata nei testi, ma anche su un piano simbolico e diegetico. Eppure, a ben guardare, i passaggi che abbiamo evocato possiedono altrettante (se non forse maggiori) *chances* di darci una reale percezione della distanza intercorrente fra le rappresentazioni, anziché di rafforzare l'impressione di vicinanza. La nostra affermazione potrà avere un fondamento più solido se recuperiamo una delle acquisizioni basilari messe in evidenza nel corso delle trascorse analisi e ricordiamo che lo schema discenditivo, nel libro di Verne, rappresentava una risorsa mirata a mettere in atto

[75] Rinviamo ancora una volta a Pierre Bayard, *La symbolique du monde souterrain* cit., p. 10.
[76] Su tale punto, cfr. avanti.

un'importante strategia di eufemizzazione, con la quale l'artista neutralizzava la carica accumulata dalle figure disforiche (come il precipizio, l'*Abgrund*, il ventre-sarcofago, e via dicendo) per riconnotare l'iconografia del testo in un senso positivo[77]. Chiave di volta dell'intera opera, siffatta operazione veniva a veicolare significati particolarmente densi allorquando l'artista recuperava la valenza benefica contenuta nel simbolo del ventre terrestre e designava in tale luogo una zona di rigenerazione dell'io e ricongiungimento di istanze conflittuali (si rammenterà che questo era quanto suggeriva la famosa scena della caduta nel pozzo della prima nascita e il susseguente gruppo di avventure ctonie)[78]. Sarà opportuno evidenziare che tali termini, in una visione quale quella abbracciata dal nostro letterato, non alludevano solamente ad un risanamento psicofisico, ma si facevano segno di una palingenesi spirituale. Autore cristiano e quanto mai attento a fare un uso canonico dei materiali forniti dalle Sacre Scritture, Verne, come abbiamo accennato, ritrovava nella metafora del *profondo* un concetto simile all'*abyssus cordis* agostiniano : ispirandosi alla classica immagine del sotterraneo come rappresentazione di un'interiorità segreta e difficilmente esplorabile, lo scrittore sembra ricorrere alla vicenda di Axel per suggerire l'idea che l'uomo trova una possibilità di salvezza esattamente nel momento in cui egli acconsente a sondare la propria « abissale » natura e a discendere entro l'« abisso morale » del proprio peccato. Solo da tale speleologia, o immersione nel *fondo del cuore*, può infatti nascere secondo Agostino l'incontro dell'essere con Dio[79]; parimenti, per ricondurre Axel alla fede e al ritrovamento di se stesso, era necessaria

[77] Si veda di nuovo il nostro cap. V, *Il Voyage au centre de la terre come romanzo della discesa*.

[78] Rammentiamo difatti che la caduta nel pozzo si faceva nel *Voyage* preludio a un nucleo di episodi con i quali l'autore trasponeva la finzione nel contesto del « regime sintetico dell'immaginazione », per poi risolvere questa con un fulmineo *explicit* di risalita che permetteva al protagonista di portare a compimento la propria iniziazione.

[79] Rinviamo di nuovo allo studio di Mantovanelli, *Profundus*, cit., pp. 382-383 : « Essenziale per l'uomo è che nella propria interiorità rientri, che vi discenda: solo in una catabasi interiore potrà realizzare quella conoscenza di sé da cui soltanto può scaturire, tra l'inquietudine e l'angoscia, l'esigenza di Dio. L'incontro dei due abissi ha il suo luogo deputato nell'abisso del cuore umano », e p. 386 : « così dall'esperienza personale dell'abisso morale (et ibam in profundum) nasce puntualmente la personale scoperta dell'abisso della natura umana. Sondarla in sé o, perché insondabile, penetrarla a fondo, in un inesausto approfondimento della conoscenza del proprio io, ha significato per Agostino aumentare progressivamente in sé la conoscenza di Dio, *cuius oculis nuda est abyssus humanae conscientae* (*ib*. 10, 2) e orientare così verso Dio il proprio destino umano ».

un'esperienza di catabasi e di smarrimento nel proprio io quale quella ritratta nei capitoli dedicati ai vagheggiamenti nel dedalo sotterraneo :

Quand je me vis ainsi en dehors de tout secours humain, incapable de rien tenter pour mon salut, je songeai aux secours du ciel. Les souvenirs de mon enfance, ceux de ma mère que je n'avais connue qu'au temps des baisers, revinrent à ma mémoire. Je recourus à la prière, quelque peu de droits que j'eusse d'être entendu du Dieu auquel je m'adressais si tard, et je l'implorai avec ferveur.

Ce retour vers la Providence me rendit un peu de calme, et je pus concentrer sur ma situation toutes les forces de mon intelligence

(*Voyage au centre de la terre*, cap. XXVII, p. 177)

Ora, come anticipavamo, un siffatto orizzonte di salvezza e di recupero del "valore positivo" della caduta rimaneva sostanzialmente estraneo al romanziere americano, e questo per una serie di motivi che ci avviamo ad esplorare a poco a poco. In primo luogo, per ricollegarci alla questione religiosa, è noto che l'autore del *Pym* si attestava su posizioni totalmente altre rispetto a quelle illustrate nel *Voyage*. Una mole di *Poe studies* e di esternazioni rilasciate dallo scrittore in spunti letterari come i *Pinakidia*, i *Marginalia* o nei suoi innumerevoli articoli di critica indicano in effetti bene come l'artista, nel fare propria una filosofia pur diffusa nel romanzo di Verne quale il platonismo, avesse finito per fare proprie teorie del tutto peculiari : ad esempio egli, pur credendo nell'« essenza immortale » dell'anima[80], fondava la propria visione religiosa su un assunto quale l'inconoscibilità di Dio, assioma che Poe portava alle conseguenze estreme, sino ad escludere in maniera perentoria ogni idea di incontro nell'*abyssus cordis* :

All – absolutely all the argumentation which I have seen on the nature of the soul, or of the Deity, seems to me nothing but worship of this unnameable idol. *Pour savoir ce qu'est Dieu,* says Bielfeld, although nobody listens to the solemn truth, *il faut être Dieu même*--and to reason about

[80] Si veda lo studio di Margaret Alterton, *Origins of Poe's critical theory*, cit., p. 123: « Poe stresses the Platonic idea of the natural impulse of the soul to long for Beauty; man has 'a thirst unquenchable' for the 'beauty above', this burning thirst belonging to the immortal essence of man's nature » (la scrittrice cita fra i numerosi esempi l'*Essay on Longfellow's Ballads* e da *The Pit and The Pendulum*, « even in the grave all is not lost. Else there is no immortality for man »).

the reason is of all things the most unreasonable. At least, he alone is fit to discuss the topic who perceives at a glance the insanity of its discussion [81]

Tali premesse conducevano poi ad esiti tragici nel momento in cui lo scrittore meditava sulla natura dell'uomo, il quale gli appariva come un'entità degradata e condannata a restare priva di qualsiasi prospettiva di riscatto (per lo meno, fintanto che essa rimaneva intrappolata nella "prigione" del proprio corpo) :

'He that is born to be a man,' says Wieland in his 'Peregrinus Proteus', 'neither should nor can be anything nobler, greater, or better than a man.' The fact is, that in efforts to soar above our nature, we invariably fall below it[82]

Simili suggestioni, che, come segnala Odile Jonguin, sono pienamente qualificabili come gnostiche[83], riecheggiano sovente nei racconti del letterato; basterebbe pensare alle considerazioni espresse in racconti come *The Colloquy of Monos and Una* o nella celebre *The fall of the house of Usher*. E di fatto, se ci avvaliamo dell'apporto di tali informazioni per riconsiderare la capitale sequenza della *headlong descent*, non ci sarà difficile scoprire che essa risulta quanto mai distante dal darsi come una scena di rinascita, come ironicamente lascia intendere Poe. Nonostante le impressioni di Gordon (« I felt a new being », aveva affermato il giovane di Nantucket al suo ritorno in vita), il personaggio in realtà continua a rimanere del tutto refrattario alla *bildung*, come segnala Ugo Rubeo; anzi, se possibile, egli diviene persino più ottuso. Tanto è vero che anche nei suoi ultimi tratti il percorso dell'*homo viator* Pym seguita a risolversi in un naufragio in un « mare di segni » i quali rimangono irrimediabilmente opachi non solo al ragazzo, ma anche allo stesso lettore : si pensi agli incomprensibili fenomeni naturali che caratterizzano il cap. XXV (la pioggia di bianche ceneri, il colore lattiginoso del mare, l'oscurità del cielo), o anche all'epifania di immagini rivestite di un alto valore simbolico, quali il gigantesco gorgo e la *human figure*, e che tuttavia sono

[81] E. A. Poe, *Marginalia*, Part X, « Graham's Magazine », January 1848 (in *Essays and Reviews*, cit., p. 1424).
[82] E. A. Poe, *Marginalia*, Part XV, « Southern Literary Messenger », June 1849 (*Ibidem*, p. 1455).
[83] Odile Joguin, *Itinéraire initiatique d'Edgar Poe*, e-dite, Paris 2000; alle pp. 42-43 del saggio, la critica sottolinea come Poe sviluppi l' « imagerie ténébreuse, effrayante et dramatique » tipica della sua opera a partire dall'idea (derivata dalla gnosi valentiniana) del dio come *Bythos*, il "senza fondo", il silenzioso Abisso gnostico.

lungi dal rinviare ad un senso chiaro[84]. Ancora più importante sarà poi sottolineare alcuni aspetti riguardanti l'elaborazione del tema dello svenimento, motivo che, come abbiamo visto, si riannoda in maniera stretta al nostro mitologema, e che è evocato sia nel cap. XXIV del *Pym* che nella scena in cui Axel cade nel pozzo sotterraneo. Diversamente da quanto prospettava Verne, come si è segnalato la perdita di coscienza per Poe non rappresenta un trauma preludente alla rigenerazione, ma viene equiparata ad uno stato di annientamento e obnubilamento affatto prossimo alla morte. Se volgiamo il pensiero alle fini disquisizioni di *The Colloquy of Monos and Una* o alla rammentata teoria del sonno esposta nei *Marginalia*, non saremo sorpresi di constatare che il precipitare di Gordon in una condizione di non-coscienza finisca per farsi figura di un *effacement* ontico, quasi, diremmo, di un cadere nell'abisso del non-essere[85]. A tale evento, non risponderà nella *Narrative* alcun episodio di ritrovamento dell'io il quale sia paragonabile alla catabasi nelle abissali zone dell'interiorità messa in scena nel romanzo francese; piuttosto, sembra più indicato cogliere nello svenimento di Gordon un'anticipazione della scomparsa del personaggio nella voragine del *maelstrom*, altra figura di una temporalità annichilante della quale Piero Boitani ha messo in pieno rilievo la portata ontologica :

> Il viaggio verso il gorgo possiede anche una dimensione metafisica. Sul vuoto che si spalanca è sospeso il ponte sottile e luminoso che congiunge le due rive del Tempo e dell'Eternità. Sotto a questo varco ondeggiante, nelle fauci del nulla, dovrebbe trovarsi la *sub-stantia*, il sostrato stesso dell'essere. Qui si levano infatti mura gigantesche; e qui cadono illimitate cataratte. Ma ambedue non sono in realtà che cortine di spuma. Dovremmo allora cercare l'essere nell'ambito stesso, le cui pareti appaiono massicciamente solide come l'ebano ? Queste pareti sono formate dal movimento vorticoso delle acque, dal divenire. L'unica conclusione cui questo girare a vuoto dell'interpretazione potrebbe condurre ha natura quanto meno paradossale; l'essere sussiste soltanto nell'assurdo gorgo del divenire verso il nulla. Non rimane allora che contemplare la sfinge

[84] Cfr. *Agghiaccianti simmetrie*, cit., pp. 59 e seguenti; si veda anche p. 29, dove Rubeo parla di una « moderna coscienza dei limiti della percezione umana, che il linguaggio, nell'oscura irresolutezza del suo ciclico vagare, inevitabilmente ribadisce e amplifica ». Di tutto rilievo anche le osservazioni di Jacques Cabau nella *Préface* all'edizione francese delle avventure di Pym; il critico parla di una « sorte de bildung » la quale si risolverebbe in una vera « initiation au désespoir » (*Op. cit.*, pp. 12-13).

[85] Rinivamo nuovamente al capitolo III, *La scrittura del mitologema-caduta*, paragrafo 1, *La caduta dell'io : il trauma, la vertigine*.

in cui ogni contraddizione è significata e trascesa: l'Atlante bianco e velato, avvolto in un sudario, che si erge al fondo della Terra[86]

Spie di una sostanziale (ed insanabile) discrepanza con la concezione soggiacente alla prosa di Verne, le riflessioni poc'anzi formulate non tardano a trovare altri materiali atti a rafforzarle. Noteremo ad esempio che, al contrario di ciò che avviene nel *Voyage*, Poe non eufemizza mai l'immagine dell'abisso in figure che rappresentano delle sue varianti "miniaturizzate", come il condotto o il tubo[87]; né tanto meno egli guarisce il proprio protagonista dalla patologia acrofobica o dalla malattia della vertigine. Tutto ciò trova una rispondenza significativa nel momento in cui ci interroghiamo su quelle che possono essere considerate come le immagini-chiave dei romanzi : difatti, nel racconto verniano è il pozzo a darsi come spazio privilegiato dell'avventura di Axel (o meglio, il "fondo del pozzo", diremmo pensando al luogo dove l'eroe nasceva a nuova vita così come al *ratu* apertosi allorquando Axel faceva saltare in aria la roccia di Saknussemm). Al contrario, se consideriamo la vicenda di Pym, constateremo che quest'ultima trova le sue rappresentazioni più significative in figure di caduta le quali si rivelano strettamente relazionate non solo all'idea dell'infinito, ma anche a quella della distruzione o del dissolvimento dell'essere, quali l'*Abgrund* e il gorgo finale, come abbiamo appena rammentato. Il che, come nota Jacques Cabaud in un'accurata comparazione dell'opera di Poe con la « poetica della caduta » elaborata da Charles Baudelaire, appare in tutto in linea con una precisa scelta dell'artista, il quale ergeva il *topos* del *fondo senza fondo* a immagine generatrice di varie figure isomorfe, tutte tese a prospettarsi come spaventose zone della vertigine :

Si noti l'importanza dei pozzi, delle torri e delle voragini nell'opera di Poe, e com'egli moltiplichi le analisi della vertigine, fisica nella *Discesa nel Maëlstrom*, morale nel *Demone della perversità*. E' una vertigine dell' 'io' in cui egli vede una tentazione dell'Inferno. Ve lo sospinge l'orgoglio; ve lo trattiene la paura, una reale paura del peccato. Se potesse fare il gran passo, se potesse, come Baudelaire, assumere la propria caduta, se potesse credere che esistono fiori del male, forse sarebbe salvo. Ma per lui, il Male non è mai bello. L'opera di Poe non è tanto l'espressione del suo

[86] P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, cit., p. 110.
[87] Cfr. di nuovo il nostro capitolo V, *Il Voyage au centre de la terre come romanzo della discesa*.

inferno, quanto un tentativo di sfuggirvi. Non c'è in lui alcuna 'estetica del Male': al contrario, v'è un'estetica tutta morale della chiarezza. Per questo romantico suo malgrado, l'arte non serve a dire il proprio male ma a distrarsene. Con un estetismo brillante, egli cerca di abbagliare per rendere ciechi.[88]

Che nella *Narrative* non sussista davvero nessuna traccia della valorizzazione del "profondo" attuata da Jules Verne è inoltre dimostrato da vari passaggi disseminati nella macrosezione di Tsalal, fra i quali includeremo due episodi con cui i nostri letterati davano raffigurazione a un'altra importante esemplificazione del mitologema quale il *crollo delle fondamenta del globo*. Tassello fondamentale di quello « schema mitico » sorto attorno al plesso mitico gorgo-asse-centro del mondo, l'idea interveniva nel *Pym* ad alludere ad uno stravolgimento tellurico il quale seppelliva pressoché l'intera ciurma della *Jane Guy* sotto le macerie di una terra divoratrice, fissando l'archetipo del ventre-sarcofago. Su tali tratti abbiamo insistito a lungo nelle precedenti discussioni; tuttavia, se proviamo a reperire tracce di una simile tipologia del mitologema nel romanzo di Verne, noteremo che essa nel *Voyage* veniva impiegata in modalità e per scopi esattamente opposti a quelli chiamati in causa da Poe. Nelle mani dello scrittore francese il *topos* si rivelava in effetti un clamoroso espediente volto a preludere proprio alla salvezza dell'eroe (fine cap. XVII) : questi, riavutosi dalla sua prima caduta nel labirinto sotterraneo, percepiva difatti un suono simile alla « chute de quelque puissante assise du globe », ma il rumore, anziché rimbombare come una campana a lutto come sarebbe successo nel *Pym*, avrebbe guidato il ragazzo attraverso il dedalo come un vero « filo di Arianna », sino a far pervenire l'eroe al fatidico « pozzo della prima nascita » :

Déjà je sentais l'évanouissement me reprendre, et, avec lui, l'anéantissement suprême, quand un bruit violent vint frapper mon oreille. Il ressemblait au roulement prolongé du tonnerre, et j'entendis les ondes sonores se perdre peu a peu dans les lointaines profondeurs du gouffre.
D'où provenait ce bruit ? de quelque phénomène sans doute, qui s'accomplissait au sein du massif terrestre. L'explosion d'un gaz, ou la chute de quelque puissante assise du globe.
(*VCT*, cap. XXVIII, p. 181)

[88] Jacques Cabau, *E.A. Poe*, Mondadori, Milano 1961 (Paris 1961), p. 20.

Infine, il divario fra le due raffigurazioni emergerà in maniera netta se meditiamo su un altro motivo cruciale : la *rêverie* discenditiva. Abbiamo dimostrato poco fa come il tema della catabasi nel profondo si riveli nel *Voyage* propedeutico al raggiungimento di un « être plus compact et plus fixé »[89], e parimenti abbiamo sottolineato come l'immagine del ventre-sarcofago presso il nostro artista finisca per costituirsi come una vera figura di resurrezione; in questo, la rappresentazione dell'archetipo tellurico nell'opera di Verne risulta affatto diversa dall'immagine di una terra-divoratrice che seppellisce, uccidendoli, i compagni di Gordon Pym. Ora, se pensiamo all'unica sequenza che Poe ambienta nel sotterraneo, ossia l'esplorazione degli *interlinked gorges*, non faticheremo a constatare che la discesa di Gordon, pur collegandosi al tema della risalita alle origini come avveniva nel *Voyage au centre de la terre*, neanche in questa occasione porta ad una rigenerazione del protagonista, né segna una tappa nell'avanzamento di quest'ultimo in un percorso di iniziazione. Anzi, non appare eccessivo dire che il tragitto discenditivo intrapreso da Gordon termini in una clamorosa *impasse* o crisi epistemologica : giunto al termine di una lunga *rêverie de pénétration* con la quale Poe attivava nel proprio racconto le cosiddette « strutture mistiche dell'immaginazione », il ragazzo è confrontato con un crittogramma indecifrabile che egli scambia per un accidentale « work of nature » (e che, come abbiamo visto, la nota finale apposta al testo chiarirà solo in parte, alimentando per lo più il sospetto di *hoax*)[90]. Segno, quest'ultimo, che anche quando diventa possibile nella prosa poesca raggiungere il "fondo del pozzo", tale conquista prende il sapore di un rinvio derisorio all'inconoscibile, al fraintendimento, all'incomunicabile, come segnala Ugo Rubeo parlando di una scrittura che si fa « muta protagonista di un dramma sulla sua stessa incapacità di comunicare »[91] :

---

[89] E' quanto il critico mette in luce nel capitolo *La psychologie de la pesanteur* de *La terre et les rêveries de la volonté* , pp. 319 e seguenti : « l'image se présente toujours comme une découverte de dénivellations, soit comme un exhaussement vers une existence plus légère et plus libre, soit comme un approfondissement vers un être plus compact et plus fixé » (*ibidem*, p. 369; si veda anche il seguente brano, alla p. 371 : « Il faut des lignes d'images pour descendre; ces lignes d'images se trouvent par les rêves de l'imagination souterraine. Il faut des lignes d'images pour remonter. Cette remontée ne peut se faire sans un délestage des lourdes fautes, des lourdes peines. C'est à quoi peut aider un maniement des images dynamique et matérielles de la terre »).

[90] Fra i numerosi critici in favore di una tale argomentazione, ricordiamo di nuovo Daniel Wells, *Engraved Within the Hills: Further Perspectives on the Ending of Pym* (cit.), e J. Gerald Kennedy con il suo articolo *The Preface as a Key to the Satire in Pym* (cit.).

[91] *Agghiaccianti simmetrie*, cit., p. 105.

We were about leaving this fissure, into which very little light was admitted, when Peters called my attention to a range of singular-looking indentures in the surface of the marl forming the termination of the *cul-de-sac*. With a very slight exertion of the imagination, the left, or most northernly of these indentures might have been taken for the intentional, although rude, representation of a human figure standing erect, with outstretched arm. The rest of them bore also some little resemblance to alphabetical characters, and Peters was willing, at all events, to adopt the idle opinion that they were really such. I convinced him of his error, finally, by directing his attention to the floor of the fissure, where, among the powder, we picked up, piece by piece, several large flakes of the marl, which had evidently been broken off by some convulsion from the surface where the indentures were found, and which had projecting points exactly fitting the indentures; thus proving them to have been the work of nature.
(*Pym*, cap. XXIII, pp. 162-163)

Conclusions such as these open a wide field for speculation and exciting conjecture. They should be regarded, perhaps, in connexion with some of the most faintly-detailed incidents of the narrative; although in no visible manner is this chain of connexion complete.
(*Pym*, nota finale, pp. 177-178)

Una « straordinaria catena di eventi » dominati da una logica dell'assurdo e coronati da un epilogo il quale suggella il destino di erranza (anche fra le pagine di innumerevoli *sequel*) che attendeva il protagonista di Poe : questa la sorte riservata dallo scrittore al suo Gordon Pym, eroe di un romanzo che, nel trovare nella figura infinita e aperta del *maelstrom* la propria immagine emblematica, si fa cifra di una letteratura modernamente « protesa al rinvio 'sine die' della parola FINE »[92]. Di contro, si pone il testo redatto dal narratore di Amiens, il quale, nel concludere la sua storia con una « boucle du temps » atta a riportare la vicenda al punto di partenza (con gli ovvi e dovuti miglioramenti), rende la narrazione virtualmente rilanciabile *ad infinitum*[93], inaugurando una pratica di scrittura che si

[92] *Ibidem*, p. 106; cfr. anche quanto Rubeo osserva a p. 104 del suo studio : « Sul piano dell''intenzionalità' che il testo esprime e comunica al lettore (…) la conclusione di *Gordon Pym* si propone dunque come esempio davvero paradigmatico : completamento, mirato e conseguente, di una strategia che contempla e precostituisce l'intervento del lettore, senza peraltro definirne i contorni. Come dire, ricorrendo a un ossimoro, che lo *costringe a sentirsi libero* di interpretare ».
[93] Simone Vierne, *Puissance de l'imaginaire*, cit., pp. 169-170; la citazione si trova alla p. 169. Vierne parla di un procedimento teso ad esorcizzare l'angoscia del tempo e capace allo stesso tempo di produrre un « rinnovamento » negli eroi.

costituirà come esempio per gli esperimenti di autori quali Roussel e Perec[94]. Sebbene anch'essa appaia pertanto destinata ad essere ripresa nel '900, come indicano gli studiosi, una concezione letteraria ben diversa rispetto a quella esemplificata dal testo di Poe presiedeva al romanzo di Jules Verne. Al punto che la medesima figura convocata nell'*explicit* della *Narrative*, la spirale, può farsi nel libro di Axel (così come nell'universo dei *Voyages extraordinaires*) simbolo di un'opera la quale si dà come un'« immensa combinatoria chiusa », come nota Michel Serres nel ragionare sulle leggi che governano la costruzione del racconto verniano :

> Ammettiamo che le gradazioni del viaggio non siano affatto prestabilite. La vita è il caso, l'alea, la svolta della strada in cui vi aspettano eventi inaspettati. La tappa, la tirata a sorte. Esce il doppio sei o un numero qualsiasi. Ecco siete partiti, più o meno con dodici passi. Arrivate : è possibile allora una di queste ipotesi. O il punto è banale e aspettate il vostro turno per tirare di nuovo. In ogni modo bisogna ricominciare. O il punto non è banale e allora : a) ripetete il vostro numero — il punto, il cerchio —; b) ritornate sui vostri passi — il cerchio, il punto —; c) non vi muovete più, aspettando di essere liberato da un altro — il pozzo, la prigione —; d) ritornate a un punto dato, chiamato trenta — il labirinto, punto e cerchio —; e) dovete ricominciare da capo — la morte e il ritorno —. Lo schema globale è un maelstrom, un ciclone, scusate, una spirale (…) In questa immensa combinatoria chiusa, i *Voyages extraordinaires* ostentano sontuosamente le loro vie esaustive. Nell'esecuzione del programma esistono quindi solo curve chiuse. Il progetto le rendeva fatali. Passare ovunque, su tutte le vie della terra, in modo che non ci sia più punto in cui non si sia passato e ripassato. L'esaustività dello spazio e la totalità del tempo. Arrivare dalle sorgenti della storia e percorrerla fino alla fine e ricominciare da capo. Da Laplace, da Hegel, la ricerca della totalità sa prendere solo percorsi di circumnavigazione (…) Che ne è del racconto ? La legge che lo governa è di autoapplicazione. Se il racconto è un insieme, produce un sotto-insieme che esibisce una legge che produce il racconto (…) la legge della chiusura. Gli schemi precedenti si chiudono su se stessi e la legge del racconto è *in causa sui*.[95]

[94] Cfr. Jean-Luc Joly, *Georges Perec et Jules Verne, une leçon en totalisation*, in *Jules Verne ou les inventions romanesques*, cit., pp. 439-469. Per quanto riguarda l'ammirazione di Raymond Roussel per lo scrittore di Amiens, si veda Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, J.-J. Pauvert, Paris 1963, e il rammentato articolo di François Raymond, *Tours du monde et tours du texte : procédés verniens, procédés rousselliens* (op. cit.).
[95] Michel Serres, *Jules Verne*, cit., pp. 77-80.

Conclusioni

Il percorso tracciato nella presente tesi ci ha condotti ad interrogarci su un'idea di importanza fondamentale per la storia del pensiero : la caduta, antico mitologema che ci siamo proposti di esplorare attraverso due scritture ottocentesche quali *The Narrative of Arthur Gordon Pym* di Edgar Allan Poe e *Voyage au centre de la terre* di Jules Verne. Presupposto della nostra comparazione, come segnalato nel cap. I (*Jules Verne lecteur d'Edgar Allan Poe*), è stato il riscontro dell'esistenza di un rapporto di intertestualità ben radicato il quale lega il prosatore di Amiens al genio di Baltimora : lettore attento delle opere di Poe e autore di un interessante saggio dedicato alla "strana" prosa dell'artista, Verne si dimostra sensibile alle innovazioni apportate da quest'ultimo in materia di temi, espedienti, tecniche narrative e, soprattutto, genere letterario. Al punto che il vero nodo della relazione fra gli scrittori pare stringersi esattamente laddove l'inventore di Capitan Nemo perviene ad elaborare, dietro l'esempio del modello poesco, una categoria inedita la quale si fa veicolo per una finzione sospesa fra il verosimile e l'immaginario, lo *straordinario*. Abbiamo poi esposto le ragioni per le quali un romanzo che ha esercitato un'influenza notevole sull'invenzione dei *Voyages extraordinaires* quale *The Narrative of Arthur Gordon Pym* può essere affiancato ad un libro come il *Voyage au centre de la terre*, avendo al contempo cura di spiegare perché un siffatto raffronto può trovare un *medium* privilegiato in un'indagine incentrata sulla rappresentazione del cadere messa in opera nei due testi. Se tale scelta appare giustificata da motivazioni di ordine simbolico e tematico, le quali concorrono ad evidenziare tutta una serie di punti di raccordo, è nel momento in cui i romanzi vengono interpretati come due grandi topografie fittizie che possiamo vedere dischiudersi una vera zona di "intersezioni" giunta a ricollegare il periplo marittimo di Gordon Pym al viaggio attraverso il ventre della terra dipinto da Jules Verne.

Una prima sede di verifica di quanto annunciato nel cap. I ci è stata offerta dalla sezione dedicata allo studio della raffigurazione del mitologema nell'opera di Edgard Allan Poe. In essa, abbiamo ricordato come la *Narrative of Arthur Gordon*

Pym fosse venuta a costruirsi da una mole di materiali eterocliti, che Poe, come un artista-artigiano, cuce assieme in un arazzo narrativo più o meno armonico. Se un resoconto realistico quale la *Narrative of four Voyages* di Benjamin Morrell conferisce alla trama un andamento meno disomogeneo rispetto ai primi capitoli, campioni del serbatoio del fantastico quali *Smyzonia* o la *Relation d'un Voyage du Pole Arctique par au Pole Antactique* vengono a proiettare il romanzo d'esplorazione dello scrittore americano su uno sfondo mitico, al quale egli si riallaccia in maniera aperta nell'*explicit* (ovverosia, allorquando Gordon Pym termina le sue peregrinazioni con un "folle volo" che lo precipiterà in una leggendaria figura di caduta : il *maelstrom*). Dal canto loro, un'altra importante riserva intertestuale come i volumi che Ridgely classifica come "Stephens-Keith material" dimostrano come l'artista avesse inteso dotare la sua narrazione di un complesso apparato simbolico, il quale, seppure in misura parziale e in modalità tutt'altro che cristalline, interviene ad orientare l'esegesi del testo. Come abbiamo visto nel capitolo II (*Le fonti*) e nella fine del capitolo III (*La scrittura del mitologema-caduta*), le opere di Stephens e Keith e, ancor più, l'*Hebrew and English Lexicon* di Wilhelm Gesenius ci forniscono infatti degli elementi preziosi per verificare come Poe avesse ritracciato nel *Pym* i confini di una vasta "geografia sacra", evocando il ricordo di Petra, Idumea, Pathros e di altre regioni evocate nelle Scritture proprio laddove il romanzo sembrava ergere il lavoro Morrell a suo riferimento primario (vale a dire, nelle sequenze ambientate nella *treacherous island* Tsalal).

Queste fonti, assieme agli intertesti gravitanti nelle zone del meraviglioso, ci hanno inoltre consentito di formulare alcune congetture con cui colmare parte della "voragine interpretativa" spalancata dal testo : recuperando la rete di allusioni celata nel libro e, in particolare, meditando sul significato del crittogramma rappresentato nel cap. XXIII e sulla sentenza che appare in coda alla nota finale (*I have graven it within the hills, and my vengeance upon the dust within the rock*), si è potuto cogliere nel gorgo acquifero una proiezione dell'abisso tenebroso, o *tahom* biblico. Tale interpretazione è risultata tanto più interessante in quanto essa ci ha permesso di mettere in luce il legame esistente fra

la geografia fittizia tratteggiata nella *Narrative* e un antico plesso mitico, che, come scrive Giorgio de Santillana, gravitava attorno all'idea della caduta e al leggendario *maelstrom* (figura che Poe modellava sull'esempio delle cartografie di Olao Magno, Mercatore, Athanasius Kircher e di altri pittori della *suppolaris vorago*). Allo stesso tempo, la nostra esegesi è apparsa in pieno accordo con le teorie dei critici che leggono la vicenda del giovane di Nantucket nei termini di una spersonalizzazione dell'io nonché di un lungo *regressus ad uterum* culminante nell'*effacement* del personaggio principale. Come si è dimostrato nel capitolo III, *La scrittura del mitologema-caduta*, lo scomparire del personaggio nella cataratta sembrerebbe difatti portare a compimento un processo di annichilimento ben prefigurato da scene come la *headlong descent* del cap. XXIV, l'episodio del crollo del *ravine* o altre esemplificazioni nefaste quali quelle che caratterizzano gli snodi iniziali del racconto, nei quali il mitologema si dà come evento traumatico che Pym vive come dolorosa esperienza psicofisica (vale a dire, il *rêve de chute* raffigurato nel cap. II e la caduta nella stiva del *Grampus* descritta nel cap. III). E' altresì stato possibile, grazie a tali sequenze, comprendere l'importanza che un fenomeno quale la vertigine riveste nella prosa, nonché la valenza che in questa assume una cruciale immagine del precipitare : l'*Abgrund*.

All'indagine sull'*exploit* romanzesco di Poe ha fatto seguito la sezione incentrata sull'itinerario di Jules Verne (comprendente i cap. IV, *Il progetto del* Voyage, e V, *Il* Voyage au centre de la terre *come romanzo della discesa*). Qui, abbiamo anzitutto indicato come il prosatore di Amiens organizzi il viaggio subterrestre di Axel come una vasta cartografia dell'immaginario nutrita non solo di indagini scientifiche, ma di uno sconfinato serbatoio di fonti che egli, similarmente a quanto aveva fatto l'artista americano, convocava per alimentare l'*inventio* dell'opera (o alle quali, molto più spesso, occhieggiava in modalità allusive). Riaffiorano, dai "fondi" occultati del romanzo, modelli, scritti, suggestioni che avevano sollecitato l'autore di Baltimora ; si pensi alle visionarie teorie della terra cava del Capitano Symmes, che Verne richiama nell'episodio in cui il protagonista fa il suo ingresso nel mondo sotterraneo, oppure al ruolo svolto nel racconto da altri intertesti poeschi come *La Relation d'un Voyage du Pole Arctique par au Pole Antactique*, le mappe di Mercatore, e, *last but not least*, le

illustrazioni e dissertazioni di una conoscenza ben nota a Poe, il Kircher autore del *Mundus Subterraneus* (affascinante geocosmologia che pare informare per intero la *pictura mundi* del *Voyage*). Inoltre, nel riflettere sulle immagini-chiave del testo (il centro del mondo e il *maelstrom*), nonché sui luoghi di partenza e di arrivo, i vulcani Sneffels e Stromboli (figure isomorfe di un topico « punto sublime » verniano quale è il Polo), abbiamo riscontrato una singolare concomitanza fra l'iconografia del *Voyage* e una mitologia prettamente nordica, la quale narra di tetti del mondo, mulini spezzati e gorghi formatisi dallo scardinarsi dell'*axis mundi*. La notazione si è rivelata quanto mai preziosa, dacché essa ha evidenziato appieno come nel racconto francese si ripresentasse il medesimo schema iconografico di cui avevamo colto il riflesso nella *Narrative of Arthur Gordon Pym* (ossia, l'insieme gorgo-polo-asse, costellazione che, come si è osservato con Santillana, appare strettamente relazionata al motivo della rottura di un « oggetto archetipico » e del conseguente divellersi delle fondamenta del globo). In ultimo, il cap. V ci ha dato maniera di riflettere sul modo in cui l'artista, nel modulare il proprio racconto sul paradigma mitico della discesa agli inferi, abbia avuto ricorso ad alcune immagini di caduta spaventose, che egli, tuttavia, dapprima eufemizza con tecniche come la miniaturizzazione o rovesciando lo schema del precipitare in un lento moto di catabasi nel profondo, e alle quali infine contrappone delle fulminee dinamiche di risalita in superficie.

Le osservazioni formulate nel corso delle nostre singole analisi ci hanno dunque consentito di valutare entro quale misura la rappresentazione elaborata nel testo di Jules Verne sia avvicinabile alla mitopoiesi del precipitare plasmata nella *Narrative of Arthur Gordon Pym*. Come si è dimostrato nel cap. VI, *Intersezioni*, le due composizioni sembrano intrecciarsi esattamente in corrispondenza dei fondi letterari intervenuti ad alimentare la verve inventiva dei nostri artisti : entrambe largamente nutrite da una serie di intertesti gravitanti nelle zone del meraviglioso, le opere affondano le loro radici in un sostrato culturale arcaico il quale dava illustrazione a concetti e immagini topiche che, *mutatis mutandis*, compaiono sotto forme mascherate (ma ben riconoscibili) a caratterizzare le geografie immaginarie tracciate da Verne e Poe, come il centro del mondo, la

Montagna Celeste, l'*omphalos* e, beninteso, il *maelstrom* (o *apsû*, *tehom*, luogo del Caos e della morte). Per di più, non solo è stato possibile constatare come le topografie, e finanche le idrografie, ritratte nei racconti dei nostri romanzieri siano sorprendentemente conformi alle raffigurazioni forgiate da Omero, Virgilio, Dante, ed altri artisti volti a ritrarre il leggendario gorgo e ad accompagnare la loro pittura dei temi della *risalita alle origini* e del viaggio nell'al di là; ma abbiamo anche potuto verificare come la figura mitica del « fondo del mare » rinviasse proprio al Polo Sud (luogo in cui termina sia l'avventura di Pym, sia, a un livello di lettura simbolico, il viaggio di Axel). Riflessione, quest'ultima, che ci ha indotti a riconoscere come "motore" delle peripezie narrate dai nostri scrittori quell'antico « nucleo narrante » forgiatosi attorno al plesso gorgo-asse-polo; e difatti, colpisce vedere come le gesta di Gordon Pym e di Axel rammentino dappresso le imprese di Ulisse, Gilgamesh, Sinbad, Esdra, Davide, e si una quantità di altri eroi che aprono condotti acquiferi, rimuovono pietre fondanti, incappano in montagne magnetiche o in enigmatiche « figure sorgenti dal gorgo ».

Ciò, in definitiva, ci permette anche di comprendere perché le narrazioni di Poe e Verne possano essere annoverate come esempi rappresentativi fra le molte manifestazioni letterarie che hanno dato illustrazione all'idea del precipitare. Presso i nostri autori, il ricorso ad una categoria ampiamente sfruttata dalla letteratura (e largamente visitata dalle scritture d'ispirazione romantica) quale quella di caduta conduce in effetti ad una puntualissima ed originale rievocazione, nonché rielaborazione, di forme classiche : si potrebbe senza dubbio affermare il tratto che rende preziose queste « rêveries géographico-poétiques »[1] ottocentesche è il fatto che esse, pur facendosi indice di una vera modernizzazione della sensibilità artistica come indica Barthèlemy, recuperano tutto un patrimonio letterario e iconografico sotterraneo il quale aveva fatto del nostro mitologema il punto di avvio per forgiare delle affascinanti rappresentazioni o *picturae mundi*. Ugualmente, per riallacciare il nostro discorso ad alcune considerazioni basilari che esprimevamo nella nostra *Introduzione*, è interessante segnalare come i due scrittori, nel fare del cadere uno dei temi-portanti delle loro prose, abbiano dato

[1] G. Barthèlemy, *Marges Géographiques*.. cit, p. 119.

pieno risalto alla polivalenza e alla polisemia di tale immagine, al punto di dimostrare come quest'ultima, prima ancora di farsi figura mentale o luogo simbolico, si dia come esperienza iscritta nell'uomo sia in quanto fenomeno fisico, che come « engramma » preposto a sensibilizzarne la psiche e ad orientare le modalità di rappresentazione della dimensione spaziale e temporale. Altamente significativa, in questo senso, appare la centralità che ambedue gli autori conferiscono ad un evento che essi rivestono di un valore ontologico, come la vertigine, oppure alle figure di caduta come l'abisso o il *fondo senza fondo*, sebbene, come si è precisato, sussista una differenza cospicua fra i testi. Difatti, episodi come la *headlong descent* o l'inabissarsi di Pym nel gorgo antartico paiono collocare la *Narrative* nel solco della grande traccia ermeneutica tesa a configurare nel mitologema un evento tragico, persino di annullamento dell'essere nel divenire del Tempo : in questo, Poe si mostra degno erede del suo maestro Platone e di una certa tradizione intenta a prefigurare il destino dell'uomo come una caduta nella pesantezza e nella condizione degenerata della corporalità. Al contrario, Jules Verne attua un'operazione di tipo diverso. Elevando lo schema eufemizzante della discesa a paradigma fondante del *Voyage au centre de la terre*, il letterato si colloca lungo una prospettiva opposta rispetto a quella illustrata dall'ontologia della caduta che Poe sbozzola nel *Gordon Pym*; infatti, l'itinerario di Axel (che è, come si è visto, anche allegoria, vicenda spirituale di una "speleologia interiore" nelle zone abissali del profondo) muove verso un pieno recupero del valore dell'arte del cadere.

Per concludere, sottolineeremo che l'adozione di una griglia di analisi intertestuale ci ha dato modo di mettere a confronto due opere per molti versi incommensurabili, nonché di trovare un margine di compatibilità fra livelli letterari distanti quali quelli illustrati dai nostri artisti. Allo stesso tempo, tale modello si è fatto per noi occasione di formulare alcune ipotesi innovative con le quali abbiamo portato alla luce una nuova (ed importantissima) fonte del *Voyage au centre de la terre* quale il *Mudus subterraneus* di Athanasius Kircher, o grazie alle quali abbiamo potuto fugare ogni residuo di dubbio circa la possibilità di considerare come intertesti del romanzo due opere già largamente annoverate fra

le conoscenze del letterato francese, ossia il *Voyage de Nicolas Klimius* e la *Relation D'un Voyage Du Pole Arctique Au Pole Antarctique Par Le Centre Du Monde*. Accertamento, quest'ultimo, che come si è visto è stato possibile grazie alla consultazione di un documento rimasto inedito sino a tempi recentissimi, nel quale abbiamo colto una sorta di "avantesto" del *Voyage au centre de la terre* : il *Carnet* tenuto da Jules Verne durante il viaggio in Scandinavia del 1861. Per un altro verso, lo scavo in alcuni testi consacrati dai *Poe students* come fonti di *The Narrative of Arthur Gordon Pym* quali il *Lexicon* di Gesenius e le indagini geo-religiose di John Stephens e Alexander Keith ci ha portati sia ad evidenziare altri rimandi biblici che, accanto ai numerosi rinvii segnalati dai critici, hanno con tutta probabilità alimentato l'invenzione dell'artista, sia ad indicare come Poe, nella sua pittura tsalaliana, si fosse ispirato anche ad un altro autore a lui ben noto, come indica la *Review* degli *Incidents of Travel*, vale a dire il Burckhardt dei *Travels in Arabia*. Inoltre, le osservazioni circa la "geografia sacra" tratteggiata nel *Gordon Pym* ci hanno indotti a non escludere in tutto l'ipotesi che Poe avesse potuto avere una conoscenza diretta di un letterato menzionato nei *Pinakidia* quale Samuel Bochart, mentre lo studio della carta marina disegnata nel romanzo ci ha consentito di mettere in rilievo una singolare conformità con la *Tabula Hydrographica* inserita da Kircher nel suo *Mundus Subterraneus* (ovverosia con un modello che, assieme al *Systema ideale quo exprimitur aquarum* e al *Systema ideale pyrophilaciorum* si è rivelato di fondamentale importanza per la costruzione dello spazio immaginario del *Voyage au centre de la terre*). Segnaleremo infine che la mappa intertestuale, emergendo, apre tante prospettive critiche, che ci auguriamo di aver cominciato a esplorare mostrandone tutto l'interesse.

Illustrazioni

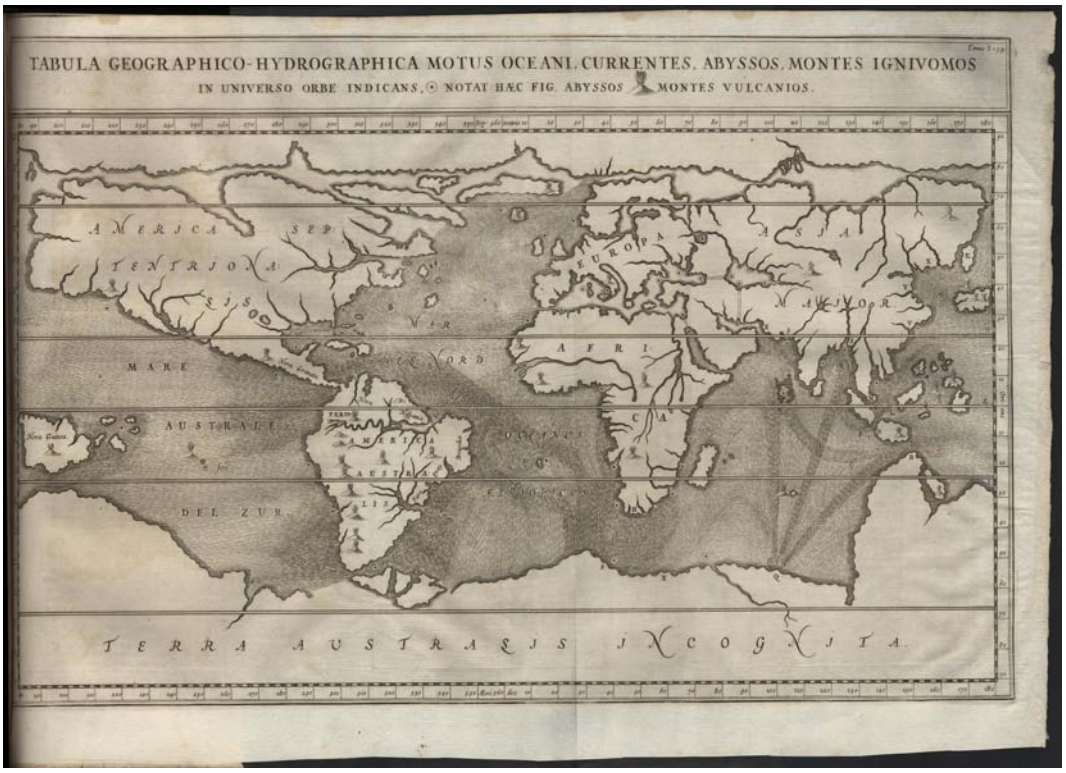


Fig. A

Athanasius Kircher, *Tabula Geographico-Hydrographica* (contenuta nel *liber Hydrographicus* del *Mundus Subterraneus*, 1678; sulla mappa sono indicati i principali gorghi e vulcani presenti sul globo).

Fig. B

Athanasius Kircher, *Systema Ideale quo exprimitur Aquarum* (*Mundus Subterraneus*, *liber Pyrographicus*, 1678). La figura illustra il principio « omnia maria per occultos cuniculos inter se communicant ».

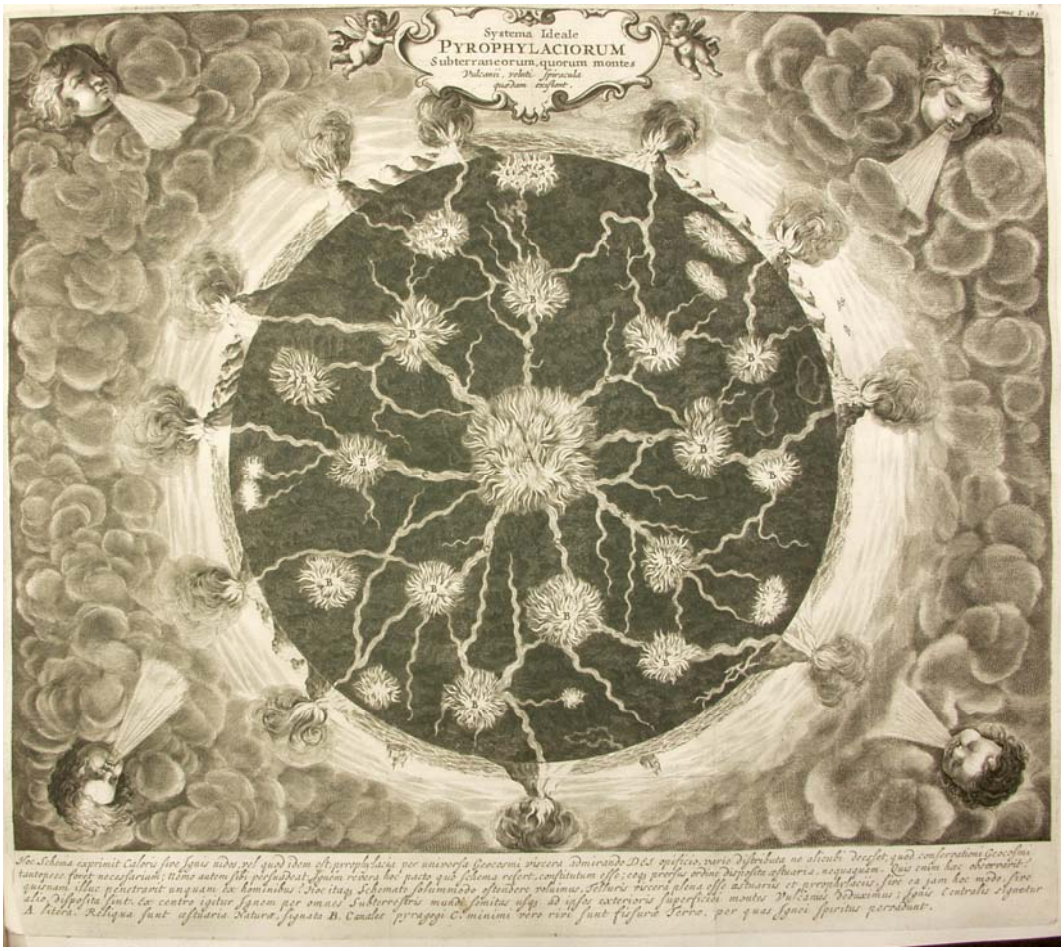


Fig. C

Athanasius Kircher, *Systema Ideale Pyrophilaciorum* (*Mundus Subterraneus*, *liber Pyrographicus*, 1678); la tavola mostra la rete di canali ignifughi che mette in comunicazione i vulcani sparsi nel globo raccordandoli al "fuoco centrale".

Fig. D

Olao Magno, *Cartografia marina* (sec. XVI; particolare in cui si nota la *horrenda caribdis*, ossia il Maelström).

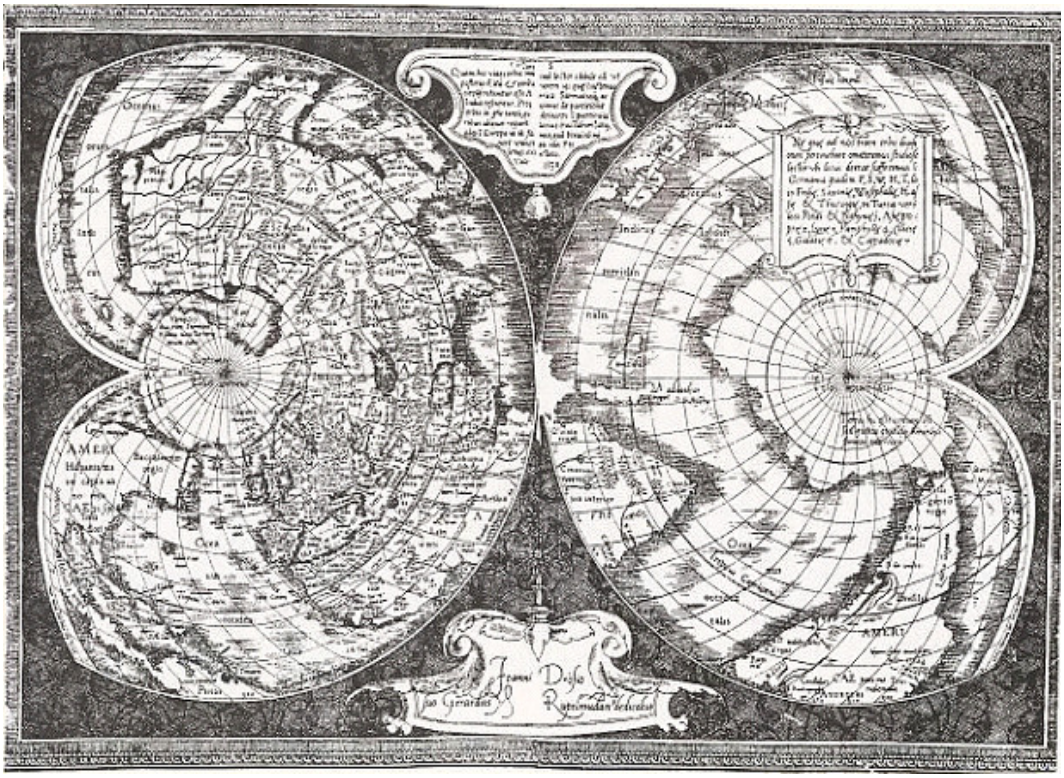


Fig. E

Carta con schema “a doppio cuore” di Gerardo Mercatore, stampata a Lovanio nel 1568. L’illustrazione dà pieno risalto alla *suppolaris vorago*.

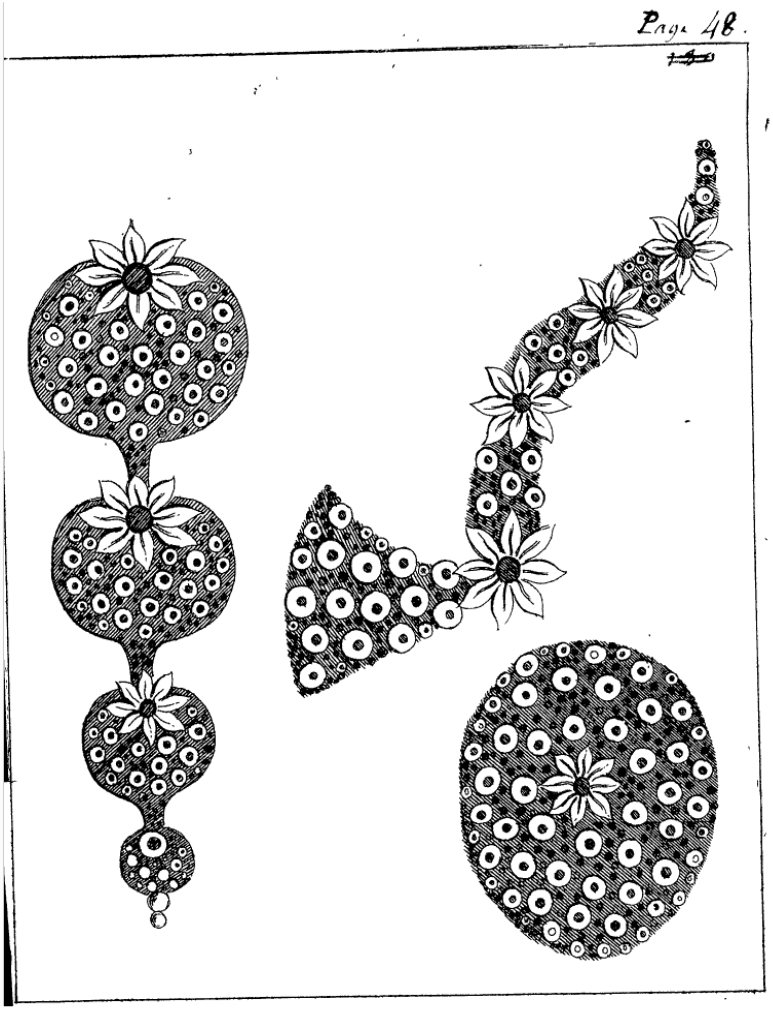


Fig. F

Illustrazione che compare nella *Relation d'un voyage du Pole Arctique au Pole Antarctique par le centre du monde* (1721). La sfera in basso a destra rappresenta il « météore merveilleux » che illumina il Polo Sud (il disegno del fiore posto al centro dell'immagine sta ad indicare la stella la quale, come scrive l'anonimo autore del testo, « paroissoit dominer sur toutes les autres », ovverosia la Polare). Le altre figure indicano una seconda costellazione (immagine centrale, simile ad un sassofono), e « six météores merveilleux » composti di « quatre gros globes de feu » (immagine a sinistra) che circondano una montagna antartica.

Bibliografia essenziale

Edgar Allan Poe

Opere originali e traduzioni antiche (in ordine cronologico) [*] **:**

John L. Stephens. Incidents of travels in Egypt, Arabia Petræa, and the Holy Land, « New York Review », vol. I, no. 2 (October 1837), pp. 351-367.

The Narrative of Arthur Gordon Pym, Harpers and Brothers, New York 1838.

The American Drama, « American Whig Review », August 1845, pp. 120-122.

The Philosophy of Composition, « Graham's Magazine », vol. XXVIII, no. 4 (April 1846), pp. 163-167.

The Literati of New York City, n. IV, « Godey's Lady's Book », August 1846, pp. 72-78.

Nathaniel Hawthorne. Twice-Told Tale, « Godey's Lady's Book » no. 35, November 1847, pp. 252-256.

Histoires extraordinaires, traduzione di Charles Baudelaire, Michel Lévy, Paris 1856.

Nouvelles histoires extraordinaires, traduzione di Charles Baudelaire, Michel Lévy, Paris 1857.

Edizioni moderne (in ordine cronologico) [**] **:**

The Works of the Late Edgar Allan Poe (1850-1856), vol. III, a cura di Rufus Wilmot Griswold, J.S. Redfield, New York 1850.

Literary Criticism of Edgar Allan Poe, a cura di Robert L. Hough, University of Nebraska Press, Lincoln 1965.

[*] L'elenco comprende le prime edizioni degli scritti di Edgar Allan Poe citati nella presente tesi.
[**] L'elenco include le principali edizioni moderne delle opere da noi citate.

The letters of Edgar Allan Poe : with new foreword and supplementary chapter, a cura di John Ward Ostrom, Gordian Press, New York 1966.

Collected Writings Of E A Poe – Vol I : The Imaginary Voyages : The Narrative Of Arthur Gordon Pym, The Unparalleled Adventure Of One Hans Pfaall, The Jornal Of Julius Rodman, a cura di Burton R. Pollin, Twayne Publishers, Boston 1981.

Essays and Reviews, a cura di G. R. Thompson, The Library of America, New York 1984.

Poetry and tales, a cura di Patrick F. Quinn, Library of America, New York 1984.

The short fiction of E. A. Poe: an annotated edition, a cura di Stuart Levine, University of Illnois Press, Chicago 1990.

The Narrative of A. G.Pym. Of Nantucket, a cura di Richard Kopley, Penguin, New York 1999.

The fall of the house of Usher and other tales, Signet Classics, New York 2006.

The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket, and related tales, a cura di J. Gerald Kennedy, Oxford University Press, Oxford 2008 [1994].

Studi bibliografici (in ordine cronologico) :

Pollin, Burton R., *Poe's Narrative of Arthur Gordon Pym and the Contemporary Reviewers*, « Studies in American Fiction », n. 2 (1974), pp. 37-56.

———, *A Comprehensive Bibliography of Editions and Translations of A. G. Pym*, « American Transcendental Quarterly », n. 37 (1978), pp. 21-33.

Frank, Frederick, *Polarized Gothic : an annotated bibliography of Poe's Narrative of Arthur Gordon Pym*, « Bulletin of Bibliography », n. 38 (1981), pp. 117-127.

Robinson, Douglas, *Reading Poe's Novel : A speculative Review of Pym Criticis 1950-1980*, « Poe Studies », n. 15 (1982), pp. 47-54.

Carlson, Eric W., a cura di, *Introduction*, in *Critical Essays on E. A. Poe*, G. K. Hall, Boston 1987.

Harvey, Ronald C., *The Critical History of Poe's The Narrative of A. G. Pym : "A dialogue with Unreason"*, Garland Pub., New York 1998.

Sova, Dawn B., *E. A. Poe A to Z*, Factson File, New York 2001.

Studi critici, articoli, biografie :

Almy, Robert, *J. N. Reynolds : A Brief Biography with Particular Reference to Poe and Symmes*, « Colophon », 2 (1937), pp. 227-245.

Alterton, Margaret, *Origins of Poe's critical theory*, Russell & Russell, New York 1965.

Bachelard, Gaston, *Introduction*, in Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, trad. Di Charles Baudelaire, Stock, Paris 1944, pp. 7-23.

Bailey, Joseph O., *Sources for Poe's Arthur Gordon Pym, Hans Pfaal and other Pieces*, in Clarke, Graham, a cura di, *Edgar Allan Poe Critical Assessments. Vol III : Poe the writer : Poems, Criticism and Short Stories,* Helm Information, Mountfield 1991, pp. 178-199.

Balestra, Gianfranca, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Edizioni Unicopli, Milano 1990.

Barth, John, *"Still farther south", some notes on Poe's Pym*, « Antaeus », n. 63 (Autumn 1989), pp. 7-18.

Beaver, Harold, *Antartic Terra Incognita*, Appendix I, in E. A. Poe, *The Narrative of A. G.Pym. Of Nantucket*, a cura di Richard Kopley, cit.

Beegel, Susan G., *Mutiny and Atrocious Butchery: the Globe Mutiny as a source for Pym*, in Richard Kopley, a cura di, *Poe's Pym critical explorations*, Duke University Press, Durham and London 1992, pp. 7-19.

Bianchi, Ruggero, a cura di, *Edgar Allan Poe dal gotico alla fantascienza : saggi di letteratura comparata*, Mursia, Milano 1978.

Binni, Francesco, *Edgar Allan Poe e Arthur Gordon Pym. Come scrivere il proprio nome. Introduzione*, in E. A. Poe, *Il racconto di Arturo Gordon Pym*, Garzanti, Milano 1990.

Bloom, Harold, *Inescapable Poe*, « The New York Review of Books », 31 (11 Oct. 1984), pp. 23-37.

———, *Americanizing the Abyss*, in Harold Bloom, a cura di, *E. A. Poe, Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers, New York 1985.

Bonaparte, Marie, *Edgar Poe, sa vie, son oeuvre: étude analytique*, vol. II, *Les contes : les cycles de la mère*, PUF, Paris 1958 (1933).

Cabau, Jacques, *E.A. Poe*, Mondadori, Milano 1961 (Paris 1961).

Cagliero, Roberto, a cura di, *Fantastico Poe*, Ombre corte, Verona 2004.

———, *Edgar Allan Poe e la caduta del genere gotico*, « Letterature d'America » XIX-XX, 83-84 (1999-2000), pp. 5-29.

———, *Edgar Allan Poe e la difesa dello schiavismo*, « Ácoma », n. 23 (2002), pp. 68-69.

Carlson, Eric W., a cura di, *A Companion to Poe Studies*, Greenwood Press, Westport 1996.

Citati, Piero, *Poe e la malinconia*, in *Il sogno della camera rossa*, Rizzoli, Milano 1986, pp. 125-134.

Clarke, Graham, a cura di, *Edgar Allan Poe: Critical Assessments Vol III : Poe the writer : Poems, Criticism and Short Stories*, Helm Information, Mountfield 1991.

Dameron, Lasley, *Pym's polar episode: conclusion or beginning*, in Richard Kopley, a cura di, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 33-43.

Davidson, Edward H., *Poe - A critical Study*, Belknap University Press, Cambridge 1957.

Eakin, Paul John, *Poe's sense of an ending*, « American Literature », 45 (March 1973 – January 1974), pp. 1-22.

Farrell, Grace, *Dream Texts : The Narrative of Arthur Gordon Pym and the Journal of Julius Rodman*, in Eric W. Carlson, a cura di, *Companion to Poe Studies*, cit., pp. 209-235.

Fioraso, Roberto, *Poe e Salgari tra botole e gorghi marini*, « Bollettino della Biblioteca civica di Verona », n. 3 (autunno 1997), pp. 159-165.

Forrest, William, *Biblical allusions in Poe*, Macmillan, New York 1926.

Hayes, Kevin J., a cura di, *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Hoffmann, Daniel, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1972.

Irwin, John T., *American Hieroglyphics : the Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in American Renaissance*, Yale U. P., New Haven 1980.

———, *The mystery to a solution : Poe, Borges, and the analytic detective story*, Johns Hopkins university press, Baltimore 1994.

———, *The Quincuncial Network*, in Richard Kopley, a cura di, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 175-188.

Joguin, Odile, *Itinéraire initiatique d'Edgar Poe*, e-dite, Paris 2002.

Justin, Henri, *Poe dans le champ du vertige*, Klincksieck, Paris 1991.

Kaplan, Sidney, *Introduction*, in Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arhur Gordon Pym*, Hill & Wang, New York 1960.

Kennedy, J. Gerald, *Poe, Death, and the Life of Writing*, Yale U.P., New Haven, 1980.

———, *Pym pourri: decomposing the textual body*, in *Poe's Pym explorations*, a cura di Richard Kopley, cit., pp. 167-174.

———, - Weissberg, Liliane, a cura di, *Romancing the shadow. Poe and Race*, Oxford University Press, Oxford 2001.

———, *The Narrative of Arthur Gordon Pym and the Abyss of Interpretation*, Twayne Publishers, New York 1995.

———, *The Preface as a Key to the Satire in Pym*, « Studies in the Novel », 5 (1973), pp. 191-196.

Kopley, Richard, *Early Illustrations of Pym's 'Shrouded Human Figure'*, in R. A. Collins – H. D. Peace, a cura di, *The Scope of the Fantastic*, Greenwood Press, Westport 1985.

———, a cura di, *Poe's Pym critical explorations*, Duke University Press, Durham and London 1992.

———, *The* 'Very *Profound Under-current' of Arthur Gordon Pym*, in J. Myerson, a cura di, *Studies in the American Renaissance 1987*, U. P. of Virginia, Charlottesville 1987.

———, *The Hidden Journey of Arthur Gordon Pym*, in J. Myerson, a cura di, *Studies in the American Renaissance 1982*, U. P. of Virginia, Charlottesville 1982.

———, *The Secret of A. G. Pym : the text and the Source*, « Studies in American Fiction », n. 8 (1980), pp. 203-218.

Lee, A. Robert, a cura di, *Egdar Allan Poe: The Design of Order*, Barnes & Noble Books, Totowa 1987.

Levine, Stuart, *Edgar Poe : Seer and Craftsman*, Everett/Edwards, Deland, Fla. 1972.

Marchetti, Leo, *Poe la scrittura eterogenea*, Longo, Ravenna 1988.

Mead, Joan Tyler, *Poe's Manual of "Seamanship"*, in Richard Kopley, a cura di, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 20-32.

McKeithan, Daniel M., *Two Sources of Poe's Narrative of Arthur Gordon Pym,* « University of Texas Studies in English », 23 (1933), pp. 127-137.

Morino, Angelo, *Poe e Borges/Dioy Casares : l'investigatore e il veggente*, in R. Bianchi, a cura di, *E.A. Poe. Dal gotico alla fantascienza*, cit., pp. 193-204.

Pahl, Dennis, *Architects of the Abyss*, University of Missouri Press, Columbia 1989.

Pagetti, Carlo, *Il laboratorio di Aymler e il vascello di Gordon Pym*, in *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1970, pp. 57-83.

Peirce, Carol - G. Rose, Alexander, *Poe's reading of Myth: The White Vision of Arthur Gordon Pym*, in Richard Kopley, a cura di, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 57-74.

Pollin, Burton R., *Poe's life reflected through the sources of Pym*, in Richard Kopley, a cura di, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 95-103.

———, *Sources*, in *Collected Writings Of E. A. Poe – Vol I*, cit., pp. 13-27.

Quinn, A. Hobson, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998 (New York 1941).

Ricardou, Jean, *The singular Character of the water*, « Poe Studies », n. 9 (June 1976), pp. 1-6.

Richard, Claude, *Edgar Allan Poe, journaliste et critique*, Klincksieck, Paris 1978.

———, *Edgar Allan Poe écrivain*, Université Paul Valéry, Montpellier 1990.

Ridgely, Joseph V., *The growing of the text*, in Burton Pollin, a cura di, *Collected Writings Of E. A. Poe – Vol I*, cit., pp. 29-36.

Robinson, Douglas, *American Apocalypses : The Image of the End of the World in American Literature*, Johns Hopkins U. P., Baltimore 1985.

Rosati, Salvatore, *La teoria dell'unità d'effetto in E. A. Poe*, in Mario Praz, a cura di, *Il simbolismo nella letteratura Nord-Americana*, La Nuova Italia, Firenze 1965, pp. 161-168.

Rosenheim, Shawn – Rachman, Stephen, a cura di, *The American Face of Edgar Allan Poe*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1995.

Rubeo, Ugo, *Agghiaccianti simmetrie. Dinamiche testuali in The Narrative of Arthur Gordon Pym di Edgar Allan Poe*, Lozzi & Rossi, Roma 2000.

———, *'The philosophy of decomposition' : per un'analisi dello specchio in E. A. Poe*, in Agostino Lombardo, a cura di, *Gioco di specchi*, Bulzoni, Roma 1999.

———, *Una lunga catena di miracoli : il gioco delle metamorfosi in Gordon Pym*, in Roberto Cagliero, a cura di, *Fantastico Poe*, cit., pp. 134-142.

Stroupe, John H., *Poe's imaginary voyage : Pym as hero*, « Studies in Short Fiction », n. 4 (1967), pp. 315-321.

Thompson, Gary Richard, *The Arabesque Design of Arthur Gordon Pym*, in Richard Kopley, a cura di, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 188-211.

Thomas, Dwight - Jackson, David K., *The Poe Log*, G.K. Hall & Co., Boston 1987.

Tynan, Daniel J., *J. N. Reynold's Voyage of the Potomac: Another Source for The Narrative of Arthur Gordon Pym*, « Poe Studies », IV, n. 2 (December1971), pp. 35-37.

Vitta, Maurizio, *Introduzione*, in E. A. Poe, *Le avventure di Gordon Pym*, Mondadori, Milano 1981, pp. V-XV.

Walter, Georges, *Enquête sur Edgar Allan Poe, poète américain*, Phébus, Paris 1998.

Weiner, Bruce, *Novels, tales and problems of form in The Narrative of Arthur Gordon Pym*, in Richard Kopley, a cura di, *Poe's Pym critical explorations*, cit., pp. 44-56.

Wells, Daniel A., *Engraved Within the Hills: Further Perspectives on the Ending of Pym*, « Poe Studies », vol. X, n. 1 (June 1977), pp. 13-15.

Wilbur, Richard, *Introduction* a *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, D. Godine, Boston 1972.

Williams, Michael, *A World of Words. Language and Displacement in The Fiction of E.A. Poe*, Duke U.P., London 1988.

Winfield Parks, Edd, *Edgar Allan Poe as a literary critic*, University of Georgia Press, Athens 1964.

Jules Verne

Opere originali (in ordine cronologico) [*] **:**

Carnet du *Voyage en Scandinavie* (1861; il documento è consultabile su supporto informatico presso la biblioteca di Amiens-Métropole Louis Aragon).

Cinq semaines en ballon. Voyage de découvertes en Afrique par trois Anglais, Hetzel, Paris 1863.

Les Anglais au pôle Nord. Le Désert de glace, « Magasin d'Éducation et de Récréation », 20 mars 1864. vol. 1, n. 1 (20 mars 1864) - vol.4, n. 42 (5 décembre 1865).

Edgard Poë et ses oeuvres, « Le Musée des Familles », avril 1864, pp. 193-208.

Voyage au centre de la terre, Hetzel, Paris 1864 (seconda ed. aumentata 1867).

De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures, Hetzel, Paris 1865.

Aventures du capitaine Hatteras. Les Anglais au pôle Nord. Le Désert de glace, Hetzel, Paris 1866.

Vingt mille lieues sous les mers, Hetzel, Paris 1869.

Voyage à travers l'impossible, Hetzel, Paris 1882.

Sans dessus dessous, Hetzel, Paris 1889.

Le Sphinx des glaces, Hetzel, Paris 1897.

Edizioni moderne (in ordine cronologico) [**] **:**

Voyage au centre de la Terre, chronologie, introduction, archives de l'œuvre par Simone Vierne, Flammarion, Paris 1977.

Portrait de l'artiste jeune. *Les Quatre premiers textes publiés de Jules Verne*, a cura di Marc Soriano, Gallimard, Paris 1978.

Edgard Poë et ses oeuvres, dans Jules Verne, *Textes oubliés* 1849 – 1903, a cura di Francis Lacassin, Union Générale d'Editions, Paris 1979.

[*] L'elenco include le prime edizioni dei testi di Verne citati nella nostra tesi e il documento inedito *Carnet du Voyage en Scandinavie*.

[**] Nell'elenco sono incluse le principali edizioni moderne delle opere da noi citate.

Le Sphinx des glaces, Le Livre de Poche, Paris 1987.

Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel, établie par Oliver Dumas - Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, tome I (1863-1886), Slaktine, Genève 1999.

Voyage au centre de la terre, Pocket classiques, Paris 1999.

Cinq semaines en ballon, Le Livre de Poche, Paris 2000.

De la terre à la lune, Librairie Générale Française, collection Le Livre de Poche, Paris 2001.

Sans dessus dessous, Édition Ombres, Toulouse 2001.

Voyage au centre de la terre, Le Livre de Poche, Paris 2001.

Jules Verne et les quatre éléments, éd. présentée et commentée par Claude Aziza, Omnibus, Paris 2001-2002; comprende : *Les romans de l'air* (2001), *Les romans de l'eau* (2001), *Les romans du feu* (2002), *Les romans de la terre* (2002).

Aventures du Capitaine Hatteras, Roger Borderie éd., Gallimard, Paris 2005.

Vingt mille lieues sous les mers, Gallimard, Paris 2005.

Voyage à travers l'impossible, a cura di Agnès Marcetteau-Paul e Jean-Michel Margot, Librairie l'Atlante, Nantes 2005.

Studi bibliografici (in ordine cronologico) :

Gondolo della Riva, Piero, *Bibliographie analytique de toutes les œuvres de Jules Verne*, 2 voll., Société Jules Verne, Paris 1977.

Gallagher, Edward J. – Mistichelli, Judith A. – Van Eerde, John A., *Jules Verne: a primary and secondary bibliography*, G.K. Hall, Boston 1980.

Margot, Jean-Michel, *Bibliographie documentaire sur Jules Verne*, Centre de documentation Jules Verne, Amiens 1989.

Studi critici, articoli, biografie, dizionari :

AA. VV., *Colloque d'Amiens I : Nouvelles recherches sur Jules Verne et le voyage*, Minard, Paris 1978.

———, *Colloque Jules Verne : filiations, rencontres, influences*, Colloque d'Amiens, 11-13 novembre 1977, Minard, Paris 1980 .

———, *Jules Verne et l'innovation. Colloque du 6 juin 1984*, Anvar, Paris 1984.

———, *Jules Verne cent ans après. Colloque de Cerisy*, Terre de brume, Rennes 2005.

Allotte De La Fuÿe, Marguerite, *Jules Verne, sa vie, son œuvre*, Hachette, Paris 1053 (1928).

Angelier, François, *Dictionnaire Jules Verne*, Pygmalion, Paris 2006.

Aziza Claude, *Les clés de l'oeuvre*, in Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Pocket classiques, Paris 1999.

Barthes, Roland, *Nautilus et Bateau Ivre*, in *Mythologies*, Seuil, Paris 1957, pp. 90-93.

Belloc, Marie A., *The illustrated interviews: Jules Verne at home*, «The Strand Magazine», février 1895, pp. 206-213.

Bessière, Jean, *Mythologies de l'écriture et roman*, Minard, Paris 1995.

Biron, Marcel, *Le Voyage initiatique*, in « L'Arc », n. 29 (1966), pp. 26-31.

Boia, Lucien, *Jules Verne. Les paradoxes d'un mythe*, Les Belles Lettres, Paris 2005.

Bozzetto Roger, *Jules Verne fantastique ? Imaginaires et impensés*, « Revue Otrante » n. 18, éditions Kimé, pp. 13-25.

Butcher, William, *Jules Verne: the definitive biography*, Thunder's mouth press impr., New York 2006.

———, *Verne's journey to the centre of the self. Space and time in the Voyages extraordinaires* Macmillan, London 1990.

Butor, Michel, *Le point suprême de l'age d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne*, in *Répertoire I*, Les Éditions de Minuit, Paris 1960, pp. 130-162.

Carrouges, Michel, *Le myhte du Vulcain chez Jules Verne*, « Arts et lettres », n. 15 (1949), pp. 32-58.

Chelebourg, Christian – Reffait, Christophe, a cura di, *Jules Verne ou les inventions romanesques*, Encrage Edition, Amiens-Paris 2007.

———, *Jules Verne, la science et l'espace : travail de la rêverie*, Minard, Paris - Caen 2005.

———, a cura di, *Jules Verne 6 : La science et l'espace*, Minard, Paris 2005.

———, - Raymond, François, a cura di, *Jules Verne 7 : Voir du feu. Contribution à l'étude du regard chez Jules Verne*, Minard, Paris, 1994.

———, a cura di, *Jules Verne 8 : Humour, ironie, fantaisie*, Minard, Paris 2003.

Cheseneaux, Jean, *Une lecture politique de Jules Verne*, Maspero, Paris 1971.

Citron, Paul, *Sur quelques voyages au centre de la terre*, in AA. VV., *Colloque d'Amiens I : Nouvelles recherches sur Jules Verne et le voyage*, Minard, Paris 1978, pp. 67-79.

Compère, Daniel, *Jules Verne écrivain*, Droz, Genève 1991.

———, - Margot Jean-Michel, *Entretiens avec Jules Verne*, Slatkine, Genève 1998.

———, *Jules Verne : parcours d'une œuvre*, Encrage, Amiens 1996.

———, *Un voyage imaginaire de Jules Verne : Voyage au centre de la terre*, « Archives des Lettres Modernes » n. 174, Minard, Paris 1977.

———, *Les Voyages extraordinaires*, Les guides Pocket, Paris 1996.

Corboz, André, *Au milieu de la nuit, j'ai vu le soleil resplendir*, « Action et pensée », n. 3 (sept. 1961), pp. 69-77.

Courville, Luce, *La bibliothèque de Jules Verne*, «Jules Verne, Les annales de Nantes et du pays nantais», n. 187-188 (premier et deuxième trimestre 1978), pp. 35-36.

Dehs, Volker, *L'Affaire du* Voyage au centre de la terre, « Bulletin de la Société Jules Verne », n. 87 (troisième trimestre 1988), pp. 19-24.

Dekiss Jean-Paul, *Jules Verne et le rêve du progrès*, Gallimard, Paris 1991.

———, *Jules Verne l'enchanteur*, annoté par Volker Dehs, postface de Piero Gondolo della Riva, Kiron, Paris 1999.

Demerliac Jean, *L'odyssée Jules Verne*, avec Michel Serres et Jean-Yves Tadié, Albin Michel, Art éditions, Paris 2005.

Di Maio, Mariella, *Jules Verne e il modello Poe*, « Rivista di Letterature Moderne e Comparate », vol. XXXV, ott.-dic 1982, pp. 335-354.

———, *Introduzione*, in Jules Verne, *E. A. Poe*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. XI-XX.

———, *Verne et le voyage au second dégré ou un avatar d'Edgar Poe*, « Romanticisme », n. 67 (1990), pp. 101-109.

Dumas, Olivier, *Jules Verne : avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille*, La Manufacture, Lyon 1988.

Dupuy, Lionel, *Espace & temps dans l'œuvre de Jules Verne. Voyage au centre de la terre…et dans le temps*, La Clef d'Argent, Dole 2000.

———, *Jules Verne, l'homme et la terre. La mystérieuse géographie des Voyages extraordinaires*, La Clef d'Argent, Dole 2006.

Faber, Claude, *Jules Verne, le roman de la terre*, Éditions Milan, Toulouse 2005.

Gallet, Pascal-Emmanuel, *Préface* a Jules Verne, *Le Sphinx des glaces*, Le Livre de Poche, Paris 1987.

Guillerm,Luc-Cristophe, *Jules Verne et la psyché*, L'Harmattan, Paris 2005.

Lengrand, Claude, *Dictionnaire des voyages extraordinaires*, Encrage, Amiens 1997.

Lemonnier, Léon, *Le roman scientifique. Jules Verne, J.-H. Rosny Aîné*, in *Edgar Poe et les conteurs français*, Montaigne, Paris 1947, pp. 145-156.

Lottman, Herbert, *Jules Verne*, Flammarion, Paris 1996.

Margot, Jean-Michel, *Comment se documentait Jules Verne*, « Hors-texte. Bulletin de l'Association Bibliothécaires Genevoise », n. 4 (octobre 1980), pp. 5-12 .

———, *Jules Verne en son temps : vu par ses contemporains francophones, 1863-1905*, Les Belles lettres, Amiens 2004.

———, *Verne et le rêve d'Icare*, « Bulletin de la Société Jules Verne » n. 121 (1 trim, 1997), pp. 40-46.

Martin, Charles-Noël, *La vie et l'œuvre de Jules Verne*, Michel de l'Ormeraie, Paris 1978.

Messac, Régis, *Voyages modernes au centre de la terre*, « Revue de Littérature Comparée », janvier - mars 1929, pp. 74-104.

Minerva, Nadia, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, L'Harmattan, Paris 2001.

Montaclair, Florent, *Fantastique et événement : étude comparée des œuvres de Jules Verne et de H.P Lovecraft*, Les Belles Lettres, Paris 1997.

———, *Suite et événement : l'influence d'Edgar Poe sur Jules Verne et Howard Phillis Lovecraft*, in Daniel Minary, a cura di, *Événement et prose narrative III*, Les Belles Lettres, Paris 1997, p. 113-131.

Ozanne Henriette, *De quelques sources verniennes*, in AA. VV., *Jules Verne et le Voyage*, Minard, Paris 1978, pp. 7-15.

Pageaux Daniel-Henri, *Voyage aux sources du Voyage au centre de la terre*, « Revue de littérature comparée » LIV, n. 2 (avril-juin 1980), pp. 202-212.

Paumier, Jean-Yves, *Jules Verne voyageur extraordinaire : la géographie des mondes connus et inconnus*, Glénat, Grenoble 2005.

Petel, Claude, *La cartographie des Voyages extraordinaires*, « BSJV », n. 123 (3 trimestre 1997), pp. 42-44.

Picot, Jean-Pierre, *Parodie et tragédie de la régression dans quelques oeuvres de Verne*, « Romantisme » X, n. 27 (1980), pp. 109-137.

———, *Verne, Poe, Schéhérazade, le ménage à trois ?*, « Europe », n. 909-910 (janvier - février 2005), pp. 80-92 .

Poetz, Henri, *Edgar Poe et Jules Verne*, « La Revue », vol. 80 (mai 1909), pp. 191-197.

Pollini, Franco – Righetti, Loretta, a cura di, *« Viaggi straordinari» attorno a Jules Verne*, Mursia, Milano 1991.

Ponneau, Gwenhaël, *Edgar Poe et Jules Verne : le statut de la science dans la littérature fantastique et dans la littérature de science-fiction*, in Jean-Marie Grassin, a cura di, *Mythes, images, représentations : actes du XIVe Congrès de la Société française de littérature générale et comparée. Limoges, 1977*, Didier, Paris 1981

Raymond, François – Vierne, Simone, a cura di, *Jules Verne et les sciences humaines*, Colloque de Cérisy la Salle, UGE, Paris 1979.

———, a cura di, *Jules Verne 1 : Le tour du monde*, Minard, Paris 1976.

———, a cura di, *Jules Verne 2 : L'écriture vernienne*, Minard, Paris 1978.

———, a cura di, *Jules Verne 3 : Machines et imaginaire*, Minard, Paris 1980.

———, a cura di, *Jules Verne 4 : Texte, image, spectacle*, Minard, Paris 1983.

———, a cura di, *Jules Verne 5 : Émergences du fantastique*, Minard, Paris 1987.

Robin, Christian, *Le récit sauvé des eaux*, in François Raymond, a cura di, *Jules Verne 2 : L'écriture vernienne*, cit., pp. 33-55.

———, *Jules Verne : un monde connu et inconnu*, Nantes par le livre, Nantes 1978.

Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, J.-J. Pauvert, Paris 1963.

Sanchez-Cardenas Michel, *Voyage au centre de la terre-mère*, Albin Michel, Paris 2005.

Sauzerau, Olivier, *Beta de la Petite Ourse*, « Revue Jules Verne » n. 21 (1er semestre 2006), pp. 67-73.

Serres, Michel, *Géodesiques de la terre et du ciel*, « L'Arc », n. 29 (1966), pp. 14-19.

———, *Jules Verne*, trad. a c. di Mariella Di Maio e Anna Maria Scaiola, Sellerio Editore, Palermo 1979 (Paris 1974).

Taves, Brian – Michaluk, Stephen, *The Jules Verne encyclopedia*, Scarecrow press, London 1996.

Thuilière, Maurice, *Voyage au centre de la mère*, « Bulletin de la Société Jules Verne » n. 80 (4e trimestre 1986), pp. 21-24.

Touttain Philippe, a cura di, *Jules Verne*, Éditions de l'Herne, Paris 1974.

Traversetti, Bruno, *Introduzione a Verne*, Laterza, Bari 1995.

Versins, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des Voyages extraordinaires et de la Science-Fiction*, L'Age d'homme, Lausanne 1984 (1972).

Victoria, Thierry, *Voyage au centre de la terre : éléments pour une interprétation symbolique*, in « Bulletin de la Société Jules Verne », n. 80 (4e trimestre 1986), pp. 15-20.

Vierne, Simone, *Deux voyages initiatiques en 1864 : Laura de George Sand et Voyage au centre de la terre de Jules Verne*, in *Hommage à George Sand*, PUF, Paris 1969, pp. 101-114.

———, *Jules Verne et le roman initiatique*, Éditions du Siriac, Paris 1973 (Lille 1972).

———, *Jules Verne*, Balland, Paris 1986.

———, *Jules Verne. Mythe et modernité*, PUF, Paris 1989.

Altre opere*

AA. VV., *Dizionario delle Idee*, Sansoni, Firenze 1977.

Agostino, *Confessioni*, 5 voll., ed. Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano, 1992-1997.

———, *Esposizioni sui salmi*, Città Nuova, Roma 1993.

Alleau, René, *Aspetti dell'alchimia tradizionale*, Atanor, Roma 1989 (Paris 1953).

Bachelard, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, Paris 1968 (1943).

———, *L'eau et les rêves*, Corti, Paris 1942.

———, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 2008 (1957).

———, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1949.

———, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 2004 (1948).

———, *La terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris 1992 (1948).

Battistini, Eugenio, *L'antirinascimento*, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1962.

Bayard, Pierre, *La symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Editions de la Maisnie, Paris 1994.

Biedermann, Hans, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano 1991 (München 1989).

Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959.

Blumenberg, Hans, *La caduta del protofilosofo o la comicità della teoria pura*, Pratiche Edizioni, Parma 1983 (München 1976).

Bochart, Samuel, *Geographia Sacra : cujus pars prior Phaleg de dispersione gentium & terrarum divisione facta in ædificatione turris Babel; pars posterior Chanaan de coloniis & sermone Phoenicum agit; cum tabulis chorographicis & indice sestuplici*, Impensis Johannis Davidis Zunneri, typis Balthasaris Christophori Wustii, Excusum Francofurti ad Moenum 1674.

Boitani, Piero, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna 1992.

* Oltre agli altri studi e testi citati nella nostra tesi, l'elenco include alcune fra le opere che hanno contribuito in maniera significativa al dibattito attorno al concetto di caduta.

———, *Ri-scritture*, Il Mulino, Bologna 1997.

Bologna, Corrado, *Ascensioni spirituali*, in *Les montagnes de l'esprit: imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance*, Musumeci, Aosta 2005, pp. 19-56.

———, *L'allodola della memoria e il corvo del pensiero*, « Studi Germanici », XLII, n. 2 (2004), pp. 261-289.

Bonhoeffer, Dietrich, *Creazione e caduta. Interpretazione teologica di Gn 1-3*, Queriniana, Brescia 1992 (München 1989).

Borges, Jorge Luis - Guerriero, Margarita, *Manuale di zoologia fantastica*, trad. di Franco Lucentini, Einaudi, Torino 1998 (México 1957).

Calvino, Italo, *Lezioni Americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Mondadori, Milano 1988.

Cocagnac, Maurice, *I simboli biblici*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2003 (Paris 1993).

Del Giudice, Daniele, *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino 1994.

Diel, Paul, *Le symbolisme dans la bible*, Payot, Paris 2002.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1963.

Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994.

Edmond, Charles, *Voyage dans les mers du Nord à bord de la corvette "La Reine Hortense"*, Michel Lévy, Paris 1857.

Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994.

———, *Terra cava e altri matti*, « L'Espresso », 23 giugno 2006; l'articolo è consultabile online (http://espresso.repubblica.it/dettaglio/terra-cava-e-altri-matti/1312730/1/0).

Eliade, Mircea, *La nostalgia del paradiso nelle tradizioni primitive*, in *Miti sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1976 (Paris 1957).

———, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965.

———, *Storia delle credenze e delle idee religiose* vol. I, Sansoni, Firenze 1990 (Paris 1975).

———, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1976 (Paris 1948).

Fromm, Erich, *Psicoanalisi dell'amore. Necrofilia e biofilia nell'uomo*, a c. di Lisa Calzavara, Newton Compton, Roma 1971 (New York 1964).

Gebelein, Helmut, *Introduzione all'alchimia*, Edizioni Mediterranee, Roma 2006 (München 2004).

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982.

Gesenius, Wilhelm, *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, trad. di Edward Robinson, Crocker and Brewster, Boston 1836.

Goren, Haim, *Sacred, but not Surveyed : Nineteenth-Century Surveys of Palestine*, « Imago Mundi », 54 (2002), pp. 87-109.

Greenblatt, Stephen, *Marvelous possessions Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

Guénon, René, *Les symboles de la science sacrée*, Gallimard, Paris 1962.

Holberg, Ludwig, *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain, contenant une nouvelle théorie de la terre & l'histoire d'une cinquième monarchie inconnue jusqu'à présent*, traduit du latin par M. De Mauvillon, Garnier, Paris 1788 (1741).

Jeanneret, Michel, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Macula, Paris 1997.

Jenny, Laurent, *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, PUF, Paris 1997.

John L. Stephens, *Incidents of travels in Egypt, Arabia Petræa and The Holy Land*, Harper and Brothers, New York 1838 (1837).

Jung, Carl Gustav - Kerényi, Károly, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972 (Amsterdam-Leipzig-Zürich 1941).

———, *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre*, in C. G. Jung, *Opere*, vol. 9*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 1997 (Berlin 1938).

———, *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringheri, Torino 2007 (Olten 1944).

Keith, Alexander, *Evidence of the truth of the Christian Religion*, Harpers & Brothers, New York 1835.

Kircher, Athanasius, *Mundus Subterraneus. In XII Libros digestus*, Soc. Jesu, ex officina Janssonio-Waesbergiana, Amsterdam 1678.

Lacoste, Jean-Yves, a cura di, *Dizionario critico di teologia*, Borla-Città Nuova, Roma 2005 (Paris 1998).

Manganelli, Giorgio, *Hilarotragoedia*, Adelphi, Milano 1987.

Mantovanelli, Paolo, *Profundus. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981.

Mercatore, Gerardo, *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Dusseldorphii 1595.

Mocan, Mira, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale "cossirar"*, Bagatto Libri, Roma 2004.

Momigliano, Arnaldo, *La caduta senza rumore di un impero*, in *Sesto contributo alla storia degli studi classici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1980.

Morrell, Benjamin, *A Narrative of Four Voyages*, J. & J. Harper, New York 1832.

Mulhall, Stephen, *Philosophical Myths of the Fall*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2005.

Ossola, Carlo, *« Homo inchoatus, homo perfectus » : figure dell'abbozzo in età barocca*, « Lettere Italiane », n. 3 (luglio-settembre 2001), pp. 337-346.

Papasogli, Benedetta, *Le « fond du cœur. Figures de l'espace intérieur au XVIIe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris 2000 (Pisa 1991).

Paulding, Kirke, *The Letters of James Kirke Paulding*, a c. di Ralph M. Aderman, University of Wisconsin Press, Madison 1962.

Platone, *Fedro*, traduz. di Piero Pucci, Laterza, Bari 2005.

Poulet, Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Plon, Paris 1961.

— *Relation D'un Voyage Du Pole Arctique Au Pole Antarctique Par Le Centre Du Monde. Avec la Description de ce perilleux passage ; & des choses merveilleuse & étonnantes qu'on a découvertes sous le Pole Antarctique*, Etienne Lucas, Amsterdam 1721.

Rank, Otto, *The trauma of the birth*, Kegan Paul, London 1929 (Leipzig/Vienna/Zurich 1924).

Reynolds, Jeremiah N., *Address on the subject of a Surveying and Exploring Expedition to the Pacific Ocean and South Seas. Delivered in the Hall of*

Representatives on the Evening of April 3, 1836. By. With Correspondence and Documents, Harper and Brothers, New York 1836.

Starobinski, Jean, *Introduzione* a Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, trad. di Filippo Pogliani, Rizzoli, Milano 1986.

Santillana, Giorgio - Von Dechend, Hertha, *Il Mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003 (Boston 1969, Berlin 1993 per l'ed. ampliata).

Spitzer, Leo, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 2006 (Baltimore 1963).

Todorov, Tzvetlan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970.

Van Delft, Louis, *La cartographie morale au XVIIe siècle*, in AA.VV., *Cartographies*, fascicolo speciale di «Études françaises», XXI, n. 2 (1985), pp. 91-119.