

Il manoscritto ritrovato nella narrativa fantastica dell'Ottocento: i casi di Tarchetti e Hawthorne

Matteo Zibardi* 

¹Sorbonne Université, France – Sapienza Università di Roma, Italia
matteo.ziba@gmail.com

Ricevuto: 04/04/2023,

Accettato: 04/05/2023,

Pubblicato: 10/06/2023

The Found Manuscript in Nineteenth-Century Fantastic Fiction: The Cases of Tarchetti and Hawthorne

ABSTRACT: *This essay contains a comparative analysis from a narratological point of view of the topos of the found manuscript in Iginio Ugo Tarchetti's short story Le Leggende del Castello Nero (1867) and in the introductory chapter to Nathaniel Hawthorne's The Scarlet Letter entitled The Custom - House (1850). Through reference to Tzvetan Todorov's theory of the fantastic contained in Introduction à la littérature fantastique (1970), the essay aims to demonstrate the ability of authors to modulate the voice of their narrators to make the scenes of the manuscript's discovery the privileged site for the experience of the fantastic. At the same time, the comparison with scholarly literature will show the originality in the reworking of the topos with respect to literary tradition and the functionality it has within fantasy literature. Finally, the ultimate aim of this article is to stimulate comparative reflection for a better understanding of the narratological mechanisms of the fantastic.*

KEYWORDS: Tarchetti, Hawthorne, Todorov, fantastic, romanticism, found manuscript, comparative literature

RIASSUNTO: *Il presente articolo contiene un'analisi comparativa dal punto di vista narratologico del topos del ritrovamento del manoscritto presente nel racconto di Iginio Ugo Tarchetti Le Leggende del Castello Nero (1867) e nel capitolo introduttivo a The Scarlet Letter di Nathaniel Hawthorne intitolato The Custom - House (1850). Attraverso il riferimento alla teoria del fantastico di Tzvetan Todorov contenuta in Introduction à la littérature fantastique (1970), l'articolo intende dimostrare la capacità degli autori di modulare la voce dei propri narratori per rendere le scene del ritrovamento del manoscritto il luogo privilegiato per l'esperienza del fantastico. Allo stesso tempo, il confronto con la letteratura scientifica mostrerà l'originalità nella rielaborazione del topos rispetto alla tradizione letteraria e la funzionalità che esso ha all'interno della letteratura fantastica. Infine, lo scopo ultimo del presente articolo è lo stimolo alla riflessione comparativa per una migliore comprensione dei meccanismi narratologici del fantastico.*

PAROLE-CHIAVE: Tarchetti, Hawthorne, Todorov, fantastico, romanticismo, manoscritto ritrovato, letteratura comparata

* Autore corrispondente : Matteo Zibardi matteo.ziba@gmail.com

Introduzione

Il manoscritto ritrovato è uno dei *topoi* letterari più comuni all'interno della storia della narrativa occidentale. La sua origine risale ai primi romanzi alessandrini, fino ad arrivare all'età contemporanea. Imprescindibile, da questo punto di vista, è l'opera di razionalizzazione sistematica del fenomeno da parte di Monica Farnetti (Farnetti, 2006), capace di rendere conto del modo in cui gli autori se ne sono serviti nel corso dei secoli. All'interno di questo *mare magnum*, il secolo letterario più significativo a livello quantitativo è il XIX, in cui il *topos* viene utilizzato con moltissima frequenza: si possono citare a titolo di esempio il romanzo francese *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1814) di Jean Potocki, il romanzo tedesco *Die Elixiere des Teufels* (1815) di Ernst T. A. Hoffmann e, infine, il racconto inglese *Manuscript found in a bottle* (1833) di Edgar Allan Poe. In particolare, i testi citati appartengono secondo vari livelli al genere del fantastico così come delineato da Tzvetan Todorov all'interno di *Introduction à la littérature fantastique* (1970), opera che rimane ancora oggi un punto di riferimento per lo studio del genere. Si riscontra dunque un forte legame tra il fantastico e le scene di manoscritto ritrovato, tanto che Farnetti stessa registra «la frequenza del *topos* nelle opere e nei capolavori stessi della storia del fantastico, i cui autori mostrano ripetutamente di prediligerlo» (Farnetti, 2001, p.276). Chiaramente, la presenza di molti esempi implica un uso eterogeneo del dispositivo che spazia dal semplice omaggio letterario fino a diventare un elemento ineludibile per l'interpretazione del testo. Lo scopo dell'articolo è l'analisi delle relazioni tra il *topos* e la struttura narratologica del testo fantastico, dal momento che Todorov riconosce nella diversa configurazione della voce narrante uno degli elementi distintivi del fantastico letterario (Todorov, 1970, pp.80-96). Dunque, sono stati scelti come *étude de cas* due testi paradigmatici da questo punto di vista, ossia il capitolo introduttivo di *The scarlet letter* (Nathaniel Hawthorne intitolato *The Custom – House* (Hawthorne, 1850, pp.3-33) e il racconto *Le leggende del Castello Nero* di Iginio Ugo Tarchetti, pubblicato per la prima volta sulla rivista «Il Pungolo» nel settembre del 1867 (Tarchetti, 1869, pp.45-61). A parte qualche timido accenno di Mangini (Mangini, 2000), mancano nel panorama critico degli studi comparatistici dei due, capaci di giustificare l'originalità mostrata per quanto riguarda la rielaborazione del *topos* in relazione al fantastico. Ma quali elementi testuali impiegati dai due autori permettono l'emersione del fantastico nella scena topica del manoscritto ritrovato?

La scelta dei due testi è stata dettata dalla ricorrenza del *topos* del manoscritto ritrovato che, a differenza degli altri esempi proposti, presenta delle modificazioni significative del patto narrativo e, di conseguenza, il rapporto con il genere fantastico. Il metodo privilegiato è stato l'analisi comparativa sinottica, capace di mettere in evidenza punti di contatto dei due testi. Inoltre, le figure dei due autori non sono state scelte pensando ad una possibile influenza reciproca, nonostante la cronologia possa suggerirlo e alcuni elementi di contatto tematici, ma piuttosto per il loro rapporto con la tradizione letteraria che, per motivi diversi, risulta in qualche modo anomalo. In primo luogo, Hawthorne si trova ad un'altezza cronologica in cui la narrativa americana sta lentamente assumendo una propria fisionomia, processo che Wright Mabie descrive in un articolo per il centenario della nascita di Hawthorne in cui afferma a proposito della letteratura americana: «it had beginnings but no youth; it was born highly sophisticated, if not full-grown. Its strength lies in vigor of conviction, rather than in depth of experience» (Wright Mabie, 1904, pp.13). Dunque, non avendo una forte tradizione letteraria alle spalle, Hawthorne può impiegare con più libertà il *topos*, probabilmente mutuato dal connazionale Poe. Per quanto riguarda Tarchetti, il carattere eversivo si spiega alla luce dell'ambiente della scapigliatura italiana e alle tendenze di contestazione delle modalità stilistiche del romanticismo italiano che provocano una rottura con la recente tradizione letteraria. Questo porta all'apertura verso i modelli stranieri, all'irruzione del fantastico e, in generale, ad un allargamento del poetabile. A livello teorico, il punto di riferimento privilegiato sarà il già citato volume di Tzvetan Todorov *Introduction à la littérature fantastique* (Todorov, 1970). Infatti, tra tutti i teorici del fantastico, egli è quello che più di tutti giustifica le proprie teorie attraverso dei riscontri testuali e narrativi, non filosofici o psicanalitici. Ad esempio, l'*hésitation* del lettore, «première condition du fantastique» (Ivi,

p.36), può essere raggiunta solo attraverso un uso particolare dei dispositivi narratologici, cui il critico dedica un'analisi approfondita. Infatti, l'analisi prediligerà la ricerca degli aspetti strutturali del fantastico. Inoltre, Todorov si rivela utile anche nell'interpretazione che dà al fantastico come trasgressione e rottura rispetto al sistema letterario, coerente con il profilo dei due autori: «On voit enfin en quoi la fonction sociale et la fonction littéraire du surnaturel ne font qu'un: il s'agit ici comme là d'une trasgression de la loi» (*Ivi*, p. 174). Infine, si farà riferimento ad altri luoghi dei rispettivi testi per dimostrare che solo nelle scene di ritrovamento del manoscritto si assiste al *fantastique* così come indicato da Todorov.

Risultati

Un dato preliminare da registrare è lo spunto autobiografico da cui partono entrambe le narrazioni e che qualifica i narratori come autodiegetici. In Tarchetti si trova il motivo delle memorie personali:

Non so se le memorie che io sto per scrivere possano avere interesse per altri che per me – le scrivo ad ogni modo per me. Esse si riferiscono pressoché tutte ad un avvenimento pieno di mistero e di terrore, nel quale non sarà possibile a molti rintracciare il filo di un fatto, o desumere una conseguenza, o trovare una ragione qualunque. Io solo potrò, io attore e vittima a un tempo (Tarchetti, 1869, p.63).

Allo stesso modo, il narratore di Hawthorne si riferisce a un generico «autobiographical impulse»:

It is a little remarkable, that – though disinclined to talk overmuch of myself and my affairs at the fireside, and to my personal friends – an autobiographical impulse should twice in my life have taken possession of me, in addressing the public [...]. I again seize the public by the button, and talk of my three years' experience in a Custom – House (Hawthorne, 1850, p. 3).

Come già accennato, per Todorov il requisito fondamentale per il dubbio di fronte gli effetti narrati, ossia l'*hésitation* del lettore, è una particolare impostazione del narratore. Da questo punto di vista, la sua rappresentazione come personaggio attraverso l'autodiegesi è efficace in quanto

Le narrateur représenté convient au fantastique, car il facilite la nécessaire identification du lecteur avec les personnages. Le discours de ce narrateur a un statut ambigu, et les auteurs l'ont exploité différemment, mettant l'accent sur l'un ou l'autre de ses aspects: appartenant au narrateur, le discours est en deçà de l'épreuve de vérité; appartenant au personnage, il doit se soumettre à l'épreuve (Todorov, 1970, p.91).

Un altro elemento che accomuna i due, ma complica lo statuto dei narratori è la presenza di elementi che parzialmente screditano la loro autorevolezza. Per quanto riguarda Tarchetti, il narratore stesso elenca dei fattori che potrebbero compromettere un criterio rappresentativo mimetico, come la giovane età in cui i fatti si sono verificati e l'indicazione di un luogo lontano misterioso:

Incominciato in quell'età in cui la mente è suscettibile delle allucinazioni più strane e più paurose; continuato, interrotto e ripreso dopo un intervallo di quasi venti anni, circondato da tutte le parvenze dei sogni, compiuto – se così si può dire di una cosa che non ebbe principio evidente – in una terra che non era la mia e alla quale mi avevano attratto delle tradizioni piene di superstizioni e di tenebre; io non posso considerare questo avvenimento imperscrutabile della mia vita che come un enigma irrisolvibile (Tarchetti, 1869, p.45).

D'altra parte, il narratore di *The Custom-House* si presenta come un amatore la cui sensibilità è stata quasi totalmente anestetizzata dal monotono lavoro in dogana:

Literature, its exertions and objects, were now of little moment in my regard. I cared not at this period for books; they were apart from me. Nature except it were human nature – the nature that is developed in earth and sky, was, in one sense, hidden from me [...]. A gift, a faculty, if it had not departed, was suspended and inanimate within me [...]. It is a good lesson, though it may be often a hard one – for a man who has dreamed of literary fame [...], to step aside out of the narrow circle in which his claims are recognized, and to find how utterly devoid of significance, beyond that circle, is all that he achieves, all that he aims at (Hawthorne, 1850, pp.19-20).

Todorov riconosce in queste alterazioni la possibilità dell'*illusoire*, citato a proposito di un passo del romanzo *Manuscrit trouvé à Saragosse* rispetto cui afferma: «On se demandait si ce qu'on voyait n'était pas supercherie, ou erreur de la perception. Autrement dit, on doutait de l'interprétation à donner à des événements perceptibles» (Todorov, 1970, p.41). Sono però le reazioni dei narratori alla scoperta del manoscritto a rivelare il vero nucleo del fantastico. Il giovane narratore tarchettiano, visto il comportamento misterioso dello zio, si trova molto confuso e incomincia a formulare delle ipotesi circa quanto accaduto:

Parevami che tra quei volumi e mio zio, e me stesso, corressero dei rapporti che non aveva avvertito fino allora, delle relazioni misteriose e lontane di cui non giungeva a deciframmi in alcun modo la natura, né a comprendere il fine. Erano, o mi parevano, rimembranze. Ma di che cosa? Non lo sapeva. Di che tempo? Remote (Tarchetti, 1869, p.53).

Dopo due sogni inquietanti, il narratore riesce a recuperare dei frammenti del manoscritto che gli certificano il contenuto esperienziale e non onirico del sogno:

Quale non fu però il mio terrore quando nel rimescolare quelle ceneri vi rinvenni alcuni frammenti che parevano scritti di mio pugno; e da alcune parole sconnesse che erano rimaste intelleggibili, potrei ricostruire con uno sforzo potente di memoria degli interi periodi che si riferivano agli avvenimenti accennati oscuramente in quei sogni! Io non potevo più dubitare della verità di quelle rivelazioni; e benché non giungessi mai ad evocare tutte le mie rimembranze [...], non era più possibile che io potessi metterne in dubbio l'esistenza (*Ivi*, p.59).

La rivelazione del manoscritto dona veridicità al discorso del fantasma del sogno che aveva indicato al narratore il giorno preciso della sua morte che, puntualmente, avviene, come esplicitato dal finale del racconto, in cui cambia la voce narrante:

L'autore di queste memorie, che fu mio amico e letterato di qualche fama, proseguendo il suo viaggio verso l'interno della Germania morì il venti gennaio 1850 [...]. Io ho trovate queste pagine tra i suoi molti manoscritti e le ho pubblicate (*Ivi*, p. 61).

Il fatto che il narratore principale della novella fosse un «letterato di qualche fama» suggerisce un'altra possibile spiegazione razionale alla suggestione e, in generale, alla presenza di elementi fantasiosi all'interno delle memorie, che potrebbero dunque essere una semplice finzione letteraria. Per quanto riguarda Hawthorne, il fantastico sopraggiunge dopo aver scoperto, vicino al manoscritto, un pezzo di stoffa rossa che si rivelerà essere la lettera scarlatta di Hester Prynne:

But how it was to be worn [...] was a riddle which [...] I saw little hope of solving. And yet it strangely interested me [...]. While thus perplexed – and cogitating, among other hypotheses [...], I happened to place it on my breast. It seemed to me – the reader may smile, but must not doubt it – it seemed to me, then, that I experienced a sensation not altogether physical, yet almost so, as of burning heat, as if the letter were not of read cloth but red-hot iron. I shuddered and involuntarily let it fall upon the floor (Hawthorne, 1850, p.24).

L'episodio non ha particolari sviluppi a livello narrativo, ma riacquista significato nel finale, in cui la lettera scarlatta appare magicamente sul petto del reverendo Dimmesdale. Nel capitolo conclusivo la narrazione ritorna alla prima persona, con il narratore che vaglia le differenti ipotesi presenti nel manoscritto circa questo avvenimento conclusivo.

Most of the spectators testified having seen, on the breast of the unhappy minister, a SCARLET LETTER - the very semblance of that worn by Hester Prynne – imprinted in the flesh. As regarded its origin there were various explanations, all of which – must necessarily have been conjectural (*Ivi*, 1850, p. 193).

Segue un elenco delle possibili spiegazioni, alcune razionali, altre soprannaturali. Da questo punto di vista, il narratore non dona indicazioni ulteriori. Tuttavia, il lettore pensa inevitabilmente alla situazione iniziale in cui il narratore aveva descritto la medesima esperienza. In entrambi i casi, si tratta del *fantastique pur* definito «frontière entre deux domaines voisins» (Todorov, 1970, p.49) con cui Todorov indica i concetti di *fantastique-étrange*, ossia la spiegazione razionale di vicende che sembrano soprannaturali durante il corso della storia (*Ibidem*), e il *fantastique-merveilleux* con cui indica l'accettazione finale dell'elemento soprannaturale (*Ivi*, p.57). Dunque, la scena del ritrovamento del manoscritto si rivela il luogo privilegiato dai due autori per indurre il lettore all'*hésitation* caratteristica del fantastico, mentre nel resto della narrazione sembrano suggerire una spiegazione di tipo razionale, dovuta alle suggestioni di vario tipo cui è soggetto il narratore.

Discussione dei risultati

Come mostrato dai risultati, emerge una differente postura del narratore rispetto ad altri passi dei testi per quanto riguarda la descrizione della scena di ritrovamento del manoscritto. A questo punto, ritengo necessario fare appello a dei riferimenti teorici che permettano di comprendere meglio in cosa consista questa differenza a livello testuale. Il primo, è il concetto di *fiction* (*Ivi*, p. 64) proprio del fantastico con cui Todorov indica una proprietà rappresentativa del testo che si oppone sia alla poesia che all'allegoria. Una definizione preliminare data dal critico chiarisce il concetto:

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens [...]; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude (*Ivi*, p.29).

Penso che un approccio come quello di Todorov consenta un'analisi capace di tenere in conto tutti gli elementi presenti del testo che costituiscono una sorta di polarità, di cui gli autori sono pienamente coscienti. Infatti, entrambi inseriscono nella narrazione dei particolari che corrispondono all'esigenza di *effet du réel*, o di *fiction* per usare le parole di Todorov, e rappresentano la *conditio sine qua non* del fantastico.

Significativo, da questo punto di vista, la rielaborazione del *topos* della *gothic novel* relativo alla presenza della luce lunare, vista da entrambi i narratori (rispettivamente Tarchetti, 1869, p.51; Hawthorne, 1850, p.26) come mezzo attraverso cui percepire più chiaramente gli oggetti della realtà. Non a caso, i brani si situano prima o immediatamente dopo la descrizione della scena del ritrovamento, come se venissero poste le condizioni di realismo necessarie affinché il lettore possa provare l'*hésitation* del fantastico. Ovviamente, ci sono anche altri dispositivi con cui gli autori costruiscono il testo come *fiction*. In Tarchetti si trovano descrizioni estremamente minuziose di ambienti e luoghi, oltre a indicazioni temporali precise, mentre in Hawthorne l'effetto letterario è molto più sottile ed efficace perché l'autore stesso aveva lavorato nella stessa *Custom – House* del narratore della propria storia, configurando apparentemente il testo come *auto-fiction*. Di conseguenza, non può essere accolta una teoria del fantastico come quella di Neuro Bonifazi che, seppur riconoscendo il ruolo della verosimiglianza all'interno della scrittura fantastica, individua due «livelli di scrittura»:

Nel *fantastico* [corsivo dell'autore] l'inverosimile ha una sua ragione (una sua verità) per il fatto di essere introdotto oggettivamente come tale e per essere mostrato e motivato al contrario come verosimile, e che in tal modo si producono due testi o livelli di scrittura e di senso: un primo testo inverosimile di finzione, dove il caso e l'errore introducono l'incredibile e il bizzarro: un secondo testo verosimile di carattere discorsivo dove è favorita l'identificazione scrittore – testo – lettore, sostenuta dalla motivazione ideologica (Bonifazi, 1982, p. 21).

Al contrario, nell'analisi è emersa un'idea di fantastico come spazio mediano tra verosimile e inverosimile, cui il narratore giunge modulando il processo retorico e facilitando l'identificazione con il lettore. A questo proposito, Todorov precisa le modalità ermeneutiche del fantastico relative alla percezione del lettore

Toute œuvre contient une indication quant au temps de sa perception; le récit fantastique, qui marque fortement le procès d'énonciation, met en même temps l'accent sur ce temps [...]; en fait, à la seconde lecture, l'identification n'est plus possible, la lecture devient inévitablement méta-lecture (Todorov, 1970, p.95).

Quella di Bonifazi può al massimo essere catalogata come una «méta-lecture» che, in ogni caso, tradisce la maniera in cui l'autore costruisce l'esperienza del fantastico. Infatti, un altro elemento impiegato da entrambi è la messa in scena dell'*hésitation* del lettore attraverso l'uso di espressioni di dubbio e di incredulità riconosciute da Todorov come un segnale del fantastico (*Ivi*, pp. 42- 45) e che si ritrovano facilmente nei brani proposti. Tuttavia, osservando il panorama critico relativo ai due autori, si nota che nessuno rileva il fantastico nelle scene proposte. Per quanto riguarda Tarchetti, Bonifazi riconosce il *topos* del manoscritto semplicemente come una delle «diverse forme ottocentesche dello statuto della credibilità o codice di accreditamento del reale [corsivo dell'autore]», dicendo che Tarchetti «indulge anche alle leggende popolari, al fatto tragico, al delitto misterioso [...], e dovunque introduce la sua riflessione moralistica [...], una riflessione tardo romantica, pessimistica e amara» (Bonifazi, 1986, p.67). Oppure, ragionando sul *topos* in sé, Farnetti riconosce un paradosso rappresentativo nell'aspirazione alla verosimiglianza che «finisce per accentuare, e parodizzare, la propria finzionalità» (Farnetti, 2006). Effettivamente, il ritrovamento del manoscritto può essere inteso come «codice di accreditamento del reale», ma soltanto nella porzione di testo conclusiva in cui il ritrovamento delle memorie ha un valore funzionale, così come nel racconto *La lettera U: manoscritto di un pazzo* della medesima raccolta. L'analisi della medesima scena in questo articolo non ha però rilevato intenti moralistici e ne ha riconosciuto un ruolo più importante che non l'*effet du réel*. Ugualmente, nei testi non si trova traccia del paradosso individuato da Farnetti proprio perché il fantastico viene ottenuto dall'intersezione dei piani verità e finzione presenti in maniera sinergica senza che uno prevalga sull'altro. Allo stesso modo, forse viziato dalla ricerca costante

di un'interpretazione psicanalitica, Angelo Mangini non riconosce il procedimento di *hésitation* messo in scena dal narratore, affermando che:

La vocazione che spinge lo scrittore fantastico a perseguire la sua funambolica retorica dell'indicibile giunge qui ad estremi e destabilizzanti risultati: pochissimi elementi vengono forniti al lettore perché questi possa venire a conoscenza della vicenda che giustificherebbe e renderebbe comprensibili i misteriosi presagi e le apparizioni larvali. Le creature del sogno irrompono enigmatiche nel mondo della veglia, e le domande che suscitano sono destinate a rimanere, almeno per il lettore, senza risposta (Mangini, 2000, p.99).

Mangini non sembra prediligere Todorov come teorico del fantastico, poco citato all'interno del volume citato. Infatti, la sua lettura del testo svaluta gli elementi di perplessità in cui, al contrario, risiede l'elemento cardine del fantastico. Allo stesso tempo, afferma che «pochissimi elementi vengono forniti al lettore perché questi possa venire a conoscenza della vicenda [...]», quando l'analisi ha fatto emergere che il narratore agisce proprio in senso contrario, disseminando soprattutto all'inizio del racconto, indizi che farebbero propendere per un'esplicazione razionale dei fatti narrati, quali la paranoia giovanile o il carattere di superstizione del luogo in cui è ambientata la vicenda. Se è vero che la storia del giovane in sé non viene raccontata, è tuttavia sbagliato asserire che mancano degli elementi al lettore. Come già ricordato, l'unico momento in cui questo meccanismo salta e sia il narratore che il lettore si trovano nello stato di *hésitation* è proprio la scena di ritrovamento del manoscritto. Ugualmente, si trovano contributi critici relativi a Hawthorne in cui il *topos* viene visto solamente come un pretesto strumentale per una riflessione metaletteraria sulle modalità di scrittura:

The finding of the manuscripts and the apparition of the ghost of Mr. Pue, described as the central events of these years, are fictitious incidents. They have been invented by Hawthorne in order to dramatize the subsequent description of the creative stagnation which he experienced in the Custom House (Weber, 1992, p.5).

In questo caso, Weber coglie un nucleo di verità, ma cade nello stesso errore di Bonifazi riconoscendo una coincidenza tra Hawthorne e il narratore di *The Custom – House*. Logicamente, l'interpretazione più coerente secondo tali presupposti è quella metatestuale, nonostante essa spieghi solo in parte il significato letterale del testo. Al contrario, l'analisi ha mostrato che il ritrovamento del manoscritto mostra, in prima istanza, le caratteristiche del fantastico così come teorizzato da Todorov e esplicitato nel corso dell'esposizione dei risultati. Da questo punto di vista, la «creative stagnation» è funzionale in quanto offre una possibile spiegazione razionale all'*hésitation* del narratore, perché lo rende un soggetto suggestionabile da qualsiasi tipo di distrazione, anche minima, offerta dall'ambiente monotono di lavoro.

Infine, resta da discutere il rapporto che intercorre tra le scene descritte e la tradizione topica del manoscritto ritrovato. In generale, il *topos* è riconosciuto dalla maggior parte della critica come un dispositivo testuale relativo all'*agency* del narratore. Si riporta, a titolo esemplificativo, una definizione di Farnetti:

Se ne deduce in essenza, come si diceva, la necessità da parte dell'autore di legittimare come vera, appoggiandola a un preteso documento, la propria opera, o quantomeno da attribuire ad altri [...] la responsabilità del fatto che vera essa non sia. Tecnicamente si tratta [...] della situazione per cui l'autore di un libro afferma di esserne non l'artefice ma semplicemente l'editore (Farnetti, 2001, p.275).

Rispetto alla norma, dunque, i risultati mostrano delle caratteristiche anomale. Per Tarchetti la distanza è chiara, dal momento che il manoscritto rivela esattamente l'opposto, in quanto nel racconto si scopre che le memorie sono state scritte dal narratore di proprio pugno. Di conseguenza, il *topos* ha la funzione di avvicinare il narratore al contenuto dello scritto, al posto di creare una distanza come tradizionalmente

accade, creando lo sgomento e l'incredulità del fantastico. Per riformulare sinteticamente, è attraverso il rovesciamento del *topos* che Tarchetti produce l'effetto del fantastico, dato che il riconoscimento della propria calligrafia induce l'*hésitation*. La rielaborazione di Hawthorne è certamente meno eversiva, ma comunque altrettanto interessante. Il narratore, infatti, avvertendo il lettore afferma che: «it should be borne carefully in mind that the main facts of that story are authorised and authenticated by the document of Mr Surveyor Pue» (Hawthorne, 1850, p.25), restando nei canoni tradizionali del *topos*. Eppure, poche righe dopo, lo stesso narratore dichiara: «I have allowd myself [...] as if the facts had been entirely of my own invention. What I contend for is the autencity of the outline» (*Ibidem*). Si deduce che il principio della fedeltà pedissequa non è rispettato e che l'*agency* del narratore, al posto di essere circoscritta, viene intensificata ed esplorata in tutti i suoi aspetti a tal punto che, come visto precedentemente, il passo è spesso interpretato in chiave metaletteraria. Da questo punto di vista, il parziale stravolgimento del *topos* si lega anch'esso al fantastico relativo alla scena della scoperta della lettera. Infatti, l'oscillazione del narratore tra realismo e rielaborazione immaginativa da un lato pone le basi per il carattere di *fiction* e, dall'altro, mostra il narratore come suggestionabile. Entrambe le posizioni sono necessarie alla descrizione dell'*hésitation* del fantastico davanti alla lettera, in quanto se mancasse la pretesa di realismo il narratore non sarebbe affidabile, mentre se mancasse in lui la tendenza alla rielaborazione non ci sarebbe una possibile soluzione razionale del fatto, e la scena non sarebbe così icasticamente connotata secondo i canoni indicati da Todorov.

Conclusioni

Per concludere, si è dimostrato innanzitutto che il *topos* del manoscritto ritrovato è il luogo del testo privilegiato sia da Tarchetti che da Hawthorne per rappresentare l'*hésitation* del fantastico come delineata da Todorov. Entrambi giungono a questo risultato attraverso elementi testuali quali la modulazione della voce narrante che, mostrando segni di debolezza in altri luoghi del testo, permette di rilevare con maggior evidenza l'elemento fantastico all'interno delle scene prese in esame. Ciò dimostra contestualmente l'abilità degli autori nel modificare lo statuto del narratore e la consapevolezza con cui essi utilizzano gli strumenti retorici messi a loro disposizione dalla tradizione letteraria del fantastico. Da questo punto di vista, mostrano una consapevole rielaborazione del *topos*, originale rispetto alla norma indicata dalla letteratura scientifica sul tema. Che questo sia da imputare alla mancanza di un contesto letterario stabile per Hawthorne e alla volontà di rottura tipica della scapigliatura nel caso di Tarchetti, come suggerito nella parte iniziale dell'articolo, rimane una questione aperta a futuri studi. In ogni caso, rimane l'evidenza testuale che trova significative corrispondenze con la teoria di Todorov. Ovviamente, il campione esaminato è ristretto e le considerazioni sul fantastico hanno validità solo se rapportate a Todorov che, per quanto sia dal mio punto di vista il più coerente a livello logico e il più applicabile a livello testuale, rimane comunque uno tra i teorici del fantastico letterario¹. Tuttavia, spero che i risultati dell'analisi stimolino comunque l'interesse critico per i due autori e, in generale per lo studio degli elementi narratologici del fantastico in ottica comparatistica.

Riferimenti bibliografici

- Bonifazi, N. (1982). *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*. Longo editore.
- Farnetti, M. (2001). Il doppio del testo. *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*. 41 (1). 273-283.
- Faretti, M. (2006). *Il manoscritto ritrovato: storia letteraria di una finzione*, Società editrice fiorentina.
- Hawthorne, N. *The scarlet letter* [1850]. Wordsworth Classics, 1999.
- Mangini, A. M. (2000). *La voluttà crudele: fantastico e malinconia nell'opera di Igino Ugo Tarchetti*, Carocci, 2000.
- Tarchetti, I. U. *Racconti Fantastici* [1869], Torino, Lindau, 2017.
- Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique* [1970]. Éditions Points, 2015.
- Weber, A. (1991). The framing functions of Hawthorne's "The Custom – House" sketch. *Nathaniel Hawthorne Review*, 6, n.1, v.18, 5-8.
- Wright Mabie, H. (1904). Nathaniel Hawthorne. *The North American Review*. 91, n.572, v.179, 13-23.

Biografie degli autori

Matteo Zibardi: Studente del Corso di Laurea di filologia moderna all'università Sapienza (Roma), in codiploma con Sorbonne université (Paris). I miei interessi di studio riguardano la letteratura del XIX secolo in ottica sia di genetica testuale, che di comparatistica letteraria.