

**Giovanni Salvagnini Zanazzo**

Vanessa Pietrantonio

*L'idea fissa. Una malattia dell'immaginario*

Firenze-Milano

Bompiani

2023

ISBN 978-88-301-2002-0

Il volume di Pietrantonio si apre definendo sommariamente il proprio campo di indagine attraverso la convocazione di figure e campi semantici che si rincorreranno in tutte le campionature successive di un tema dalla forte carica seduttiva, incarnazione di una più generale «idolatria dell'abisso» (p. 10). L'idea fissa, i cui primi numi tutelari evocati sono Baudelaire e Valéry, è caratterizzato come quel punto di «alta tensione» (p. 16) elettrica in cui il pensiero si avvita a spirale su sé stesso: eppure non coincide con una paralisi statica delle funzioni cerebrali ma segna al contrario un paradossale picco di attività febbrile, aumentata (attività malata).

Si procede in seguito con un'indagine della vocazione fisiognomica nel realismo di Balzac (che ci richiama da vicino alcune considerazioni di P. Magli, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Cortina, 2016, almeno le pp. 56-58): i suoi protagonisti sono ciascuno l'incarnazione di un ideale, portatori di quell'eccesso di pensiero che lo scrittore condanna come deleterio ma che è altresì necessario per la costituzione di qualsiasi cosa di grande (cfr. pp. 16-17). Esempio di questo è il pittore Frenhofer di *Le Chef-d'œuvre inconnu*, che nella sua ispirazione autodistruttiva sperimenta l'unione di «dono e veleno» (p. 26), ambizione e tecnica: l'estasi non può che risultare, realizzandosi, nell'incendio delle proprie tele e nel suicidio. L'idea fissa non pertiene infatti solo al campo mentale ma affligge anche la dimensione dei «corpi agiti da un'idea» (p. 48), come quello dell'alchimista Balthasar Caës nella *Recherche de l'Absolu*.

Il secondo capitolo stringe la comunicazione tra il sapere letterario e quello scientifico, sottolineando la dimensione storica della monomania come «malattia del secolo» (p. 41), le cui sembianze sarebbero quelle di un delirio parziale all'interno di apparenze che si conservano complessivamente familiari (p. 44); il nucleo erotico/desiderante resta uno dei pochi punti fermi all'interno di una definizione dai caratteri programmaticamente non rigidi (cfr. *Ibidem*).

Si esamina in seguito il «chiaroscuro conoscitivo» dei *Monomanes* di Gericault, i cui occhi guardano senza vedere niente, o meglio senza vedere altro che l'opacità (il Neutro?) della loro impendibile immagine interiore: metafora ed estroffessione analogica della attività mentale turbata, se, come per il Blanchot citato, la funzione-vista è l'unica metafora ammissibile della conoscenza (cfr. p. 57).

L'analisi si sposta successivamente sul *Moby Dick* di Melville. La mania di Achab, dalla cui carica coesiva l'intero equipaggio resta soggiogato (cfr. p. 59), ha come oggetto un perfetto esempio di maschera vuota, immagine mai definita, intrusione del vuoto (cfr. p. 69) che si percepisce solo «attraverso i segni della sua intensità» (p. 71, come appaiono in sequenza, teatralizzati, sul viso di Achab – segni anche linguistici (ad es. la strategia anaforica, cfr. p. 65). *Moby Dick* racconta allora la lotta di Achab contro l'eccedenza segnica della balena (la sua bianchezza in-colore) rispetto al linguaggio codificato: lotta che, intensificandosi, diviene però contorsione della propria stessa monomania fino al soffocamento (cfr. p. 79).

Nel quadro di una «estetica dell'intensità» (p. 84) emotiva, esemplificabile in una sorta di oscillante scalarità delle temperature interiori, il caso dell'idea fissa è luogo di verifica privilegiato in quanto estremo. Il terzo capitolo analizza allora la monomania come portatrice di depravazione nel racconto *Berenice* di Poe. La camera in cui vive l'io narrante diventa la palpebra della sua

coscienza, dove i ricordi si proiettano vestendo sembianze pressoché oniriche, con più forza di quelle diurne, come da scoperta contemporanea di Nodier (cfr. p. 93). Attraverso la progressiva centratura sui dettagli più insignificanti (i denti di Berenice, di nuovo il colore bianco) e la loro esasperazione, il protagonista, sovrapponendo ancora mente e vista, diventa niente più che una «macchina ottica» (p. 97), dal «flusso vitale sempre più depotenziato» (p. 102): non nel senso di un calo dell'attività febbrile ma della sparizione del suo portato concreto, che la riduce a operare su segni, «ombre di un'ombra» (p. 103).

Nel quarto capitolo si indagano in maniera particolarmente approfondita le ragioni e i modi del parricidio letterario compiuto da Maupassant nei confronti di Flaubert, varcando il limite per così dire etico fissato dal suo predecessore in uno scambio epistolare con Taine relativo alle omologie intercorrenti tra allucinazione mentale e composizione artistica. Per Flaubert, nonostante le analogie siano molte, i due stati restano imparagonabili: il primo è patologico e orribile, il secondo dà gioia; il primo invade la realtà, il secondo permette di evaderne. Maupassant punta allora il proprio sguardo sulla patologia, sull'oscuro: l'idea fissa diviene con lui il luogo di congiunzione tra le due polarità separate da Flaubert, l'estasi e il deliquio (cfr. p. 120). Si sottolinea in questo il contributo teorico di Taine alla «identità tra immagine e sensazione» (p. 123), che rende l'allucinazione non più un'eccezione ma il procedimento stesso della conoscenza umana trasfigurante (ci sono «tante verità quanti sono gli uomini», scrive il Maupassant citato, p. 122). È un'aria di mistero diffusa che, «abbandonando l'usurato meccanismo della follia» (p. 130), si apre, pur mantenendo ben presente la lezione di Poe, a una rappresentazione nuova, in cui la tranquillità borghese si incrina, riflessa in specchi, finestre e 'negativi' fotografici. Il fantastico ribaltato in fantasma (cfr. *ibidem*), cioè esteriorizzato e oggettivato, circonda l'individuo, attorniandolo spazialmente piuttosto che emanando direttamente e unilateralmente da lui. Una presenza di cui il canovaccio persecutorio di *Le Horla* riproduce esattamente il canovaccio. Lo spossamento è innanzitutto sdoppiamento, come intuisce Savinio: l'io si riduce a «immagine riflessa delle scissioni persecutorie dell'altro» (p. 142). In dialogo con Janet, il fantastico di Maupassant si fa allora «apparecchio di registrazione» (p. 144) di un corpo estraneo, arte essenzialmente passiva che risemantizza la possessione religiosa. Struttura non solo linguistica, tale possessione si riverbera di nuovo anche negli atti, spesso illegali, cui finisce col condurre, trascinando o agendo il personaggio, guidato da un «impulso irresistibile» (p. 148). Segue in questo senso un'analisi della novella *La petite Roque*, che tratta di una dodicenne stuprata e uccisa dal protagonista Renardet: il corpo della ragazza incarna allora le due fasi del desiderio, quella carnale che sfocia nell'omicidio, e quella ben più potente del fantasma successivo, dell'immagine che tormenta l'omicida e assedia il suo sguardo, mimeticamente riprodotto dalla scrittura di Maupassant.

Il quinto capitolo è dedicato a Henry James, altro autore nella cui poetica la visione riveste un ruolo preponderante (cfr. il favore di Calvino nella prima delle *Lezioni americane*): dalla metafora delle sfumature di luce impiegata per figurare gli stili dei diversi scrittori, all'idea della coscienza come una stanza dalla cui finestra l'io si affaccia per cogliere in filigrana le presenze spettrali. Ombre che non sono più protagoniste in piena luce, ma che «si lasciano intravedere» (p. 176) a uno sguardo di lettore attento: si misura in questo la netta antitesi (cfr. p. 184) rispetto a Maupassant, che oppone alla riflessività la scarica pulsionale. In James una scrittura aeriforme riproduce le concatenazioni mentali delle riflessioni del narratore (cfr. il romanzo *The Sacred Fount*, pp. 177-183), la ragnatela di un palazzo in cui egli resta incatenato. L'evento si trattiene, il fatto viene differito: i pensieri la fanno da sovrani.

In *The Beast in the Jungle*, romanzo postumo di James, la metafora eponima, col suo sentore di imminente agguato, costerna indefinitamente l'impotenza ad agire in cui versa il protagonista Marcher, impelagato in uno stato di attesa che non riesce a rompersi nemmeno dopo la comparsa sulla scena dell'antica amante May. La morte della donna non scuote la sua coscienza, che si riattiva solo anni dopo durante una visita alla sua tomba. L'idea fissa è, in questo caso, la stessa

conformazione mentale di Marcher, la quale, «rivelando il legame indissolubile tra sguardo e ossessione» (p. 183), tra pensiero e inazione, gli ha precluso l'esperienza potenzialmente palinogenetica della passione amorosa, mandando a vuoto l'agguato della «belva». Così, anche una volta resosi tardivamente conto del salto da essa spiccato, Marcher la «schiva» (p. 196) di nuovo, mantenendo attivo e ricorsivo il gioco di rincorsa tra le parti.

Il volume si chiude con un Conrad *bachtinianamente* dialogico (cfr. p. 197), non solo nella moltiplicazione dei punti di vista narratologici (la funzione di mediazione intradiegetica di Marlow) ma anche nella personalità dei singoli personaggi (cfr. p. 212). Unificatore della sua opera è il ruolo preponderante del caso, già presente dal titolo del primo romanzo (*Chance*, 1913): esso presiede a tutte le opere di Conrad, narrazioni dei modi casuali con cui gli uomini, protagonisti compresi, «nacquero, soffrirono, morirono» (p. 201).

Lord Jim, in particolare, è personaggio vuoto, davvero senza qualità molto più di Ulrich (cfr. p. 204), in quanto agente solo per automatismi, privo di vera codardia e di vero coraggio. Privo anche di una vera auto-consapevolezza da sottosuolo, cerca insistentemente di trovare retrospettivamente una causa alle proprie azioni (in particolare all'abbandono, nel momento dell'affondamento, della nave sulla quale prestava servizio) ma soccombe all'arbitrio del caso. Sua idea fissa è la tensione verso un risarcimento, un riscatto vago: motore dell'avventura se l'avventura è intesa, come da Simmel, quale tentativo di far rientrare il caso all'interno della necessità (cfr. p. 218), di trovare, *en bref*, una spiegazione. L'idea fissa è allora una utopia dalla quale solo certi personaggi pragmatici e disincantati, come il Leggatt del *Secret Shearer*, non sono soggiogati (cfr. p. 221). Jim, invece, accetta senza esitazioni di recarsi come agente a Patusan, confidando ancora di potere riscattarsi; nemmeno gli effettivi successi, però, valgono ad appagare il suo «ideale eroico» (p. 228). Anche l'amore e il potere sono frutti del caso, e come tali una prigione. Rifiutandosi di riconoscere (di riconoscer-si) la propria natura dostoevskijanamente malvagia (p. 232), Jim, nel finale del romanzo, preferisce consegnarsi alla morte piuttosto che alla fuga, ancora nel tentativo di restare fedele alle proprie idee di riscatto. L'idea fissa non viene mai abbandonata dal suo Io malleabile e «argilloso» (p. 203), il quale si costituisce più propriamente come ideale dell'Io, processo di tensione verso una forma stabile, da perseguire attraverso una travatura concettuale prima ancora che attraverso «l'investimento indirizzato verso un oggetto reale» (p. 216). Così, l'Io non può che inabissarsi insieme a essa e per essa. Esso si costituisce, in fondo, della stessa sostanza di quell'idea.