

FROBENIUS SULLE TRACCE DI POE
 IN *JEG SKAL VISE DERE FRYKTEN*
 IL ROMANZO BIOGRAFICO TRA FINZIONE E DOCUMENTO

Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.¹

“Hva kommer først: litteraturen eller virkeligheten? Hva kommer først: mordet eller beskrivelsen av det? Hva kommer først: frykten eller setningen?”² (Frobenius 2008: 116). Così si interroga Edgar Allan Poe nel romanzo di Nikolaj Frobenius *Jeg skal vise dere frykten (Vi mostrerò la paura)*, il quale può essere descritto come un’articolata e avvincente riflessione sul rapporto tra realtà e finzione, tra vita e letteratura, tra *verità* storica e *verità* romanzesca.

Nell’introduzione al suo *Vite immaginarie*³ del 1896, Marcel Schwob parla della tecnica della scrittura biografica segnando la differenza tra lo storico e il biografo: nella sua visione, la scienza storica non dà certezze

¹ “Se non posso muovere i celesti, smuoverò gli Inferi”, Virgilio, *Eneide*, VII, 312. Prendo in prestito l’epigrafe dell’*Interpretazione dei sogni* di Freud per la funzionalità della sua doppia allusione, tematica e metodologica. Da un lato essa richiama le sfere incomprensibili e spaventose che il nostro romanzo indaga, dall’altra focalizza su quella parte nascosta degli individui e della realtà che diventa protagonista del metodo psicanalitico freudiano come di quello storico-indiziario di Nikolaj Frobenius e di Edgar Allan Poe. Sulle relazioni metodologiche tra psicanalisi, modello interpretativo della *detective story* e scienza storica, cfr. Ginzburg 1986: 158-209.

² “Cosa viene prima, la letteratura o la realtà? Cosa viene prima, un omicidio o la sua descrizione? Cosa viene prima, la paura o la parola?”, Frobenius 2010: 112; trad. it. di C. Falcinella.

³ Schwob 2004.

sugli individui, in quanto ci rivela solo i momenti in cui essi hanno avuto a che fare con le questioni generali, mentre l'arte desidera e persegue solo l'unico. Il biografo per Schwob non deve preoccuparsi di essere vero, ma deve piuttosto saper creare, a partire da una molteplicità di tratti umani. "Leibniz dice che, per fare il mondo, Dio ha scelto il meglio fra tutti i possibili. Il biografo, come una divinità inferiore, deve saper scegliere tra i possibili umani ciò che è unico" (Schwob 2004: 14). Le cronache, i diari, le corrispondenze forniscono al biografo idee, fisionomie e fatti, ma da questa molteplicità di informazioni egli deve scegliere per modellare una forma. E "non serve che sia simile a quella che un tempo un dio superiore creò", dichiara ancora Schwob, "basta che sia unica, come tutte le creazioni" (Schwob 2004: 15). È da questi presupposti che nasce *Vite immaginarie*, un'opera in cui biografie di grandi personaggi della Storia e di umili sconosciuti si alternano, in una mescolanza di vero, falso e finto che depista il lettore eppure lo incatena nel gioco dei possibili. D'altronde, come scrive Aristotele nella *Poetica*, gli storici parlano delle "cose accadute", cioè del vero, i poeti di "quelle che potrebbero accadere", cioè del possibile (Aristotele 2004: 77).

Nel suo saggio *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*,⁴ Carlo Ginzburg afferma ironicamente che nella seconda metà degli anni Sessanta è stato annunciato che gli storici scrivono, annuncio a partire dal quale diventa più evidente la labilità del confine tra narrazioni storiche e narrazioni di finzione in nome dell'elemento costruttivo che le accomuna, e a partire dal quale anche il dialogo tra i due poli si intensifica e diventa più consapevole. La proposta dello studioso è di considerare il rapporto tra le due tipologie narrative come una "contesa per la rappresentazione della realtà" (Ginzburg 2006: 9).

La scrittura storico-biografica di Frobenius sembra sviluppare in piena consapevolezza questa riflessione sulla rappresentabilità del reale tra storia e letteratura, e lo fa da una parte rispettando il discorso sulla biografia teorizzato da Marcel Schwob e basato sull'intreccio tra 'vero' e 'possibile'; dall'altra dando forma alle idee postmoderne sul contatto e la confusione tra discorso storico e discorso di finzione. Precedentemente al romanzo *Jeg skal vise dere frykten*, l'autore si era già messo alla prova con questa pratica di scrittura in due pubblicazioni di grande successo: nel 1996, con *Latours*

⁴ Ginzburg 2006.

*katalog*⁵ (*Il valletto di De Sade*),⁶ romanzo storico sulla vita del Marchese de Sade in cui Frobenius inizia a giocare con l'intreccio di realtà e finzione, di personaggi storici e fittizi, e poi ancora nel 2004, con il romanzo autobiografico *Teori og praksis*,⁷ in cui la ricostruzione storica, sociale ed esistenziale si confronta con i limiti della verità della memoria. Già in questi primi due testi Frobenius porta avanti un'opera di vera e propria ibridazione del genere romanzesco, che trova il suo apice in quest'ultimo lavoro, *Jeg skal vise dere frykten*, un romanzo interamente costruito sull'alternanza e l'abile mescolanza di finzione, citazione e documento.

In un'intervista Frobenius dichiara di essere tornato al romanzo storico perché sentiva la mancanza del lavoro da ricercatore, da *detective*.⁸ È interessante che l'autore usi proprio quest'espressione per sintetizzare il lavoro della ricerca storica preliminare alla stesura di un romanzo, che assumerà a sua volta la forma della *detective story*. Il giallo è il genere metaletterario per antonomasia, in quanto mette in scena il meccanismo stesso della costruzione di una storia, ed è in questo senso che lo scrittore, lo storico e il *detective* vengono a coincidere. Ma la *detective story* non si limita alla riflessione di carattere narratologico, essa rivela anche la misura in cui il 'paradigma indiziario' costituisce un modello epistemologico comune tra Storia e Romanzo: come l'investigatore arriva alla verità seguendo le tracce lasciate dai criminali, anche la conoscenza storica è indiretta, indiziaria e congetturale. Due diverse tipologie di rappresentazione della realtà, come dice Ginzburg, ma probabilmente un stesso modello di conoscenza: "Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate, spie, indizi – che consentono di decifrarla" (Ginzburg 1986: 191).

Frobenius si muove alla volta della comprensione della biografia di Poe, della sua e della nostra realtà, non solo vestendo in prima persona i panni dell'investigatore in quanto storico, ma anche costruendo una *detective story* che a sua volta riflette sui meccanismi del giallo attraverso la voce di Edgar Allan Poe, uno degli inventori e dei maestri del genere.

Il rilancio del cosiddetto paradigma indiziario sembra avvenire proprio tra Sette e Ottocento⁹ e, nell'ideazione dei suoi racconti sul pensie-

⁵ Frobenius 1996.

⁶ Frobenius 2000; trad. it. di A. Pertici.

⁷ Frobenius 2004.

⁸ Cfr. Ciaravolo 2008.

⁹ Cfr. Ginzburg 1986.

ro logico, Poe si ispira direttamente al voltairiano “metodo Zadig”, considerato il modello formale di riferimento per la narrativa di investigazione: accusato del furto di un cane e condotto dinanzi ai giudici, Zadig riesce a discolarsi riproponendo ad alta voce il ragionamento logico che gli aveva permesso di tracciare il ritratto di un animale che non aveva mai visto, solo decifrandone le tracce sul terreno:

J'ai vu sur la sable les traces d'un animal, et j'ai jugé aisément que c'étaient celles d'un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pattes, m'ont fait connaître que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu'ainsi elle avait fait des petits il y a peu de jours [...]. (Voltaire 1966: 36)

Vidi sulla sabbia le impronte di un animale e capii facilmente che erano le orme di un piccolo cane. Dai solchi lunghi e leggeri rimasti impressi sui minimi rilievi della sabbia proprio tra le tracce lasciate dalle zampe, compresi che si trattava di una cagna con le mammelle penzolari per aver essa figliato da pochi giorni [...]. (Voltaire 1974: 14; trad. it. di T. Richelmy)¹⁰

Lo storico, il *detective* e lo scrittore sembrano condividere il loro metodo di ricerca con un altro antico modello di esperienza e di conoscenza, quello del cacciatore. Frobenius si mette dunque sulle tracce di Poe, comincia a muoversi tra gli indizi, ovvero i documenti lasciati dalla Storia e trova un mistero ancora irrisolto che riguarda la vita del poeta americano. La storia che cattura la sua attenzione è quella della relazione tra Edgar Allan Poe e il suo curatore ed editore testamentario Rufus Griswold. Questi fu un grande oppositore del poeta in vita, eppure sarebbe stato incaricato dallo stesso Poe di prendersi cura della sua eredità letteraria: Griswold è rimasto infine nella Storia per aver svolto questa incombenza compiendo una grande opera di diffamazione e di falsificazione nei confronti di Poe. Immaginiamo che il *detective* Frobenius inizi a seguire una pista, porti a termine un suo percorso investigativo e giunga infine a rimettere insieme i pezzi dell'indagine: ma a questo punto il *detective* cede

¹⁰ La storia di Voltaire è a sua volta rielaborazione di un'antichissima fiaba orientale dal titolo “Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo”. Sugli spostamenti e le interpretazioni di quest'ultima cfr. Ginzburg 1986: 166-69 e 182-84.

il posto allo scrittore, che decide di rimescolare ancora una volta le carte e di creare una storia a sua volta intrisa di mistero e di fronte alla quale tocca ora al lettore seguire gli indizi, fidarsi delle tracce ed arrivare ad eventuali risposte. Frobenius costruisce dunque la storia della vita di Poe sul modello di una *detective story* e si spinge oltre: ci racconta la storia del poeta come se fosse un suo racconto dell'orrore, del quale quindi Poe stesso diventa uno dei personaggi, evidenziando così il riferimento alla riflessione generale sul rapporto tra vita e letteratura, tra realtà e finzione.

Questo rapporto merita di essere studiato soprattutto alla luce dell'uso che Frobenius fa delle tracce, cioè delle fonti storiche e documentarie all'interno della finzione romanzesca, nonché della natura di queste tracce: si tratta infatti di documenti quali articoli di giornale (di o su Poe), recensioni, lettere, interviste, ma anche e soprattutto di testi letterari. Le poesie e i racconti di Poe diventano cioè indizi, tracce sul percorso del poeta, ma anche su quello degli altri personaggi. Questo non nel senso più scontato del voler cercare una verità biografica nelle composizioni di Poe, ma nel senso più inquietante che fa funzionare i versi citati nel testo come sottili allusioni, quando non addirittura profezie, rispetto ai 'fatti storici' narrati. Vediamo alcuni esempi. Nel prologo troviamo Griswold che recita a memoria alcuni versi tratti dalla poesia *Il corvo*:

Inn i rommet går jeg, rystet. Sjelen brenner hett i brystet / bankelyden som jeg hørte, er blitt sterkere – “Jeg tror / det må være en som sitter utenfor mitt vindusgitter, / la meg se,” sa jeg, “jeg titter ut og leter etter spor – / la mitt hjerte holde stille mens jeg leter etter spor; / – det var vinden visst, som for!” (Frobenius 2008: 14; trad. norv. di M. Moi)

Rientrai nella mia stanza, col cuore infiammato. / E di nuovo udii bussare, un po' più forte udii bussare. / “Certo” mi dissi, “c'è qualcosa alla finestra, / m'accerterò dunque, esplorerò questo mistero, / con cautela esplorerò questo mistero / sarà il vento e nulla più”. (Frobenius 2010: 14; trad. it. di T. Pisanti)

Questi versi non richiamano soltanto la vicenda personale del redattore, che proprio in quel momento si sente inseguito e minacciato da una figura inquietante e malvagia che ancora non conosciamo, ma rappresentano quasi un messaggio programmatico rispetto all'intero romanzo di Frobenius, che si appresta ad 'esplorare un mistero' riguardante proprio un ossessivo pedinamento e culminante nell'autodistruzione dei personaggi coinvolti. Citiamo ancora, a titolo di esempio, la scena in cui

Griswold, che ha appena perso sua moglie, è seduto in un parco intento nella lettura del racconto di Poe *La cassa oblunga*. Immedesimandosi nel personaggio di Cornelius Wyatt, che ogni notte piange la defunta consorte stringendola a sé nella sua bara, il redattore rivive la sua stessa follia, il suo stesso dolore e riflette su come la lettura sia “en tenkning gjennom en annen” (Frobenius 2008: 158):¹¹ egli sente la propria coscienza affiorare grazie alle parole di Poe, la sente manifestarsi e nello stesso tempo esserne avvelenata e distrutta. Un ultimo esempio, tra i molti possibili, riguarda la poesia *Le campane*, i cui versi Rufus Griswold comprende per la prima volta in un momento di rivelazione: il componimento non gli sembra più solo una manifestazione di pura musicalità, ma contiene invece un messaggio, che il poeta gli aveva profeticamente lasciato prima di morire:

[...] klinger, klinger klinger / Med sin monotone klang, / Se triumfene som svinger / Over tunge hjerters sang – / Men’skelige er de ikke – / Beist og barn, det er de ikke – / De er skrømt. (Frobenius 2008: 317; trad. norv. di M. Moi)

[...] batte, batte, batte / in quei toni soffocati, / e si gloria che un gran masso al cuore umano / lancia e rotola di lassù, / no, non sono uomini né donne, / non sono bestie né esseri umani, / sono vampiri. (Frobenius 2010: 299; trad. it. di T. Pisanti)

Per Rufus Griswold quei versi non possono essere riferiti ad altri che a lui, il falsificatore di Poe, il suo distruttore, “En ånd som spiser av de døde. En likrøver, en steinfigur. En mann som spiser menn” (Frobenius 2008: 318).¹² Si instaura dunque tra realtà e finzione, vita e poesia, un vero e proprio dialogo, un complesso gioco di rispecchiamenti in cui spesso non è chiaro quale sia il riflesso dell’altra. “Cosa viene prima?”, si chiede Edgar Allan Poe.

L’intreccio si complica ulteriormente quando tra documento e poesia, tra vero e finto, si insinua il falso: Frobenius mescola infatti abilmente documenti veri e falsi, egli maschera, camuffa, falsifica e depista. La nar-

¹¹ “Pensare attraverso un’altra persona”, Frobenius 2010: 150.

¹² “Uno spirito che si ciba dei morti. Un predatore di cadaveri, una statua di pietra. Un uomo che divora uomini”, Frobenius 2010: 299-300.

razione romanzesca si svolge intorno ad una moltitudine di vere e proprie citazioni, delle quali il lettore non è messo in grado di cogliere la veridicità. L'uso di citazioni dirette sembrerebbe spingere nella direzione della massima fedeltà al 'vero', ma finisce invece per svegliare nel lettore il sospetto: i documenti autentici sono infatti così perfettamente integrati nella narrazione insieme ai 'falsi' che il lettore sospettoso è tentato di considerarli tutti parte della costruzione fittizia. Solo a una verifica *a posteriori* è possibile distinguere le fonti autentiche da quelle inautentiche e cogliere così appieno la sottigliezza del gioco che Frobenius conduce tra documento ed invenzione. Nel testo troviamo ad esempio diversi articoli di giornale, di solito introdotti dal titolo, dal nome del giornalista e della testata e dalla data, e riconoscibili inoltre tramite l'utilizzo di un differente carattere e aspetto tipografico: si tratta per lo più di finti documenti, in quanto si riferiscono ad una serie di omicidi di carattere fittizio. D'altra parte, però, Frobenius propone ai suoi lettori l'autentico necrologio scritto da Griswold alla morte di Poe,¹³ senza differenziarlo dagli altri articoli e dunque all'apparenza perfettamente integrato nella finzione. Documenti veri si nascondono tra quelli fittizi: un altro esempio di camuffamento concerne le lettere che Samuel (uno dei pochi personaggi di finzione nel testo) scrive a Poe, le quali sono solitamente introdotte da note che vorrebbero indurre a convalidarne la veridicità. La "Prima lettera al maestro", solo per citarne una, è preceduta dal seguente avvertimento: "N.B. Det er ikke foretatt revisjon eller rettelser i brevene. Nedestående er gjengitt slik det ble overlevert til Virginia Poe, mai 1844" (Frobenius 2008: 142).¹⁴

Finora si è parlato della relazione tra vero, finto e falso a livello formale, cioè relativamente alla costruzione del testo da parte di Frobenius, va però detto che quello della falsificazione è anche uno dei temi centrali del romanzo: in particolare si racconta il legame tra lettura, eros e falsificazione. Lo scrittore presenta due co-protagonisti, anch'essi costantemente sulle tracce di Poe, che sono i suoi due lettori più appassionati: uno – Rufus Griswold appunto – è un personaggio storico, l'altro – Samuel

¹³ Frobenius 2008: 307-08.

¹⁴ "N.B. non è stata effettuata nessuna revisione né correzione al testo delle lettere. La lettera che segue è riportata così come fu consegnata a Virginia Poe nel maggio del 1844", Frobenius 2010: 137.

Reynolds – è invece un personaggio fittizio. Entrambi leggono Poe spinti da un amore sinistro verso la sua persona e verso la sua opera ed entrambi finiscono per diventarne i due più grandi falsificatori. Rufus Griswold odia Poe perché ne è tremendamente attratto: prete moralista e aspirante scrittore, secondo il quale la letteratura dovrebbe mettersi al servizio del ‘buono’, egli spende la sua vita nella lettura morbosa dei testi di Poe, che sente ‘agire’ nella sua anima, che fanno presa sulla parte più oscura e malvagia della sua coscienza, forse quella più autentica, più vera. Ed è proprio la verità profonda della poesia di Poe a terrorizzarlo, la verità del male che riconosce nel testo e in se stesso, quel male che dal testo si rivolge alla sua anima. L’attrazione erotica nei confronti del poeta si sovrappone a una lettura erotica dei suoi testi, il senso di colpa si traduce nel reiterato tentativo di demolizione della carriera dell’altro, sempre mascherato da ingannevole offerta di amicizia verso lo scrittore. Eppure – e questa è Storia – i tentativi di distruzione di Poe faranno di Griswold, suo malgrado, il suo grande promotore, l’assicuratore involontario della sua fama, poiché le critiche avare ma soprattutto il necrologio diffamante che scrive, risvegliano nel pubblico americano una sorta di reazione di difesa e di protezione verso il poeta, da cui inizia significativamente a germogliare il suo mito. Il raggiungimento della fama, altro tema centrale del testo, appare dunque sinistramente legato alla falsificazione dell’opera letteraria. Intorno al personaggio fittizio di Samuel si raccolgono tutti i nodi tematici principali: chiave di lettura privilegiata rispetto ai temi della lettura erotica, del fraintendimento e della falsificazione, egli interviene ad illuminare in modo nuovo anche il tema del rapporto tra realtà e finzione, invertendo l’abituale direzione di influenza tra i due termini. Samuel, che si scoprirà essere il fratellastro di Poe, nato dall’unione illegittima tra l’odiato padre John Allan e una governante nera, è una creatura inquietante e ibrida, un reietto il cui destino si lega a quello del poeta nell’infanzia, quando quest’ultimo gli insegna a leggere e gli mostra i suoi primi racconti, ma che verrà poi brutalmente abbandonato. Samuel ama Poe di un amore smisurato e fuori controllo: lo considera un maestro e missione della sua vita diventa assicurarne l’immortalità e la fama ‘realizzando’ i suoi racconti: “Du kommer til å bli berømt, og så kommer det du har skrevet til å bli virkelig” (Frobenius 2008: 64).¹⁵

¹⁵ “Tu diventerai famoso e quello che hai scritto si avvererà”, Frobenius 2010: 62.

Egli traduce sul piano del reale i delitti che si consumano nella finzione del maestro, è il mezzo attraverso cui la letteratura, l'orrore e soprattutto la paura invadono la realtà. La sua missione nasce proprio dal fraintendimento dei concetti di realtà e di verità, dalla confusione tra i due. Per Samuel il maestro è un profeta¹⁶ e i suoi racconti, che sono 'veri', vanno resi 'reali' perché passino alla Storia: ma nell'ultimo dialogo tra i due Poe dichiarerà che la 'realtà' delle sue novelle era già piena quando furono scritte: mentre il fatto di cronaca, l'omicidio in sé, sarà infatti dimenticato, ad essere ricordata sarà la bellezza della creazione artistica. La realtà dell'arte, sembra suggerire Frobenius attraverso la voce di un Poe morente, non è la realtà della vita, perché la vita nella sua incompletezza, nella sua frammentarietà, non è altro che un insensato susseguirsi di eventi, di fatti, che si snodano verso un oscuro finale e che sono destinati a scomparire, o al massimo a trasformarsi in *tracce*. Solo l'arte riesce ad infondere senso agli avvenimenti, seppure un senso inquietante, ed in questa completezza risiede la sua forza: nell'equilibrio perfetto tra l'orrore della caducità e l'immortalità della bellezza.

Samuel rappresenta dunque un'altra deformazione dell'eros della lettura, espressa dalle parole del giornalista Evan Olsen: "Jeg klarer ikke la være å tenke at det finnes en leser der ute, en mann som leser litteratur som en barbar. En type som – uvisst av hvilken grunn – etterligner Poes fortellinger og bruker dem som mal for sine ugjerninger" (Frobenius 2008: 120); "Non riesco a smettere di pensare che ci sia un lettore, un uomo che legge la narrativa come un barbaro. Un tipo che, non so per quale motivo, imita i racconti di Poe e li usa come copioni per i propri misfatti" (Frobenius 2010: 116). E ancora, con le parole di Samuel: "Da jeg så historiene dine på trykk i aviser magasiner ble jeg lykkelig. Jeg leser dem bedre enn noen andre sir jeg er jo din eneste sanne leser. Nå skjønnte jeg at alt dette skal bli virkelig og at det er en god ting" (Frobenius 2008: 177); "Quando vedevo le tue storie sui giornali e le riviste ero felice. Le leggo meglio di chiunque altro signore io sono davvero il tuo unico lettore. Allora compresi che tutto questo sarà realtà, e che è cosa buona" (Frobenius 2010: 168). L'imitazione e il plagio rappresentano delle varianti sul tema della falsificazione, ma sono anche affrontati nel testo dal punto di vista storico e storico-letterario, attraverso una descrizione della situazione caotica del tempo rispetto alla regolamentazione dei diritti d'autore, su cui Edgar Allan Poe scrisse pagine molto aspre.

¹⁶ "Sah. Du er en profet! [...] 'Han forteller sannheten [...] De tror ikke på det han skriver'. 'Hva har dette med tro å gjøre?' [...] 'Si at De tror på mesteren' [...] 'Jeg tror på ham'" (Frobenius, 2008: 58, 163-4); "Signore, tu sei un profeta! [...] 'Lui racconta la verità [...] Lei non crede a quello che lui scrive'. 'Cosa c'entra qui il fatto di credere o no?'. [...] 'Mi dica che gli crede [...] dica che crede al maestro' [...] 'Gli credo'" (Frobenius 2010: 56, 156).

Estetica di morte ed eros appaiono indissolubili nella vita e nell'opera del poeta: l'amore e la morte sono i principi dinamici dell'universo di Poe¹⁷ e sembrano essere anche i due principi dinamici che muovono ed orientano la trama del romanzo di Frobenius. L'attrazione e la distruzione reciproca dei personaggi danno impulso all'azione e la conducono inesorabilmente verso il finale fatale. L'intreccio tra i destini dei tre protagonisti determina la loro caduta e li spinge a una sorta di autodistruzione: come nel più classico dei gialli, il romanzo si apre con la scena della morte di Griswold, che si porta nella tomba un segreto che riguarda Edgar Allan Poe; il testo è il lento dispiegarsi degli elementi utili a scoprire questo segreto e il finale del romanzo ci riporta al luogo e al tempo dell'*incipit*, a chiudere il cerchio del mistero. "L'idea della fine è un'idea immanente", scrive Kermode ne *Il senso della fine*. "La fine di un qualsiasi discorso è sempre presente al suo interno fin dall'inizio" (Kermode 1972: 18). Non solo il finale e l'*incipit* si corrispondono secondo i dettami della *detective story*, ma è proprio l'idea della fine nella sua accezione luttuosa e mortuaria che viene iniettata nelle prime pagine e guiderà il lettore lungo la trama sul filo della paura. E la paura, come annuncia il titolo, è certamente una potente chiave di lettura del testo. Questo sentimento primordiale è interpretato attraverso la

¹⁷ Anche nella forma dell'amore per la morte: "Sissy blir svakere. Edgar begynner å tenke på døden som en grunnleggende premiss for opplevelsen av skjønnhet" (Frobenius 2008: 227-28); "Sissy è sempre più debole. Edgar comincia a pensare alla morte come a un'imprescindibile premessa all'esperienza del bello" (Frobenius 2010: 213). "[...] kjærligheten. Det er noe han har villet beskytte seg mot, hele tiden har han hatt en formening om at det er noe kjærligheten kan ødelegge for ham. Hva er det? Litteraturen, det han skriver? Nei, nei, nei. Det er døden. Den avskyelige og høyt elskede døden" (Frobenius 2008: 229); "[...] l'amore. Se ne è sempre voluto proteggere, ha sempre avuto la sensazione che potesse in qualche modo danneggiarlo. Ma quale amore, poi? Quello per la letteratura, per quello che scrive? No, no, no. Per la morte. La ripugnante eppure tanto amata morte" (Frobenius 2010: 215). Ma l'amore e la morte sono anche alla base dei discorsi sulla "Creazione" di cui tratta *Eureka*, il suo libro più frainteso: "Universets deler trekker seg sammen og går til grunne og oppstår igjen. Slik er det. Atomene trekkes mot hverandre, hele tiden [som] brødre. [...] Universet består av biter fra et oppløst gudshode [...]. Uendelige individualiseringer av Ham, som hele tiden blir trukket mot hverandre [...]. Til slutt blir vi selv Gud" (Frobenius 2008: 243-44); "I frammenti dell'universo si uniscono e toccano il fondo per poi risuscitare. È così. Gli atomi si attraggono costantemente [come] fratelli. [...] L'universo consiste di pezzi della testa di Dio [...]. Infinite individualizzazioni di Lui che si attraggono costantemente a vicenda [...]. Alla fine noi stessi diventiamo Dio" (Frobenius 2010: 226-27).

voce quasi sub-umana di Samuel come una forza potenzialmente rivoluzionaria, l'unica in grado di toccare le anime in profondità e forse di portare ad una significativa trasformazione della società: è Samuel che – sempre facendosi interprete dell'arte del maestro – vuole “mostrare la paura” all'umanità perché essa si prepari a redimersi, a cambiare, a rinascere.¹⁸

Ma la paura è anche un principio di composizione, il movente della scrittura ed il suo fine. In uno dei paragrafi più intensi del romanzo troviamo Edgar Allan Poe alle prese con la riflessione sulla sua scrittura in un complesso flusso di coscienza che ci lascia seguire la sua mente all'opera. Poe si chiede che cosa temiamo:

Tilfeldig død er det som skremmer oss aller mest. [...] tilfældighetene er den dype sammenhengens fiende – de snur seg mot oss og peker, liksom leende, på det planløse – og voldelige – universet som ligger framfor oss. [...] Det vi ikke skjønner, får oss til å mistenke at vi ikke forstår så mye av oss selv. Hva er resten? (Frobenius 2008: 95)

Ciò che più ci spaventa è la morte accidentale [...]. La casualità è nemica di un ordito più profondo, si gira verso di noi per indicare, quasi con scherno, il caos e la violenza dell'universo. [...] Ciò che non comprendiamo ci induce a sospettare che non capiamo poi tanto nemmeno di noi stessi. Cosa rimane? (Frobenius 2010: 91-92)

Temiamo ciò che non comprendiamo, tutto ciò a cui non riusciamo a dare una spiegazione logica, l'insensatezza e il caos. Il poeta sta riflettendo sui crittogrammi, sulla scrittura come costruzione di enigmi e sul carattere sempre ‘decifratore’ dell'esercizio di lettura: ma ha intenzione di cambiare le regole. Poe si propone infatti di scrivere un crittogramma che non abbia un sistema alfabetico di riferimento in grado di risolverlo, vuole cioè sperimentare “en organisert form for kaos” (Frobenius 2008: 93).¹⁹ Questo programma si traduce ne *I delitti della via Morgue*, in cui Poe scopre il modello formale del giallo:

¹⁸ “Når redselen deres blir virkelig kan Amerika forandre seg. [...] Jeg skal vise dere frykten. [...] Med en gang de får øye på redselen vil de begynne å tenke ut verdensplanen på nytt” (Frobenius 2008: 177-78); “Quando il terrore sarà reale l'America potrà cambiare. [...] Vi mostrerò la paura. [...] Non appena conosceranno la paura si metteranno a riconsiderare da capo il loro progetto di mondo” (Frobenius 2010: 169).

¹⁹ “una forma organizzata di caos” (Frobenius 2010: 89).

Så oppdager han en nydelig vårmorgen, at slutten på novellen må være handlingens begynnelse. Novellen skal begynne der forbrytelsen slutter. Hele handlingen i novellen blir dermed konsentrert om forsøket på å løse forbrytelsens gåte. Svært oppløftet merker han at dette får spenningen i teksten til å stige, avsnitt for avsnitt. *Det* er nysgjerrighetens paradoks, tenker han (helt varm i ansiktet): Jo mer vi får vite at vi ikke vet, desto viktigere blir det å oppdage det vi ikke vet om vi vil vite. (Frobenius 2008: 93-94)

Poi una deliziosa mattina di primavera scopre che la conclusione del racconto deve essere l'inizio. La storia comincerà dove finisce il crimine. Tutta la vicenda si concentrerà dunque sul tentativo di risolvere il mistero. Molto rincuorato, nota che questa idea fa crescere la tensione nel testo, paragrafo dopo paragrafo. È quello il paradosso della curiosità, pensa (col viso in fiamme): più sappiamo di non sapere, più importante diventa scoprire quello che non sappiamo ancora se vogliamo sapere. (Frobenius 2010: 90)

Ma il racconto rappresenta anche un'indagine sul meccanismo stesso della paura e sulla reazione dell'uomo di fronte ad essa. Se ciò che temiamo è ciò che non sappiamo spiegare, di fronte alla scena del delitto nella novella sono dunque l'apparente casualità e la mancanza di relazione logica tra gli elementi, a terrorizzarci. Scegliere un assassino animale, non umano, corrisponde nei piani di Poe a togliere all'investigatore e al lettore un sistema logico di riferimento con il quale pensare e con il quale risolvere il mistero: mentre il commissario di polizia continua ad arrovellarsi su potenziali complicatissime relazioni logiche tra i segni visibili lasciati dagli attori, Auguste Dupin riesce a risolvere l'enigma proprio perché abbandona la modalità di indagine tradizionale, ovvero sposta lo sguardo. Lo sguardo è la chiave: la risposta all'enigma non è nell'ingegnosità di forzate relazioni causali tra gli elementi visibili, tra le tracce, ma nella capacità di spostare lo sguardo in modo che siano le tracce stesse a rivelarsi all'occhio, all'interpretazione, in una visione d'insieme che si apra anche all'improbabile. Al contrario della vecchia pratica poliziesca positivista, che fermandosi alle apparenze non riesce a vedere niente, il nuovo paradigma indiziario proposto da Poe è teso ad accogliere la paura di una temporanea indeterminatezza di senso, piuttosto che farsi guidare da essa in un'interpretazione forzata e deformata della realtà. E non si impara a 'guardare' come Dupin mettendo in pratica regole preesistenti, ma lasciando entrare in gioco elementi imponderabili, quali

il fiuto, il colpo d'occhio, l'intuizione, che sono infatti gli organi 'sensoriali' del sapere indiziario.²⁰

Mi sembra che Frobenius in questo romanzo non solo – come dichiara nell'intervista – utilizzi in prima persona la tecnica investigativa per fare luce sugli enigmi della vita di Poe e si serva del modello della *detective story* nella sua costruzione narrativa, ma anche che egli tenti di seguire le tracce di Poe per quel che riguarda l'atteggiamento di ricerca della verità. Una volta raccolti gli indizi, bisogna di nuovo liberarli, farli proliferare spaziando con lo sguardo. Le tracce lasciate dalla Storia si arricchiscono di altre tracce 'possibili' e 'invisibili' e solo così essa continua a comunicare con il presente. Il 'caso Poe' non è e non sarà mai chiuso: le sue novelle hanno il potere di darci quell'illusione di pienezza di senso di cui abbiamo bisogno come lettori e come uomini, mentre contemporaneamente ci lasciano intravedere l'abisso del caos; la sua biografia, invece, non può che essere una *detective story* in cui il caso può sempre essere riaperto, come tutte le biografie e le narrazioni storiche. Frobenius consegna quindi al lettore un intrigo da sciogliere, comprendendo che è proprio nel "districare l'intreccio di vero, falso, finto [...] la trama del nostro stare al mondo" (Ginzburg 2006: 13). Raccontare una vita, che sia quella di Edgar Allan Poe, del Marchese de Sade o la propria, è il tentativo di conferire un senso, ma la Storia non si lascia mai chiudere in un disegno finito. Così Frobenius, come annuncia dal titolo di quest'ultimo romanzo, ci mostra davvero la paura, quella della mancanza di significato e dell'incomprensibilità dello stare al mondo, mentre ci invita a compiere l'unica operazione possibile: continuare ad indagare, a cercare e a seguire nuove tracce.

Sara Culeddu

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Università degli Studi di Trento

²⁰ Cfr. Ginzburg, 1986: 193.

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele, 2004, *Poetica*, traduzione di Domenico Pesce, Bompiani, Milano.
- Baudelaire, Charles, 1975-6, *Œuvres complètes*, 2 voll., a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris.
- Ciaravolo, Massimo, 2008, *Intervista a Nikolaj Frobenius. Il filo esistenziale tra romanzo storico e romanzo autobiografico*, <<http://www.linguenordiche.it>>.
- Cortazar, Julio, 2004, *Vita di Edgar Allan Poe*, traduzione di Claudio Cinti, Le Lettere, Firenze.
- Frobenius, Nikolaj, 1996, *Latours Katalog*, Gyldendal, Oslo.
- , 2000, *Il valletto di De Sade*, traduzione di Alessandra Pertici, Ponte alle Grazie, Milano.
- , 2004, *Teori og praksis*, Gyldendal, Oslo.
- , 2008, *Jeg skal vise dere frykten*, Gyldendal, Oslo.
- , 2010, *Vi mostrerò la paura*, traduzione di Cristina Falcinella, Ponte alle Grazie, Milano.
- Ginzburg, Carlo, 1986, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in *Miti Emblemi Spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, pp. 158-209.
- , 2006, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano.
- Kermode, Frank, 1972, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, traduzione di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Rizzoli, Milano.
- Poe, Edgar Allan, [1949] 1989, *Racconti. Grottesche e arabeschi*, 2 voll., introduzione di Giorgio Manganelli, traduzione di Maria Gallone, Bur, Milano.
- , 1992, *Vita attraverso le lettere (1826-1849)*, a cura di Barbara Lanati, Einaudi, Torino.
- , 2005, *Il Corvo e tutte le poesie*, a cura di Tommaso Pisanti, Newton, Roma.
- Rizzante, Massimo, 2006, "La sindrome di Schwob. Finzione e documento nel romanzo", <<http://www.nazioneindiana.com>>.
- Schwob, Marcel, [1896] 2004, *Vies imaginaires*, Garnier Flammarion, Paris.
- , 2005, *Vite immaginarie*, traduzione di Cristina Lardo, Azimut, Roma.
- Voltaire, [1747] 1966, "Zadig ou la destinée", in *Romans et contes*, a cura di René Pomeau, Garnier-Flammarion, Paris, pp. 29-91.
- , 1974, *Zadig*, introduzione di Franco Ferrucci, traduzione di Tito Richelmy, Einaudi, Torino.

ABSTRACT*Frobenius on Poe's Trail in Jeg skal vise dere frykten. A Biographical Novel between Fiction and Historical Document*

In *Jeg skal vise dere frykten* (I will show you fear), a novel about the life of Edgar Allan Poe, Nikolaj Frobenius returns to the combination of 'biographical' and 'noir' literature he experimented with in *Latours Katalog* (De Sade's Valet), the novel that earned him international success.

This article focuses on the relationship between 'reality' and 'fiction', by analyzing the interplay of historical documents and imagination in the novel and by interpreting this relationship as a main narrative theme. In the novel, a fictional character performs the crimes he reads about in Poe's horror stories.

My analysis of Frobenius's writing modes and narrative strategies is mainly based on the principles of biographical writing proposed by Marcel Schwob in the preface to his *Vies imaginaires* (1896), but also on the thinking of Carlo Ginzburg, who considers the relationship between historical and fictional discourse as a contention for the representation of reality. Frobenius's novel consists of a complex texture of true, false and fictional elements, and a constant reflection on the falsifying process involved in artistic creation is carried out throughout the text.

Frobenius's narrative strategy is centred on the style of the *detective story*: in the first place the author defines himself as a detective carrying out preliminary historical research, and then he develops the novel strictly according to the rules of the detective story and deeply inspired by Poe's own thoughts on this literary genre.

On these assumptions, I hold the circumstantial paradigm (i.e. the search for trails and evidence and their interpretation as a means of reaching the truth) as a common denominator of not only the work of the historian and the biographer, but also of the reader, who is asked to interpret the pieces of evidence in order to understand the overall picture. As Poe pointed out, impenetrable chaos is what we are most afraid of, and this is the reason why we continue interweaving facts with falseness and fiction in our search for understanding.

