



“Un'inquietante simmetria” : un mosaico di immagini

Eleonora Rovida

Questione di simmetria

Un'inquietante simmetria [\[1\]](#) è l'ultima perla targata Audrey Niffenegger [\[2\]](#), autrice di fama mondiale per il bestseller *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* [\[3\]](#). La trama ruota intorno ad una dimora londinese lasciata in eredità dalla defunta Elspeth Noblin alle nipoti gemelle, Julia e Valentina. Le due ragazze, cresciute negli Stati Uniti, non hanno mai conosciuto la zia; sanno solo che è la gemella della loro mamma.

L'anima di Elspeth, incastrata tra due realtà, vaga ancora per quelle stanze ingombre di arredi e miriadi di libri. La casa è proprio accanto al cimitero di Highgate: la vita e la morte creano un parallelismo continuo, uno specchio che riflette la narrazione come doppio binario simbolico.

Il romanzo è molto più che una semplice storia di presenze spettrali del XXI secolo: quando l'autrice è Audrey Niffenegger niente è dato al caso. La linfa artistica e letteraria a cui attinge la scrittrice spazia da William Blake a Joseph Cornell, da Edgar Allan Poe a Emily Dickinson in un continuo dominio delle immagini che costruiscono il mosaico della trama senza mai trascurare la componente affettiva di ciascuno dei suoi personaggi.

L'attenzione al sentimento stringe qualsiasi stranezza paranormale nella morsa del quotidiano, della riflessione e della straordinaria intensità della vita sulla scia cornelliana. “Forse in Cornell era proprio la tendenza a misurare il tempo sulle proprie percezioni che gli permetteva di creare una moltitudine di atmosfere in uno spazio ristretto, il che è una delle caratteristiche più accattivanti della sua opera” [\[4\]](#). Il “cacciatore di immagini” ha avuto grande influenza su Audrey Niffenegger che ha dedicato all'artista pagine splendide nel bestseller *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* [\[5\]](#).

I riferimenti del romanzo sono le pedine del gioco dell'autrice che crea, anche in questo libro, un'avventura per il lettore che raccoglie le citazioni letterarie disseminate nel testo come *souvenirs* evocativi .

Il titolo è già poesia densa di significato, un chiaro omaggio a William Blake: *Her fearful Symmetry* è un'espressione che appartiene ai versi di *The Tyger* [6]: “Tyger, tyger, burning bright / In the forests of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?”.

Il poema blakiano appartiene ai *Songs of Experience* del 1794: il titolo sfrutta un termine arcaico *tyger* rispetto al più noto *tiger* per esprimere l'aspetto esotico-alieno della fiera in tono metaforico. Il testo è l'esatto opposto di *The Lamb* [7], contenuto nei *Songs of Innocence* del 1789. Sono poemi ossimorici, a specchio, *sister poems*, esattamente come le raccolte riunite in un unico volume *Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul* (1794), un chiaro rimando al binario miltoniano tra *Paradise* e *the Fall*.

La simmetria del romanzo irretisce il lettore fin dal titolo in una serie di opposti che si attraggono e si completano mostrando i due volti di ogni cosa, le facce della stessa medaglia, due realtà che convivono. Il binomio principale riguarda la vita e la morte: così la casa di Elspeth è la simmetria del contiguo cimitero di Highgate. C'è un *pun* evidentissimo tra *Symmetry* e *Cemetery* nella pronuncia tipicamente *british* dei due termini [8].

Un serbatoio letterario

L'atmosfera “inquietante” richiama le figure spettrali che popolano “il vuoto, divina condizione, scuola di metafisica” [9] di dechirichiana memoria.

L'ambientazione riporta alla fotografia presurrealista di Eugène Atget, una serie di immagini che lo stesso Walter Benjamin [10] definisce “curiosamente vuote. Vuota è la Porte d'Arcueil, vuoti gli scaloni d'onore, vuoti i cortili, vuote le terrazze dei caffè, vuota come si conviene, la Place du Theatre. Tutti questi luoghi non sono solitari, bensì privi di animazione; in queste immagini la città è deserta come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi” [11]. Non è un caso che gli scatti più amati di Atget dalla cerchia surrealista siano proprio le vetrine: sono teatri espositivi di manichini in accumulo che ricordano le opere dechirichiane.

La simmetria, il doppio e l'inganno visivo derivano dal potere del vetro, capace di riflettere lo spettatore che si avvicina per osservare l'interno.

L'arte in vetrina naturalmente è la condizione delle *Shadow Boxes* cornelliane, scatole ombra/delle ombre che rievocano il regno degli spettri in reliquie-monumenti. “*The densely associative vitrine constructions of Joseph Cornell, in more recent times, captured the roamable spaces of human consciousness: ever present and ever in the past*” [12].

Un'inquietante simmetria è denso di riferimenti all'epoca più amata da Joseph Cornell, l'età vittoriana con le sue chincaglierie da *Wunderkammern* [13].

Il culto vernacolare dell'artista rispecchia tanto la sua vena collezionistica quanto il fascino dei *collage* [\[14\]](#) di Max Ernst : “*Ernst’s collages, however, were not just inspirational in their own right. They also resonated with Cornell because his familiarity with the cult of vernacular images that he had grown up with and then encountered in mountains of discarded, out-of-fashion Victorian ephemera during the 1920s*” [\[15\]](#).

La Niffenegger non ha mai nascosto la sua passione per i romanzi-*collage* di Ernst [\[16\]](#). Le opere dell'artista hanno qualcosa di ludico e misterioso, giochi di parole nascosti nei titoli stranianti che evocano valenze diverse rispetto all'impatto visivo. Il Surrealismo, sulla scia del Dada, ricerca nuovi *escamotages* espressivi per tradurre la libertà del pensiero in arte.

Il giocatore principe, dominatore assoluto delle parole nell'età vittoriana, è Lewis Carroll, inserito da André Breton nell'*Antologia dello humor nero* del 1939 come precursore del Surrealismo. Il creatore di *Wonderland* è il referente perfetto per la Niffenegger che, con omaggi continui anche nel suo primo testo [\[17\]](#), si riallaccia sempre al mondo della fantasia carrolliana.

Il regno dell'immaginazione domina il mondo rievocato dall'autrice: il romanzo deve molto ai *fairy tales*. La *fairy painting* diventerà un genere specifico della pittura vittoriana sulla scia dei dipinti romantici di Johann Heinrich Füssli (Fuseli per gli anglofili) e William Blake.

Il tema viene ripreso grazie alla contemporanea diffusione della fotografia [\[18\]](#): lo scatto si rivela su lastra come una vera e propria apparizione fissata da una magica alchimia. L'idea dell'immagine che “si manifesta” è ancora più forte in ambito anglosassone. Se il dagherrotipo ha dato origine ad immagini definite, il calotipo di Fox Talbot si sposa con la visione romantica in uno scatto tecnicamente imperfetto, ma attraversato da un forte fascino emotivo. L'immagine poco definita è un'apparizione, uno spettro, un equivalente visivo della realtà al di là dello specchio, simmetria scritta con la luce.

Lo scenario vittoriano

Il romanzo comincia con “la fine”, un indizio per sottolineare che la morte è solo l'inizio come nella perfetta tradizione popolare. “Elsbeth era passata nel regno degli oggetti inanimati” [\[19\]](#).

La Niffenegger vede il passato nell'immagine presente attraverso il potere evocativo dell'oggetto sulla scia cornelliana. Le *Shadow Boxes* sono monumenti mnemonici [\[20\]](#) dove gli oggetti sono indizi e testimonianze del passato, *objets trouvés*. “Cornell si è sforzato di realizzare l'eternità nella effettiva esecuzione delle sue costruzioni: eseguiva dei *collages* con pagine di vecchi libri su fondi di scatola per ottenere l'apparenza del vecchio. Nelle sue costruzioni tralasciava alcuni elementi in modo che potessero assumere un aspetto malridotto: certe volte metteva perfino una scatola nel forno perché la vernice interna si screpolasse e si staccasse, accrescendo così la

suggerimento di oggetto dei tempi passati. Mediante lavorazioni di questo tipo otteneva colorazioni particolari” [21].

L'oggetto sembra portare con sé un suo vortice temporale, una sua storia, una sua vita. Il corpo di Elspeth compie l'ultimo viaggio scortata da mercanti di libri rari, come se fossero portatori di “correlativi oggettivi” della defunta, rievocazione dei riti funebri egiziani: “Il corteo attraversò i cancelli del cimitero di Highgate in silenzio, il carro funebre seguito da dieci macchine piene di amici e mercanti di libri rari” [22].

L'atmosfera echeggia di quel silenzio dei primi film muti collezionati da Joseph Cornell e di quella lentezza che caratterizza i *found footages* con le scene rallentate: “sembrava che ogni rumore fosse scomparso, come se fosse saltata la colonna sonora di un film” [23].

Le statue del cimitero sono testimoni del tempo, guardiani che custodiscono l'eterno riposo: “le cappelle (un tempo descritte come 'gotico funerario'), i cancelli di ferro, il monumento ai caduti in guerra, la statua della Fortuna che guardava con occhi vuoti sotto il cielo plumbeo” [24] sono l'equivalente di *Angel*, la statua immortalata nell'omonimo cortometraggio cornelliano del 1957.

Il cimitero, monumento vittoriano a cielo aperto, è come un teatro abbandonato dove compare da anni la stessa locandina: tutt'intorno la vita continua. “Le nere carrozze vittoriane tirate dai cavalli ornati di piume di struzzo, i dolenti professionali e le periferiche dal volto inespressivo avevano ceduto il passo a questo disparato insieme di automobili, ombrelli e amici ammutoliti” [25]. La memoria vittoriana del libro, allo stesso modo, è simmetria della visione contemporanea: sono due mondi opposti che coesistono e si rispondono.

La coppia: Le Muse inquietanti

Le due gemelle ereditiere, Julia e Valentina, sono l'esempio principe dell'inquietante simmetria del romanzo: “Le gemelle non erano semplicemente identiche, erano gemelle speculari. La specularità non era limitata al loro aspetto, ma coinvolgeva ogni cellula dei loro corpi. Così il piccolo neo sul lato destro della bocca di Julia era sul lato sinistro di quella di Valentina; Valentina era mancina, Julia destra. Nessuna delle due sembrava strana da sola. Il fenomeno era evidente soprattutto dalle radiografie: mentre Julia aveva tutti gli organi al posto giusto, Valentina era al contrario. Aveva il cuore a destra, con ventricoli e cavità invertiti. Valentina aveva difetti cardiaci che avevano richiesto un intervento chirurgico quando era nata. Il chirurgo aveva usato uno specchio per vedere il suo cuoricino nel modo in cui era abituato a vedere un cuore normale. Valentina aveva l'asma, Julia al massimo un raffreddore. Le impronte digitali di Valentina erano quasi l'opposto di quelle di Julia (persino i gemelli identici non hanno impronte digitali del tutto corrispondenti). In sostanza erano un'unica creatura, con delle contraddizioni

interne” [26].

La descrizione ricorda moltissimo *Identical Twins*, una fotografia di Diane Arbus del 1967 dove due sorelle identiche sono ritratte con due stati emotivi opposti, una sorridente e l'altra imbronciata, per evocare la caratteristica bipolare della fotografia stessa. Le gemelle sembrano un'unica ragazza a due teste [27]: “avrebbero potuto essere scritturate come orfane vittoriane in un film per la TV. I loro occhi erano grandi, grigi e così distanziati da farle sembrare quasi strabiche” [28].

Julia e Valentina sono il prolungamento ideale della zia Elspeth: hanno la stessa passione per gli oggetti antichi. “La loro camera da letto sembrava sbucata da una casa di un'altra epoca, come se si fosse smarrita e fosse stata adottata per pietà da qualche *ranch* dall'aspetto comune. A tredici anni, le gemelle avevano strappato dai muri la scialba carta da parati a fiori, avevano spedito tutte le loro bambole e gli animali di pezza all'AMEVET, il sindacato dei veterani d'America, e avevano dichiarato la loro stanza un museo” [29].

La “sala espositiva” è uno spazio ricavato all'interno di un ambiente personale proprio come la cantina di Utopia Parkway di Cornell dove vengono custoditi *dossiers* tematici, *collages*, *assemblages* con pipe, bambole, bicchieri e uccelli impagliati. “*The bird is one of the most common themes in Cornell's dreams. Birds are often enclosed, but not in conventional birdcages. They are trapped in a neighbour's basement or on the page of magazines. They are associated with children and toys. Only twice do birds appear flying free. Both times Cornell finds his ominous, calling their flight dangerous*” [30].

Nella stanza delle ragazze “l'attuale oggetto d'esposizione era una vecchia gabbia per uccelli riempita di crocifissi di plastica, posata su un centrino all'uncinetto drappeggiato su un tavolino interamente coperto di adesivi di Hello Kitty. Tutto il resto nella stanza era bianco. Era una camera per sorelle Des Esseintes” [31].

Nelle opere di Cornell le consonanze interiori che determinano la scelta e l'assemblaggio delle immagini sono di eredità simbolista.

La passione per le “cianfrusaglie” [32] vittoriane spinge le ragazze ad accettare l'eredità della zia. La possibilità di un'esperienza londinese può restituire loro quell'indipendenza e quello spazio che avevano conquistato quando erano iscritte al Cornell [33].

L'enigma dell'arrivo: Mobili nella valle

Il fascino europeo per due ragazze americane ha il sapore della miniatura: “per gli standard americani delle gemelle, erano da casa di bambola. Tutto era compresso in uno spazio minimo, funzionale, bianco” [34].

Anche Cornell ha la stessa sensazione: le chincaglierie europee sono giochi per la sua prospettiva americana abituata alle grandi dimensioni [\[35\]](#). Le sue opere sono regni del piccolo dominati dalla poetica della meraviglia.

L'inganno percettivo richiama la favola di Alice e la Niffenegger non esita a regalare citazioni evidentissime del testo carrolliano: “Valentina pensò che da qualche parte avrebbe dovuto esserci una bottiglietta con l'etichetta che diceva BEVIMI, ma non c'era” [\[36\]](#).

Il disorientamento nel nuovo spazio viene enfatizzato dall'accumulo di immagini riflesse dagli specchi: “L'atrio era pieno di ombrelli e specchi. Le gemelle si videro riflesse diciotto volte in altrettanti specchi, e i loro riflessi venivano riflessi a loro volta, e così via. Rimasero sbigottite dallo spettacolo; entrambe si immobilizzarono e nessuna delle due era sicura di quale riflesso appartenesse a chi” [\[37\]](#). È lo stesso inganno che affascina i Surrealisti davanti agli enigmatici scatti delle vetrine parigine realizzati da Atget.

L'interno della casa, invece, ha tutto il fascino degli ingombri vittoriani: “Tutti i mobili erano pesanti, ricercati, vecchi. I divani erano in velluto di un pallido color malva, avevano i piedi a zampa e una quantità di bottoni. C'era un pianoforte a coda di misure ridotte (le gemelle erano decisamente poco portate per la musica) e un ampio tappeto persiano, morbido al tatto, che aveva i disegni di crisantemi e un tempo era di un rosso intenso, adesso sbiadito in più punti in un rosa scialbo. Tutto nella stanza sembrava essere stato prosciugato del suo colore” [\[38\]](#). L'immagine ricorda tanto l'accumulo di *Mobili nella valle* di De Chirico del 1927 quanto la cantina di Utopia Parkway. Il passato prosciugato dal colore risponde al fascino dei primi film muti, ma anche alla parificazione degli elementi data dall'uso del monocromo nelle opere di Cornell.

Il pianoforte impolverato, già utilizzato anche ne *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* [\[39\]](#), richiama alla mente *Untitled (Le piano)*, *Shadow Box* cornelliana del 1948: “anche questo pianoforte è magico. Ha un cupido dal volto azzurro e quello che sembra un campanello elettrico. Ha uno spartito – qualche cosa di romantico – ma non ha i tasti. Ci sono anche due scatole di fiammiferi ricoperte di note musicali, e questo è tutto. Nella villa sul mare Seraphina suonava il pianoforte muto. Una 'piccola musica notturna' per gli occhi” [\[40\]](#).

Il grande Metafisico: Il sogno trasformato

Le due gemelle cominciano a incontrare i vicini di casa: sono personaggi alquanto strani...inquietanti.

Al piano superiore abita Martin, un brillante studioso che si diletta in “una forma artistica sottovalutata” [\[41\]](#), la creazione di giochi enigmistici per il Guardian. Talvolta prepara veri rompicapo nel ricordo della moglie come “un cruciverba criptico e spaventosamente complesso

in cui le prime e le ultime lettere di ciascun quesito creavano anagrammi multipli del suo nome completo e la soluzione era l'anagramma di un verso della poesia di John Donne *Congedo, a vietarle il lamento*" [\[42\]](#). È un mago nei giochi di parole !

Come ogni genio, ha le sue fissazioni: è affetto da una grande forma di nevrosi che gli impedisce di uscire di casa. "Molti dei rituali di lavaggio di Martin erano organizzati intorno all'idea della simmetria: un colpo di rasoio sulla sinistra richiedeva un colpo identico sulla destra" [\[43\]](#). Passa tutta la sua giornata alle prese con prodotti per l'igiene ordinati per corrispondenza: la sua compagnia è un accumulo infinito di scatoloni.

La moglie Marijke, sentendosi intrappolata dalla malattia del marito, è partita per sempre per l'Olanda. Martin fantastica spesso immaginandola mentre gironzola "per i mercati all'aperto di Amsterdam" [\[44\]](#).

Le immagini nella sua mente vengono ricostruite dai pensieri-flash nel ricordo della vacanza fatta insieme alla moglie: è come se nella sua testa ci fosse una serie di piccole registrazioni di barche, gabbiani e case seicentesche [\[45\]](#). Nell'arte di Cornell compaiono tantissimi riferimenti al Seicento olandese, alla pittura di Vermeer [\[46\]](#), agli interni intimi dei suoi dipinti e a quella terra di navigatori [\[47\]](#) che ha dato i natali alla sua famiglia [\[48\]](#).

Con il passare del tempo, i "cortometraggi" nella memoria di Martin si affievoliscono in lampi, quadri, oggetti: "I ricordi autentici cominciano ad essere rimpiazzati dalle immagini; sua moglie, un essere umano completo, si stava trasformando in una serie di tinte su piccoli ritagli di carta. Anche le fotografie non avevano più i colori intensi di una volta, e si vedeva. Lavarle non servì a niente. Marijke stava svanendo, candeggiata, dalla sua memoria. Più provava a trattenerla, più sembrava affrettarsi a svanire" [\[49\]](#).

Il tema della memoria è molto diffuso nel testo: anche Elspeth, lasciando la casa in eredità alle nipoti, vuole andare oltre la morte intesa come dimenticanza: "Sto cercando di proteggere la mia storia. Una brutta cosa della morte è che sento che sto per essere cancellata" [\[50\]](#).

Allo stesso modo il collezionista di oggetti di famiglia Jonathan Safran Foer [\[51\]](#) imbusta i reperti per "paura di dimenticare".

Martin, con le sue stranezze nevrotiche, conquista Julia: passa ore ed ore con lei di fronte a tazze di tè e fette di torta in un'atmosfera che ricorda i festeggiamenti da non-compleanno nella favola di Alice.

"La sua è una specie di follia lucida, come un sogno" [\[52\]](#): Martin è una specie di Cappellaio Matto carrolliano.

A poco a poco, Julia scopre se stessa, capisce le sue passioni, la sua esistenza indipendentemente dalla gemella. La ragazza ha una vera passione per le "cose che la gente non dovrebbe vedere"

[53], scantinati, magazzini, luoghi cornelliani e carrolliani praticamente. La sua attenzione è sempre concentrata sul labirinto di scatoloni nell'appartamento di Martin.

Psicogeografia londinese: Metafisica interiore

“Londra era il posto perfetto per smarrirsi. Le strade curve cambiavano nome ogni pochi isolati, convergevano e divergevano, finivano bruscamente in slarghi senza sbocco, si aprivano in grandi piazze” [54].

Julia è la più affascinata da quel labirinto di strade e decide di giocare con la mappa della metropolitana londinese come una specie di gioco dell'oca: “Julia cominciò a fare un gioco che comportava prendere il metrò e scendere a caso in stazioni dai nomi interessanti..I nomi sulla mappa del metrò evocano un paesaggio urbano da Mamma Oca, accogliente e minuscolo” [55].

La *London Underground* non è un semplice mezzo di spostamento e di scoperta. La Niffenegger crea una simmetria tra il contemporaneo e il vittoriano: la metropolitana londinese, inaugurata nel 1863, è la più antica del mondo. È un chiaro riferimento al mondo sotterraneo, alla morte, alle tombe nel cimitero di Highgate, ma anche alla favola di Alice che, nella prima versione, è intitolata *Alice's Adventures Under Ground* [56].

Il fascino del nuovo e della scoperta richiama alla mente il moderno *flâneur*: è una passeggiata disimpegnata per le strade. Gli incontri, le piazze, gli spazi vengono filtrati dagli occhi di Julia come in una caccia alle immagini. “La mappa di Londra nella mente di Julia iniziò a riempirsi di stranezze: gli elefanti e altri esotici animali da fatica dell'Albert Memorial; il negozio del Bloomsbury che vendeva solo spade e bastoni da passeggio; il ristorante nella cripta della chiesa di St. Mary-le-Bow. Andò all'Hunterian Museum e trascorse un pomeriggio a guardare vasi appannati pieni di organi, un'esposizione di sostanze antisettiche e lo scheletro di un dodo” [57]. Non è casuale che la Niffenegger citi il Dodo: nella favola di Alice rappresenta il balzubiente Lewis Carroll, pseudonimo di Charles Dodgson.

Valentina, invece, non riesce ad interiorizzare i luoghi: “Valentina vide negozi, piazze, nomi di strade familiari, ma non aveva una mappa interiore di Londra, non era in grado di organizzare l'ambiente circostante; quello era compito di Julia” [58].

È una psicogeografia interiore molto simile a quella realizzata da Joseph Cornell nel suo “*Wanderer a New York*” [59]. Vagabondando per Londra, Julia raccoglie le immagini della città: “Tornava a casa ogni giorno con la mente di vedute di Londra, brandelli di conversazione, idee per le avventure del giorno dopo” [60]. Lo stesso vale per le *Shadow Boxes* e i *collages* cornelliani: “l'artista usciva ogni giorno dalla porta del tempo per esplorare le magiche prospettive dell'immaginazione associativa e, come un bimbo che incolla le figurine la sera,

lavorava sul tavolo della cucina della modesta casa di Long Island sepolto in un mondo di piccoli oggetti, ritagli di stampe, biglietti di viaggio scaduti, angeli di *bisquit* e di carta ricamata, bicchierini, palle di vetro colorate, etichette, piccoli flaconi, carte del cielo e del mare, fotografie, frammenti di specchio, rami secchi e infiniti relitti del tempo” [\[61\]](#).

Il tempio fatale

Il referente principale per le gemelle è Robert, compagno della zia Elspeth e guida turistica del cimitero per gruppi di antiquari [\[62\]](#). Il suo lavoro gli permette di raccogliere materiale di studio sui riti funebri vittoriani [\[63\]](#): “La tesi di dottorato di ricerca all'inizio doveva essere un saggio storico; Robert immaginava il cimitero come un prisma attraverso il quale poteva vedere la società vittoriana al massimo dello splendore e della spettacolarità dei suoi eccessi irrazionali. Nella loro combinazione di riforma igienica e innovazione prestigiosa, i vittoriani avevano creato il mito di Highgate come un teatro del lutto, un apparato scenico dell'eterno riposo” [\[64\]](#).

Il tema della morte torna di continuo: cipressi e cespugli di agrifoglio, sparsi per il cimitero, sono simboli della vita eterna per i vittoriani [\[65\]](#) che riposano “silenziosi nelle loro piccole camere” [\[66\]](#).

Nella cultura vittoriana la morte era quasi un'ossessione: “Penserete che la morte sia piuttosto evidente, ma ci furono alcuni casi famosi in cui un cadavere si rizzò a sedere e continuò a vivere, e a molti vittoriani veniva la tremarella al solo pensiero di essere sepolti vivi” [\[67\]](#). La paura del risveglio nella tomba [\[68\]](#) aveva portato alla sistemazione di “un sistema di campanelli attaccati a dei cordini che passavano attraverso il terreno e dentro la bara modo che se ti svegliavi sotto terra potevi tirare il cordino dei campanelli finché qualcuno veniva a dissotterrarti” [\[69\]](#).

Le credenze popolari che emergono dallo studio dell'Highgate spingono Robert verso uno studio più attento alle personalità dei defunti: la tesi viene dirottata su un'analisi biografica. “Sedeva spesso con Michael Faraday, il famoso scienziato; con Eliza Barrow, che era stata una delle vittime del famigerato serial killer Frederick Seddon; passava del tempo a rimuginare sulle tombe anonime dei trovatelli” [\[70\]](#). La biografia più affascinante è doppia: la storia tra il preraffaellita Dante Gabriele Rossetti e la modella-artista Eliza Siddal [\[71\]](#).

Robert ha una profonda formazione anglicana, ma crescendo le sue credenze si sono volte allo spiritismo.

L'enigma dell'oracolo: Il ritornante

Elspeth scopre presto il modo di comunicare con le due nipoti ricordando una scia lasciata dal

dito di Julia sul pianoforte: la polvere, *ephemera* per eccellenza, è il suo canale espressivo, una scrittura fantasma. “Elspeth stava lavorando con la polvere. Non riusciva a spiegarsi come mai non avesse capito prima il potere comunicativo della polvere. Era leggera e lei poteva spostarla con facilità. Era l'elemento ideale per i messaggi” [\[72\]](#).

Con questo stratagemma la defunta ha la possibilità di esprimere a Robert e alle gemelle i suoi desideri “LIBRI. GIOCHI. ATTENZIONE ... PARLATE CON ME, GIOCATE CON ME” [\[73\]](#).

I tre interlocutori sono felicissimi di poterle parlare e decidono di trovare qualcosa di più semplice per scambiare messaggi con Elspeth: le tavolette Ouija. “I vittoriani si valevano delle tavolette Ouija, dotate di lettere e di un puntatore. E della scrittura automatica, gli spiriti invasavano i medium e parlavano attraverso di loro” [\[74\]](#). Il trio ha bisogno di pochi oggetti: “un quaderno, una biro e un bicchiere come puntatore” [\[75\]](#). Ci si potrebbe fare una scatola cornelliana!

Quella strana “scrittura automatica” richiama alla mente il Surrealismo: l'interesse per l'aldilà, i tarocchi, la comunicazione tra vivi e morti riporta alla cartomanzia de *Le Jeu de Marseille* del 1940.

Elspeth è uno spettro: non è visibile né si riflette negli specchi. Julia e Robert avrebbero bisogno di un paio di “OCCHIALI PER I FANTASMI” [\[76\]](#), ma Valentina stranamente riesce a vedere Elspeth. La gemella ha qualcosa che la lega misteriosamente alla zia. Robert è affascinato dalla ragazza che, in qualche modo, ricorda la sua defunta compagna.

Valentina è la gemella più debole, ha una salute cagionevole, vive all'ombra di Julia che la chiama “topolino” per il suo essere timorosa nei confronti della vita. Rappresenta *The Lamb* in opposizione a *The Tyger*. La ragazza è incuriosita dallo *status* della zia Elspeth: è come una nuvola leggera senza legami. Il vincolo con la gemella ha impedito a Valentina di avere una sua vita: vuole diventare libera come la zia.

Solo la morte le concede di provare la sensazione di quella dimensione: “è come un sogno interminabile” [\[77\]](#). Valentina entra nel regno degli oggetti inanimati come la zia: “quando comincio a intuire cosa poteva esserle accaduto, il tempo rallentò al punto che l'aria nell'appartamento parve essersi trasformata in vetro” [\[78\]](#). Il vetro racchiude, circonda e protegge gli oggetti proprio come nelle *Shadow Boxes* cornelliane, capsule temporali [\[79\]](#) e monumenti mnemonici realizzati da un artista funereo, Joseph Cornell.

Bibliografia

- D. ASHTON, *A Joseph Cornell Album*, New York 1974.
- W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (tr. it. a cura di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*), Torino 1980¹¹.
- S. COKAL, *Twin Powers*, in "Sunday Book Review", Nytimes.com, 25 settembre 2009, <<http://www.nytimes.com/2009/09/27/books/review/Cokal-t.html?pagewanted=all>>
- J. CORNELL, *Joseph Cornell's Dreams*, edited with an introduction and appendices by Catherine Corman, Cambridge 2007
- J. S. FOER, *A Convergence of Birds: Original Fiction and Poetry inspired by Joseph Cornell*, New York, 2007³.
- J. S. FOER, *Everything is illuminated*, (tr. It a cura di M. Bocchiola, *Ogni cosa è illuminata*) Milano 2004².
- R. KRAUSS, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, ed. ed it. A cura di E. Grazioli, Milano 1998.
- J. MAAS, *Victorian Fairy Painting*, London 1997.
- Joseph Cornell*, catalogo della mostra a cura di K. McShine, (Museum of Modern Art, New York 1980), New York 1980.
- Joseph Cornell*, catalogo della mostra a cura di K. McShine, (Palazzo Vecchio, Firenze 1981), Firenze 1981.
- A. NIFFENEGGER, *Her fearful symmetry* (tr. it. a cura di D. Vezzoli, *Un'inquietante simmetria*) Milano, 2009.
- A. NIFFENEGGER, *The Time Traveler's Wife* (tr. It a cura di K. Bagnoli, *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo*), Cles TN 2010²
- A. NIGRO, *Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista*, in "Collage/Collages. Dal Cubismo al New Dada", catalogo della mostra a cura di M.M. Lamberti e M.G. Messina, (Torino 2007-2008), Milano 2007, pp. 280-296.
- Joseph Cornell: Navigating the Imagination*, catalogo della mostra a cura di L. Roscoe Hartigan, (Salem, Washington 2006 – 2007), Salem, Washington, London 2006.
- E. ROVIDA, *Lee Miller e Joseph Cornell: La Musa e l'argonauta*, "Bta", num. 566, 20/06/2010 <<http://bta.it/txt/a0/05/bta00566.html>>
- E. ROVIDA, *Time Voyager: echi di Joseph Cornell nel bestseller "The time's Traveler's Wife"*, "Bta", num. 577, 17/10/2010, <<http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00577.html>> .
- A. SBRILLI, P. CASTELLI, *Esplorazioni, estensioni, costellazioni. Aspetti della memoria in Joseph Cornell*, "La Rivista di Engramma on line", n. 70, marzo 2009, <www.engramma.it>.
- A. SBRILLI, *Wanderer a New York. Una psico-geografia del Romanticismo nell'opera di Joseph Cornell*, intervento al Convegno *Paesaggi, cartografie e architetture nel romanzo tedesco dell'Ottocento*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Villa Sciarra-Wurst, 23 aprile 2010.
- C. SIMIC, J CORNELL, *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*, (tr. it. a cura di A. Cattaneo, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*) Milano 2005².
- D. SOLOMON, *Utopia Parkway: the life and work of Joseph Cornell*, Boston 2004.
- B. M. STAFFORD, F. TERPAK, *Devices of Wonder. From the world in a box to images on a screen*, Los Angeles 2001.
- D. WALDMAN, *Collage, Assemblage and the Found Object*, London 1992.
- D. WALDMAN, *Joseph Cornell: Master of dreams*, New York 2002.
- N. WILLARD, *The sorcerer's apprentice: a conversation with Harry Roseman, assistant to Joseph Cornell*, "Michigan Quarterly Review", Volume XXXVIII, n. s. I, Winter 1999, pp. 37-56.

[1] A. NIFFENEGGER, *Her fearful symmetry* (tr. it. a cura di D. Vezzoli, *Un'inquietante simmetria*) Milano 2009.

- [2] A. NIFFENEGGER, <<http://audreyniffenegger.com>>
- [3] A. NIFFENEGGER, *The time's traveler's wife* (tr. It a cura di K. Bagnoli, *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo*), Cles TN 2010².
- [4] *Joseph Cornell*, catalogo della mostra a cura di K. McShine, (Palazzo Vecchio, Firenze 1981), Firenze 1981, p.14.
- [5] E. ROVIDA, *Time Voyager: echi di Joseph Cornell nel bestseller "The Time Traveler's Wife"*, "Bta" num. 577, 17/10/2010, <<http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00577.html>>
- [6] W. BLAKE, *The Tyger*, "Songs of Experience" 1794.
- [7] W. BLAKE, *The Lamb*, "Songs of Innocence" 1789.
- [8] S. COKAL, *Twin Powers*, in "Sunday Book Review", Nytimes.com, 25 settembre 2009, <<http://www.nytimes.com/2009/09/27/books/review/Cokal-t.html?pagewanted=all>>
- [9] C. SIMIC, J CORNELL, *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*, (tr. it. a cura di A. Cattaneo, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*) Milano 2005², p.114.
- [10] W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1991.
- [11] *Ivi*, p. 71.
- [12] B. M. STAFFORD, *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Massachusetts 2001², p. 154 .
- [13] *Joseph Cornell 1981*, p. 13.
- [14] D. WALDMAN, *Collage, Assemblage, Found Object*, London 1992, p. 204.
- [15] *Joseph Cornell: Navigating the Imagination*, catalogo della mostra a cura di L. Roscoe Hartigan, (Salem, Washington 2006 – 2007), Salem, Washington, London 2006, p. 48
- [16] Il romanzo- collage *La Femme 100 têtes* viene pubblicato nel 1929 con una tiratura di 1003 copie da Éditions du Carrefour di Pierre Lévy, lo stesso editore dell' *Hebdomero* di De Chirico.
- [17] E. ROVIDA, *Time Voyager: echi di Joseph Cornell nel bestseller "The Time Traveler's Wife"*, "Bta", num. 577, 17/10/2010, <<http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00577.html>>
- [18] J. MAAS, *Victorian Fairy Painting*, London 1997.
- [19] A. NIFFENEGGER 2009, p. 12.
- [20] A. SBRILLI, P. CASTELLI, *Esplorazioni, estensioni, costellazioni. Aspetti della memoria in Joseph Cornell*, "La Rivista di Engramma on line" num. 70, marzo 2009, <www.engramma.it> .
- [21] *Joseph Cornell 1981*, p. 13.
- [22] A. NIFFENEGGER 2009, p.17.
- [23] *Ibidem*.
- [24] *Ivi*, p. 18
- [25] *Ibidem*.
- [26] *Ivi*, p. 44.

- [27] *Ivi*, p. 47.
- [28] *Ivi*, p. 44.
- [29] *Ivi*, p. 45.
- [30] J. CORNELL, *Joseph Cornell's Dreams*, edited with an introduction and appendices by Catherine Corman, Cambridge 2007, p.121.
- [31] A. NIFFENEGGER 2009, p. 45.
- [32] *Ivi*, p. 48.
- [33] *Ivi*,p. 55.
- [34] *Ivi*, p. 104.
- [35] *Joseph Cornell, 1981*, p.14.
- [36] A. NIFFENEGGER 2009, p. 100.
- [37] *Ivi*, p. 101.
- [38] *Ivi*, p. 102.
- [39] E. ROVIDA, *Time Voyager: echi di Joseph Cornell nel bestseller "The Time Traveler's Wife"*, num. 577, 17/10/2010, <<http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00577.html>>
- [40] SIMIC 2005, p. 34.
- [41] A. NIFFENEGGER 2009, p. 149.
- [42] *Ivi*, p. 203.
- [43] *Ivi*, p. 29.
- [44] *Ivi*, p. 59.
- [45] *Ibidem*.
- [46] *Ivi*, pp. 417-418.
- [47] SIMIC 2005, p. 28.
- [48] E. ROVIDA, *Lee Miller e Joseph Cornell: La Musa e l'Argonauta*, "Bta" num. 566, 20/06/2010, <<http://bta.it/txt/a0/05/bta00566.html>>
- [49] A. NIFFENEGGER 2009, p. 62.
- [50] *Ivi*, p. 48.
- [51] J. S. FOER, *Everything is illuminated*, (tr. It a cura di M. Bocchiola, *Ogni cosa è illuminata*) Milano 2004².
- [52] A. NIFFENEGGER 2009, p. 151.
- [53] *Ibidem*.
- [54] *Ivi*, p. 293.
- [55] *Ibidem*.
- [56] *Alice's Adventures Under Ground* è un manoscritto illustrato personalmente da Lewis Carroll nel 1864.

- [57] A. NIFFENEGGER 2009, p. 293.
- [58] *Ivi*, p. 198.
- [59] A. SBRILLI, *Wanderer a New York. Una psico-geografia del Romanticismo nell'opera di Joseph Cornell*, intervento al Convegno *Paesaggi, cartografie e architetture nel romanzo tedesco dell'Ottocento*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Villa Sciarra-Wurst, 23 aprile 2010.
- [60] A. NIFFENEGGER 2009, p. 294.
- [61] *Joseph Cornell 1981*, p.11.
- [62] A. NIFFENEGGER 2009, p. 35.
- [63] *Ivi*, p. 37.
- [64] *Ivi*, p. 65.
- [65] *Ibidem*.
- [66] *Ivi*, p. 66.
- [67] *Ivi*, p. 187.
- [68] *Ivi*, p. 36.
- [69] *Ivi*, p. 187.
- [70] *Ivi*, p. 65.
- [71] *Ivi*, p. 66.
- [72] *Ivi*, p. 251.
- [73] *Ivi*, p. 255.
- [74] *Ivi*, p. 256.
- [75] *Ibidem*.
- [76] *Ivi*, p. 263.
- [77] *Ivi*, p. 420.
- [78] *Ibidem*.
- [79] E. ROVIDA, *Time Voyager: echi di Joseph Cornell nel bestseller "The Time Traveler's Wife"*, "Bta", num. 577, 10/2010, <<http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00577.html>>