

SPETTRI, ASSENZE, MEMORIE - **IL FANTASMA NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA**



QUADERNI DEL PENS

Numero 5, 2022

SPETTRI, ASSENZE, MEMORIE

IL FANTASMA NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA



Università del Salento

QUADERNI DEL PENS

Numero 5, 2022

SPETTRI, ASSENZE, MEMORIE

IL FANTASMA NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

2022

QUADERNI DEL PENS

Centro di ricerca Poesia contemporanea e Nuove scritture
Collana Peer review diretta da
Fabio Moliterni

Le pubblicazioni proposte alla collana «QUADERNI DEL PENS» vengono sottoposte a processo di peer review double-blind.

Direttore della Collana

Fabio Moliterni (Università del Salento, Italy)

Vicedirettore della Collana

Simone Giorgio (Università di Trento, Italy)

Comitato Scientifico

Marcello Aprile (Università del Salento)

Giuseppe Bonifacino (Università di Bari)

Raoul Bruni (Cardinal Stefan Wyszyński University - Varsavia)

Andrea Gialloreti (Università di Chieti-Pescara)

Yannick Gouchan (Università di Aix-Marseille)

Paola Laskaris (Università di Bari)

Juan Carlos de Miguel (Universidad de Valencia)

Irene Romera Pintor (Universidad de Valencia)

Progetto grafico

Filippo Spiri

Segreteria di redazione

Carolina Tundo (Università del Salento) carolina.tundo@unisalento.it

© 2022 Università del Salento

ISSN: 2611-903X

ISBN: 978-88-8305-191-3

DOI: 10.1285/i2611903xn5

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

PREMESSA

«Chi sono, io? [...] in fondo
potrei forse domandarmi
semplicemente *qui je hante*:
chi frequento, chi infesto»
(André Breton, *Nadja*, 1928)

Nella conclusione del suo celebre *La letteratura fantastica*, Todorov compie una mossa critica particolare, come se volesse porre agli studi che l'avrebbero seguito una pietra di paragone con cui è impossibile non confrontarsi. Dopo una lunga disamina del fantastico e del meraviglioso nella letteratura dei secoli precedenti, chiudeva infatti il suo saggio notando che l'epoca d'oro del genere era tramontata alla fine dell'Ottocento. In quel momento, secondo Todorov, la sua funzione sociale e conoscitiva era stata a suo dire soppiantata dalla psicanalisi:

La psicoanalisi ha sostituito (e di conseguenza ha reso inutile) la letteratura fantastica. Oggi non abbiamo bisogno di ricorrere al diavolo per parlare di un desiderio sessuale immoderato, né ai vampiri per designare l'attrazione esercitata dai cadaveri: la psicoanalisi, e la letteratura che direttamente o indirettamente se ne ispira, ne parlano in termini non mascherati. Letteralmente, i temi della letteratura fantastica sono diventati esattamente quelli delle ricerche psicologiche degli ultimi cinquant'anni¹.

In verità, a partire dal Novecento, la sensibilità di scrittori e scrittrici verso il fantastico non è certo venuta meno, e anzi è parsa innervare sia la letteratura colta che quella popolare. Il fantastico è andato via via trasformandosi, puntando non più, o non solo, sulla creazione di atmosfere e situazioni ricorrenti, ma anche sulla commistione e l'ibridazione fra i generi letterari. In questo continuo lavoro di rinnovamento sulla forma, l'esplorazione dell'inconscio ha guadagnato uno spazio decisivo, talora per sondare il "difforme", talora come descrizione della presenza dell'inspiegabile nella quotidianità.

Nel corso dell'ultimo secolo il fantastico si è dunque sviluppato in modi molto diversi e talvolta contrapposti, complice l'abbattimento dei confini fra i generi. Accanto a testi ormai assurti allo *status* di classici del genere fantastico propriamente inteso, ve ne sono altri ancora che operano un recupero più o meno esplicito del magico, del romanzesco, dell'avventuroso; troviamo inoltre riscritture manieriste della tradizione o contaminazioni con la fantascienza. Proprio in virtù del nuovo legame con la sfera psicanalitica, è possibile rintracciare una diffusa percezione letteraria del soprannaturale che non si rifà agli stilemi di genere ma ne adotta alcune tecniche stranianti, in prosa come in poesia. Il saggio postumo *Il soprannaturale letterario* di Francesco Orlando², che si pone in ideale dialogo con il lavoro di Todorov, traccia bene le fila di questo discorso. Orlando ritiene di poter rileggere il genere in una prospettiva che ne individua diversi «statuti», ciascuno caratterizzato da una diversa gradazione dell'incredulità del lettore. Delinea dunque una traiettoria che, per così dire, culmina nel *soprannaturale di trasposizione*, in cui la razionalità non basta a spiegare gli avvenimenti narrati, e soprattutto nel *soprannaturale di imposizione*, dove l'autore decide arbitrariamente di «imporre» il fantastico al lettore, senza sollevare il problema di giustificarlo. L'esempio più celebre fra quelli portati da Orlando è *La metamorfosi* di Kafka: dalla scelta si può notare come quest'ultimo statuto sia strettamente legato al concetto di straniamento.

1 T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 163-164.

2 F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017. Si veda in particolare il secondo capitolo, *Una prima serie di casi in ordine cronologico*, pp. 27-88.

Partendo proprio da quest'ultimo legame sono sorti in anni recenti gli studi sul *weird*, categoria nata in ambito anglosassone e che ha cominciato a riscuotere una sempre crescente fortuna anche nel contesto italiano. Come ha ricostruito Marta Rosso su «Enthymema»³, le teorizzazioni sul *weird*, più che identificare un genere in sé, sono adatte a stabilirlo e riconoscerlo «come dispositivo prospettico, come elemento secondario che, attraverso processi intersistemici quali sono i fenomeni editoriali, dai margini della letteratura di genere si è spostato al centro del sistema letterario, finendo per dominare anche altre forme narrative»⁴. In effetti, la fortuna del termine, cominciata con il saggio di Mark Fisher che lo presenta già nel titolo – *The weird and the eerie*⁵ – è legata soprattutto alla letteratura dell'estrema contemporaneità.

In questo contesto plurale e mescolato, a cavallo tra fantascienza, horror e fantastico, un filone particolarmente florido è rappresentato dalla letteratura incentrata sul concetto di fantasma, inteso sia come apparizione dello spirito dei defunti, sia nella sua accezione più larga come manifestazione soprannaturale e oltreumana. Infatti, molta letteratura contemporanea, sia in prosa che in poesia, è caratterizzata dalla presenza di alterità non chiaramente riconducibili a figure e personaggi concreti, ma che rappresentano diverse declinazioni di entità o spiriti soprannaturali. Queste apparizioni possono assumere caratteristiche di vario genere all'interno delle singole opere, provocando diverse dinamiche testuali. Innanzitutto, esse si dispongono sul crinale incerto di assenza e presenza: tra l'assenza fisica e la presenza soprannaturale di un personaggio o di un fenomeno "perturbante". Le apparizioni fantasmatiche, infatti, sono di per sé inspiegabili: citando ancora Mark Fisher, esse suscitano la domanda: «perché c'è qualcosa là dove non dovrebbe esserci nulla?»⁶. La dicotomia tra assenza fisica e presenza soprannaturale si rispecchia nella dialettica fra ricordo, memoria e ricerca del personaggio fantasmatico. Molte scritture contemporanee sono fondate sul *topos* della ricerca di un personaggio sparito, o, in alternativa, sulla (ri)costruzione del suo ricordo se esso è perduto o defunto: in questo senso le apparizioni fantasmatiche all'interno del testo possono anche sfociare nello statuto soprannaturale; in quanto tali, le apparizioni interferiscono con la percezione del tempo e dello spazio, creando uno stato emotivo peculiare nei personaggi rappresentati e una nuova tensione speculativa della parola letteraria.

A partire da questo complesso panorama che investe l'intero sistema letterario, il quinto numero dei «Quaderni del PENS» ha raccolto una varietà di interventi sulla ripresa del fantastico e delle "presenze" fantasmatiche nella letteratura italiana moderna e contemporanea. L'arco temporale qui coperto va dall'Ottocento ai nostri giorni. Si è cercato di comprendere lavori che, in vari modi, mostrassero chiaramente le coordinate critico-teoriche che abbiamo delineato in questa introduzione. Si alternano così interventi di natura teorica a scritti di carattere storiografico o militante relativi a singoli casi di studio, o a gruppi di autori. Al tentativo di tenere legati l'aspetto più teorico-narratologico e quello ermeneutico si è affiancata, nell'ambito di quest'ultimo, la volontà di proporre esempi tratti da momenti molto differenti della storia letteraria italiana dell'ultimo secolo e mezzo.

Il numero si apre con una serie di saggi incentrati su autori vissuti a cavallo tra Otto e Novecento. Alberto Carli firma un'approfondita ricognizione dei rapporti tra gli scrittori veristi e il patrimonio delle narrazioni folkloriche. Andrea Verri si sofferma su una novella di Capuana, *Tortura*, e la sua riscrittura *La voglia*, soffermandosi sulle variazioni del fantastico operate dall'autore. Analucia Leo espone i legami tra Arrigo Boito e il grande scrittore fantastico tedesco Hoffmann, mentre Barbara Vinciguerra, in un'ottica sincronica, si sofferma sulle presenze fantasmatiche nell'ambiente letterario triestino e giuliano: fra gli autori trattati, ricordiamo almeno il nome di Giulio Caprin, da Vinciguerra dipinto come un grande antesignano delle storie fantastiche di Buzzati e Ortese. Milena Contini e Domenico Tenerelli illustrano le reminiscenze spettrali in due premi Nobel

3 M. ROSSO, *La costellazione del 'new Italian weird' tra letteratura estrema e ipermodernità*, «Enthymema», 28, 2021, pp. 204-230.

4 Ivi, p. 206.

5 M. FISHER, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, minimum fax, 2016.

6 Ivi, p. 12.

della nostra letteratura, Deledda e Pirandello: per la prima risultano di fondamentale importanza i racconti popolari della tradizione sarda, non solo nell'ottica fantastica, ma più in generale per il suo impianto affabulatorio; del secondo vengono analizzate le reminiscenze gotiche lungo tutta la sua produzione narrativa. Iwan Paolini e Alessandro Valenti firmano un articolo a quattro mani sulle fonti inglesi del gotico di Tommaso Landolfi.

Per quanto riguarda la sezione sulla poesia, ospitiamo tre interventi: Lorenzo Negro analizza il tema del fantasma negli *Strumenti umani* di Vittorio Sereni. Sara Vergari, invece, si sofferma su Fernanda Romagnoli, una poetessa che non ha ancora ricevuto la fortuna critica che merita, e sulla trattazione di Dio come fantasma all'interno della sua opera. Mario Cerotti, infine, ripercorre le presenze fantasmatiche nell'ultima parte della produzione montaliana.

Appartengono al secondo Novecento gli autori affrontati da Daniela Bombara, che tratta di Dino Buzzati, Ercole Patti e Livia De Stefani, e da Fabio Camilletti, che affronta il racconto *Avventura a Campo di Fiori* di Giorgio Vigolo, esempio magistrale di *ghost story* romana. Stefano Pifferi firma un intervento su un libro, *Dissipatio H.G.* di Morselli, che rappresenta un punto di svolta nel discorso che abbiamo delineato, ponendosi infatti al crocevia tra un fantastico *d'imposizione* di matrice kafkiana e il nuovo *weird* contemporaneo. Si passa poi alla sezione più militante del numero, in cui troviamo gli interventi di Luigi Weber su *Ultimo parallelo* di Filippo Tuena, Giorgia Buso su *Gli increati* di Antonio Moresco, Stella Schito su *Dalle rovine* di Luciano Funetta, Luca Peloso su *La straniera* di Claudia Durastanti e Alice Parrinello sui romanzi di Nadia Terranova. Si tratta di scrittori dell'estremo contemporaneo che rappresentano quattro differenti modalità di messa in scena del *weird* e della spettralità: Tuena e Moresco sono accomunati dalla ricerca su una voce narrante spersonalizzata, mobile, di difficile individuazione se non ricorrendo a categorie legate al soprannaturale, come ben espongono Weber e Buso; Schito sostiene che il libro di Funetta racconta una trasformazione *weird* che allontana progressivamente i protagonisti dalla dimensione umana, lasciando spazio alla tematica spettrale; Durastanti costella la sua narrazione di riferimenti e citazioni fantastici mettendo in piedi un vero e proprio repertorio di genere, con l'intenzione di mostrare come la letteratura fantastica sia capace di mettere in scena anche la vita quotidiana. Quanto a Terranova, Parrinello argomenta che l'insistenza sui temi spettrali sia da ricollegare alla questione delle origini siciliane della scrittrice. In conclusione del fascicolo, troviamo un articolo di natura critico-teorica firmato da Stefano Lazzarin, che si interroga sull'opportunità dell'uso della categoria del *weird* nel campo (ultra-)contemporaneo degli studi sul fantastico.

Nella sezione «PENS Papers» abbiamo raccolto il testo che proviene da un seminario tenuto il 6 dicembre 2021 al corso magistrale di Lettere moderne dell'Università del Salento, in cui la poetessa Francesca Mazzotta ha dialogato con gli studenti e le studentesse sulla sua raccolta *Gli eroi sono partiti* (Passigli, 2021); e un'intervista di Federica Solazzo a Bernardo De Luca a proposito di *Foglio di via* di Franco Fortini.

Il percorso che abbiamo tracciato in questo numero è frutto di una selezione tra numerosissime proposte che sono pervenute alla redazione dopo la pubblicazione della *call for papers*. Riteniamo questo un segnale della straordinaria vitalità del genere fantastico, che poggia ormai su una lunga tradizione critica internazionale. In Italia, il dibattito sul genere ha subito una grande accelerazione a partire dagli anni Ottanta del Novecento dopo la traduzione e la ricezione di Todorov; fino a quel momento gli studi sul fantastico, pur presenti, avevano avuto carattere episodico, e sulla nostra letteratura aveva regnato una duplice ipotesi: quella che vedeva il fantastico come genere "escapista", privo di funzione sociale o civile; quella che prediligeva la linea espressiva – inaugurata dalla notissima antologia continiana, *Italie magique* –, che tendeva a premiare esclusivamente i narratori fantastici caratterizzati da un alto grado di letterarietà della lingua utilizzata. Col passaggio agli anni Ottanta questa coppia di discriminanti cade, e quasi a riscoprire il genere, ecco che nel giro di pochi anni appaiono in gran numero antologie e studi, culminati nella riproposizione stessa di *Italia magi-*

ca, da Einaudi, nel 1988⁷. Non sbaglia dunque Stefano Lazzarin nel notare che il dibattito critico italiano, carente fino agli anni Settanta, nasce, si direbbe, nel solco di quello francese, specificamente incentrato sul testo todoroviano⁸. In questo ormai affollato panorama critico, abbiamo voluto soffermarci sulla questione della spettralità, cercando di concentrarci sulla sua diffusione nella letteratura novecentesca, e sulla sua versatilità stilistica e concettuale. Lo spettro, infatti, è al tempo stesso evocazione di un'immagine e di un desiderio; affermazione di un'alterità irriducibile e riconoscimento del sé. L'idea di fantasma, come mostrano bene i saggi che presentiamo, interseca tanto il fantastico puro quanto lo psicologico; tanto il visuale quanto la tensione stessa della parola letteraria verso l'assoluto. Il filo che lega tutti gli scritti qui raccolti, del resto, è proprio la vitalità che il tema del fantasma continua ad avere nella letteratura novecentesca. Pertanto, il tema della spettralità, ci pare, si impone come centrale nel discorso letterario e culturale contemporaneo, come del resto si deduce dal già centrale *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* di Del Pilar Blanco e Peeren⁹. Al tempo stesso, esso sembra anche una lente attraverso cui rileggere alcuni momenti della storia letteraria: come ha scritto Freud a proposito della temporalità nel fantastico, «passato, presente e futuro, come infilati al filo del desiderio che li attraversa»¹⁰.

SIMONE GIORGIO

⁷ *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1988.

⁸ Cfr. S. LAZZARIN, F. I. BENEDEUCE et al., *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Le Monnier Università, 2016.

⁹ *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, a cura di M. del Pilar Blanco e E. Peeren, London and New York, Bloomsbury, 2013.

¹⁰ S. FREUD, *Il poeta e la fantasia*, in Id., *Opere*, vol. 5, Torino, Bollati Boringhieri, 1972, pp. 375-383: 379.

ALBERTO CARLI

FIABE E LEGGENDE. TRADIZIONE E FOLKLORE IN ALCUNI EPISODI LETTERARI DELLA SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO

Non puoi essere più intelligente
del personaggio che rappresenti.
(John Patrick Shanley)

Negli anni Settanta dell'Ottocento la miniera dell'antropologia rivela i propri accessi agli scrittori italiani. Ad avventurarvisi sono in molti, recuperando motivi, intrecci tradizionali e con essi modalità narrative e stilistiche prossime a venire rivitalizzate dalla modernità letteraria. Nei cunicoli ramificati della miniera metaforica, dove Rosso Malpelo incontra volontariamente la propria sorte, scegliendola forse dal «catalogo dei destini»¹ individuato molti anni dopo da Calvino, gli scrittori si fanno minatori altrettanto metaforici. Provvisti non di piccone, ma di penna, lasciano confluire nei carrelli spinti lungo i binari dell'immaginario archetipico anche tutto un patrimonio diacronico di maschere e tipi perturbanti propri del folklore. L'esca è quella di un fascino inconsueto, e apparentemente contraddittorio, che viene esercitato sulla modernità letteraria di secondo Ottocento dall'ancestrale, pronto a incarnare nel segno del primitivismo il sentimento dell'«attualità dell'originario»². Da tale novità, che poggia sull'antico, sono attratti gli ultimi esponenti italiani di un romanticismo europeizzante e attento alle forme del fantastico, ma già declinante verso i «colori del vero»³ di altri loro colleghi, attratti dallo stesso mondo straniante e intenti, però, al superamento dell'idealizzazione romantica del *Volksgeist*. È il caso dei più noti esponenti del Verismo, in grado di offrire in modo sempre più nitido e «nell'ambito della *fiction*, una rappresentazione realistica, antiromantica e fondata sul vero, [...] del dato antropologico»⁴.

1 I. CALVINO, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, p. XV.

2 R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 23-33. Cfr., inoltre, A. ALTAMIRA, *Primitivismo*, in Id., *Miti romantici. Simboli e inconscio dell'era industriale*, Milano, Vita&Pensiero, 2004, pp. 79-87.

3 R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

4 R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci, 2022, p.13. Giovanni Verga e Luigi Capuana, come è ormai stato più volte messo in luce da critici e antropologi, si avvalsero con estrema abilità, originalità e soprattutto in termini sperimentali, dal punto di vista tematico e narratologico, degli strumenti offerti dagli studi demologici coevi, che caratterizzarono, in letteratura, la «svolta antropologica» (*ibi*, p. 43) e che si fecero fondamenta solide e indispensabili nell'ideazione di dispositivi regressivi e stranianti, per dirla con Baldi e Luperini, tali da

Sublime o straniante, romantica o verista, la prospettiva è comunque sempre quella della profondità, che permette il recupero di tradizioni narrative e poetiche anonime e antiche, caratterizzate dalla circolarità, ma pronte a venire innestate con diverse modalità nella linearità del romanzo e della novella, in un gioco di continua assimilazione, dissimilazione e dialogo, prima tra oralità e scrittura e, successivamente, tra scrittura e restituzione letteraria. Del resto, la cultura narrativa tradizionale costituisce «il punto di rilevazione di una rete segnica e un osservatorio privilegiato [...] per individuare le stratificazioni di un lungo processo culturale»⁵ e l'autore letterario entra in scena successivamente. Lo fa attingendo a piene mani dall'archivio dell'antropologo e leggendo dalla voce del popolo così mediata, stenografata e poi pubblicata in raccolte specialistiche, proverbi, novelline, canti e assorbendo, tra l'altro, aspetti compositivi di non secondaria importanza nella progettazione rielaborativa del passato. Ai termini stilistici, ancor più che tematici, per esempio, guarda un Luigi Capuana, che non soltanto può vantare a buon diritto competenze da demopsicologo dilettante, ma che sceglie di avvalersi di tali competenze per “rifare” le fiabe tradizionali siciliane, riempiendone la struttura narrativa fissa con contenuti d'autore originali e comunque rispettosi della dimensione folklorica. La fiaba tradizionale, come è noto, è il «luogo per eccellenza del meraviglioso, dove appare naturale il moltiplicarsi delle metamorfosi e dei prodigi, la presenza di esseri [...] immaginari [...], il distendersi di spazi intricati e inquietanti»; ma la fiaba è soprattutto il «distillato di un itinerario narrativo» che va «dalle indistinte origini arcaiche alla più recente affermazione e diffusione in forma scritta»⁶. È evidente, pertanto, che l'esercizio stilistico fosse per lo scrittore siciliano una vera palestra di verismo sentimentale e rappresentasse il più completo tirocinio di poetica regressiva, utile nella misura letteraria all'esercizio espressivo della dimensione popolare e della sua psicologia⁷. Lo stesso vale, ancora in termini stilistici e tralasciando per ora quelli tematici, per Giovanni Verga, che «riuscì a dare forma [...] ad alcune strutture narrative tra le più moderne e innovative dell'Ottocento»⁸ anche attraverso lo studio delle fonti immateriali raccolte da Giuseppe Pitrè e dalla loro impersonalità. Così come Capuana assume le vesti di cantastorie girovago, Verga fa di sé un narratore «culturalmente, moralmente e cognitivamente omologo al mondo rappresentato»⁹ e il gioco, per entrambi gli scrittori, è quello del mimetismo impersonale.

agire con efficacia su un immaginario, quello dei lettori cittadini e alfabetizzati, sempre più aderente al sentimento socio-scientifico diffuso di una progressiva distanza culturale dal segno del primitivo.

⁵ G. CERINA, *Archetipi fiabeschi: metamorfosi, mostri, labirinti*, in *Metamorfosi, mostri, labirinti*, a cura di G. Cerina, M. Domenichelli, P. Tucci, M. Viridis, Roma, Bulzoni, 1991, p. 9.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. A. CARLI, *L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana tra letteratura per l'infanzia, scuola e università*, Villasanta (MB), Limina Mentis, 2011.

⁸ CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti*, cit., p. 45.

⁹ *Ibidem*.

Nello stesso periodo, altri autori e numerose autrici scelgono una via diversa rispetto a quella intrapresa dai pionieri del vero letterario. C'è, infatti, chi non pensa a mimare la tradizione, sebbene in termini trasformativi, ma di questa inserisce comunque il sentore, in misura tematica, nel contesto di una moderna letteratura dei generi. C'è poi chi ambienta i propri racconti sospesi tra fiabesco e fantastico in un medioevo indefinito e figlio delle suggestioni romantiche europee; chi arricchisce il titolo di una propria novella o di un romanzo con un sottotitolo ("leggenda", "racconto popolare", "fiaba") tale da informare in anticipo il lettore di ciò che le pagine vogliono evocare; chi fa riferimento a personaggi del folklore, chi a festività regionali, chi addirittura narra delle operazioni scientifiche condotte da raccoglitori e demopsicologi che diventano personaggi letterari a tutti gli effetti¹⁰. Pertanto, gli scrittori che scelgono di avventurarsi nelle profondità dell'immaginario antropologico, inaugurando già nella seconda metà del XIX secolo il prototipo di certa *antropo-fiction* contemporanea, mettono in atto tecniche di immersione e volontà di apnea creativa fra loro molto diversificate. Uno degli aspetti forse più interessanti di questa febbre da recupero delle tradizioni popolari, prima «romantica», poi «scientifica» e infine «estetica», per dirla con il Pier Paolo Pasolini del *Canzoniere italiano*, è ravvisabile nei numerosi riferimenti alla cultura tradizionale che trovano innesto sia nell'ambito letterario del fantastico sia in quello del realismo.

Il segno del fantastico è evidente nell'irruzione dell'incredibile e dell'inspiegabile nella sfera rassicurante della quotidianità razionale e si realizza nell'«esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»¹¹. Il fantastico è un errore, insomma; è l'aritmia improvvisa e momentanea nel battito cardiaco del credibile. Certamente, l'uso che Luigi Capuana fa del folklore e della fiaba tradizionale siciliana nella sua raccolta di fiabe, *C'era una volta*, del 1882, non può essere confacente al fantastico, proprio perché nelle scritture che compongono la raccolta stessa non vi è traccia alcuna di realtà da sovvertire o da mettere in dubbio né un orizzonte di scelta tra il credere e il non credere. E poi, naturalmente, perché, nonostante lo scrittore menenino fosse un abile autore di trame fantastiche, le fiabe vengono composte con intenti artistici e, come si è visto, strumentali, volti soprattutto alla conquista stilistico-concettuale di un sentire e narrare primigenio¹². Si tratta, infatti, di fiabe a ricalco di quelle tradizionali, non iscritte in una cornice, secondo un modello letterario boccacciano, e che, anche per questo, a maggior ragione, si rivelano capaci di vivere solo a condizione del pieno rispetto del particolare patto finzionale proprio del genere meraviglioso, che del fantastico è semmai uno sviluppo suc-

10 È il caso di Luigi Durini, sul quale si tornerà, nelle *Novelle della nonna* pubblicate nel 1892 da Emma Perodi o, ancora, quello del Mago Tre-Pi, nel racconto fiabesco *Il Raccontafiabe* di Luigi Capuana, sempre del 1892, dove quest'ultimo allude con ogni evidenza a Giuseppe Pitrè.

11 T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 26.

12 Cfr. L. CAPUANA, *Novelle inverosimili*, a cura di M. La Ferla, Cava de' Tirreni (SA), Avagliano, 1999.

cessivo. Svanito infatti il momento statutario dell'incertezza, il lettore sceglie se non credere (entrando così nell'ambito del bizzarro) o credere (entrando, invece, nell'ambito del meraviglioso).

Non si potrebbe certamente dire lo stesso delle *Novelle della nonna*, di Emma Perodi, sebbene la cornice pienamente letteraria e realistica che raccoglie le «novelle fantastiche» della scrittrice toscana, ritraente una famiglia estesa di contadini di Farneta, serva soprattutto come contenitore neutro delle “fiabe” narrate in secondo grado dalla matriarca, Regina Marcucci. Tuttavia, la capacità dimostrata dalla novellatrice di ricordare a memoria, nella finzione letteraria, e narrare all'intera sua famiglia leggende e aneddoti antichi, così come anche il fatto che tali narrazioni prevedano una consapevole attesa di meraviglie e magie da parte di chi ascolta, chiama in causa il rapporto tra credibile e incredibile. In primo luogo, la zona soglia tra i due piani è rappresentata dall'*incipit* di ogni narrazione fiabesca, che scandisce la separazione apparente tra il piano della realtà, quello della quotidianità e del lavoro, e il momento, straordinario, della festa e del raccontare a veglia. L'incontro tra reale e irreale avviene, allora, nel momento in cui Regina comincia a narrare ed è l'atto narrativo stesso a farsi accesso dell'incredibile nella realtà. Tale ingresso avviene non tanto o soltanto dal punto di vista contenutistico dei racconti, ma, soprattutto, nell'accadere della narrazione, simultaneamente separativa e integrativa della quotidianità e dell'eccezionalità. Regina Marcucci è, in sostanza, il fantastico stesso, dal momento che sono le parole incipitarie delle narrazioni offerte alla sua famiglia a chiedere al lettore se credere o non credere e la scelta, tanto da parte di chi legge quanto da parte di chi nella finzione letteraria ascolta, non è mai decisa e definitiva, ma oscillante. L'oscillazione è dettata, come si vedrà, dal secondo livello attraverso il quale nelle *Novelle della nonna* credibile e incredibile finiscono per coincidere e, cioè, per una maggiore prossimità delle novelle perodiane, piuttosto che alla fiaba, alla leggenda e al particolare cronotopo che quest'ultima propone, coniugando a una temporalità indefinita una topografia riconoscibile, che, in questo caso, è ravvisabile nelle foreste del Casentino.

Se poi Capuana versa nel contenitore rigido della fiaba tradizionale siciliana il proprio contenuto d'autore, Perodi fa qualche cosa di molto diverso e travasa invece alcuni contenuti di carattere folklorico nelle novelle letterarie che propone ai suoi lettori. Non soltanto, quindi, i racconti perodiani si nutrono dell'ispirazione offerta dalla leggenda, ma molto diversamente rispetto alle fiabe mimetiche di Capuana, la loro forma in termini di racconto si traduce in quella della novella romantica¹³. Non per niente l'opera più famosa dell'autrice viene pubblicata dallo «stampatore popolare»¹⁴

13 Cfr. M. COLIN, *Fiabe della nonna o novelle fantastiche? Emma Perodi tra tradizione e modernità*, in *Casentino in fabula. Cento anni di fiabe fantastiche (1893-1993)*, a cura di V. Agostoni Ouafi, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 81-93. Come rilevato da Cardini, per esempio, «il diavolo, protagonista o antagonista diretto o indiretto di tutte le fiabe di magia della Perodi [...] non è [...] quello della fiaba tradizionale quanto piuttosto quello di una tradizione romantica che ha il suo capostipite in Goethe [...] e le sue espressioni nelle varie versioni che il Romanticismo aveva fornito della figura di Mefistofele» (F. CARDINI, *Le forme del magico nelle Novelle della nonna*, in *Casentino in fabula*, cit., p. 72).

Edoardo Perino, specializzato in edizioni d'appendice e dispense a tinte "forti", che garantivano anche alla scrittrice una diffusione della propria opera ad ampio raggio nel ricco panorama editoriale di secondo Ottocento. Scrivere novelle con l'aroma delle situazioni fiabesche, significava, per Emma Perodi, dare vita a trame originali che sapessero legarsi ai temi propri della narrativa di consumo, soprattutto di quella maggiormente propensa ai generi del fantastico e inaugurata un ventennio prima dalla Scapigliatura.

Non è infatti un caso che proprio gli esponenti più noti della prima proto-avanguardia italiana, sensibili alle lusinghe del romanticismo europeo, già avessero pienamente avvertito il fascino orfico della narrazione tradizionale, tanto che il primo a provarsi nella restituzione letteraria di una leggenda, non importa se vera o anch'essa d'invenzione, è Iginò Ugo Tarchetti, con *Il lago delle tre lamprede (leggenda popolare)*. Né si dovrebbero dimenticare la «fiaba in versi» di Arrigo Boito, *Re Orso*, o la raccolta postuma *Fiabe e leggende*, di Emilio Praga. La concomitanza tra fiaba e leggenda, però, così come restituita dal titolo della raccolta di Praga, è falsante nell'accostamento di due generi tra loro tanto diversi, ma si giustifica nel ricorso alla suggestione dettata da un antico generico, che non tiene in alcun conto la differenza. E a non tenerne conto, forse inconsapevolmente, era la stessa Perodi, dal momento che la maggior parte delle sue «fiabe fantastiche» non può iscriversi nella categoria delle «fiabe meravigliose» né può riferirsi «alle novelle storiche», bensì, appunto, «alla categoria delle leggende e racconti leggendari: episodi narranti fatti sopravvenuti in un dato luogo e ad una data epoca, nei quali mondo storico e mondo ultraterreno coesistono, permettendo frequenti incursioni del soprannaturale nella realtà»¹⁵. Proprio in questo possibile incontro tra fisico e metafisico, nell'incursione del soprannaturale in seno alla realtà, si rivela l'aspetto propriamente fantastico del leggendario e se è un panorama storico di carattere medioevaleggiante a farsi costante nelle narrazioni perodiane – cosa che naturalmente esula dall'indeterminatezza spazio-temporale della fiaba tradizionale – già in *Uno spirito in un lampono*, dello scapigliato Tarchetti, l'ambientazione era stata ricercata altrettanto nella riproposizione di un medioevo pittoresco, così come anche nelle sue *Leggende del castello nero*, sono evidenti le influenze indirette di un *gothic revival* di sapore nord europeo, che, molti anni più tardi, continua a influenzare anche la scrittrice di Cerreto Guidi:

Anzi, [...] Emma Perodi ha l'aria di non volersi affatto conformare alle novelle dell'Imbriani o del Pitre, che essa conosceva e non poche delle quali erano state raccolte in un'area non lontana da quella nelle quali [...] ambienta la narrazione delle sue: come se avvertisse che quelle novelle – “popolari”, appunto – erano in certo senso troppo povere, e intendesse correggere e arricchire la tradizione con il ricorso alla grande cultura favoli-

14 Cfr. U. VICHI, *Edoardo Perino. Stampatore per il popolo*, Roma, Tipografia artistica, 1967.

15 COLIN, *Fiabe della nonna o novelle fantastiche?*, cit., p. 84.

stica europea. Il che spiega anche come talora maghi, fate e nani perodiani abbiano ben poco di toscano o comunque d'italico e molto al contrario di nordico o comunque d'oltrealpino. Ma ciò del resto non costituisce se non il caso particolare e minore [...] d'un fenomeno generale, l'europizzazione e pertanto, diciamo così, la goticizzazione del nostro romanticismo¹⁶.

Si trattava, naturalmente, di un medioevo storico e semplificato nel richiamo suggestivo di un'epoca genericamente antica, ben lontano da quello immaginato dagli architetti tardo romantici, come Camillo Boito, affascinati da un medievalismo luminoso e dal neo-gotico lombardo, lontano dagli antichi manieri diroccati amati dalla *bohème* milanese.

Nelle *Novelle della nonna*, comunque, per tornare ai rapporti tra credibile e incredibile, i due piani, quello del quotidiano e quello del racconto, sono contemporaneamente separati e coniugati. La separazione, della quale già si è detto, è sancita dall'inizio di ognuna delle narrazioni di Regina e la coniugazione altrettanto, dal momento che quelle stesse narrazioni, ritratto letterario della cultura orale contadina, fanno parte della realtà quotidiana dei Marcucci. Sul viso dei bambini e dei parenti tutti, che pendono dalle labbra dell'anziana Regina, è lecito indovinare allora uno stupore simile a quello che Capuana disegna nel 1898 sul viso di Scurpiddu. Nell'omonimo romanzo, infatti, assennato e spaventato, il bambino impara che, di notte, nelle campagne circostanti, vagolano gli spiriti dei trapassati. C'è però una differenza tra lo stupore del pubblico di Regina Marcucci e quello di Scurpiddu. Se, infatti, la famiglia Marcucci ha piena consapevolezza della dimensione incredibile delle "fole" narrate da Regina, nelle dicerie alle quali presta fede il bambino protagonista del romanzo di Capuana, il confine tra credibile e incredibile si fa davvero labile ed evanescente, permettendo al giovane protagonista di vivere una esperienza fantastica, di incertezza, che si realizza in pagine di carattere pienamente realistico. La credenza nelle «Nonne», infatti, viene riferita sul piano di una verbalizzazione informativa al presente e, dunque, non confacente a una dimensione spazio-temporale mitica, lontana, che troverebbe invece adeguato e più rassicurante teatro in ambito fittivo. L'incontro tra Scurpiddu e le «Nonne» è dunque privo della protezione offerta da una contestualizzazione riconosciuta come narrativa e penetra invece nella realtà:

Massaio Turi amava scherzare col vecchio bovaro a proposito delle *Nonne*, esseri fantastici a cui la superstizione popolare attribuisce la facoltà di entrare nelle case pel buco della serratura, conducendo con loro *quelli della combriccola*, come egli diceva. Lo zì' Girolamo parlava poco: dormiva in modo strano, seduto sul fondo di un corbello rovesciato, di estate all'aria aperta, in mezzo alle sue bestie legate a un cavicchio con una fune attaccata alle corna: d'inverno, sotto la tettoia della stalla, avvolto nel giubboncello di albagio e rannicchiato in un angolo. Così accreditava la voce diffusa tra i contadini ch'gli andasse attorno con le *Nonne*; se no, dice-

16 CARDINI, *Le forme del magico nelle Novelle della nonna*, cit., p. 72.

vano, avrebbe dormito come tutti gli altri cristiani, in un letto, in un giaciglio e non seduto sul fondo di un corbello¹⁷.

In altre parole, il mondo di diavoli zoppi, personaggi bicefali, bestie repellenti e lupi mannari evocato dalle parole di Regina Marcucci è ben visibile, ma fortunatamente è prigioniero nella bolla dei racconti, dalla quale non può evadere. Tutti i Marcucci lo sanno bene e pur ascoltando rapiti le narrazioni leggendarie di Regina, non temono l'ingresso nella loro rassicurante quotidianità di tali estraneità incredibili. Nel caso di Scurpiddu, invece, questo stesso universo inquietante si riversa nell'immaginario extra-narrativo quotidianamente vissuto dal bambino. Perché, in fondo, nelle sue paure, alimentate da un mondo rurale nel quale la credenza radicata nelle forme intermedie tra fisico e metafisico è ben più presente di quanto accada nelle aree urbanizzate, l'immaginario di Scurpiddu non è distante da quello dei «ragazzi della cava», che tra le parole di Giovanni Verga vedono addentrarsi Rosso Malpelo nella tenebra mineraria che gli si farà tomba. Sono gli stessi ragazzi che, non vedendolo poi tornare, lo accolgono presto nell'orizzonte della leggenda locale, accanto al «minatore fantasma», nel *pantheon* collettivo, minimo e popolare nel quale credono i primi miserabili verghiani. Ciò che autorizza il passaggio di Malpelo da reietto a cadavere insepolto, privo di pace e quindi a *revenant*, pienamente autorizzato a trafiggere gli eventuali malcapitati con i suoi «occhiacci grigi», è la tradizione di un folklore ricchissimo di non morti e non si tratta certo di un finale inconsueto per una novella verista, che inaspettatamente trovi la propria chiusura in un'apertura al fantastico perturbante; tutt'altro. Nella paura di vedersi osservati dallo sguardo di Malpelo, Verga riassume e ritrae le credenze pagane dei «ragazzi della cava» e facendolo offre spazio ancor maggiore al pannello di un vero che si fa straniante perché infrange la consuetudine prospettica borghese, sfociando in un *incredibile dictu* reso credibile dalla sua verificabilità dal punto di vista antropologico. Perché a essere storicamente verificabile è proprio l'immaginario primitivo che Verga narra sulla base di studi specialistici e non soltanto¹⁸. Tramite uno sperimentalismo letterario davvero innovativo, che forse per la prima volta chiama il lettore alla costruzione del testo, lo scrittore ritrae la psicologia di una cultura esistente e «primitiva», viva ancora negli ambienti già descritti da Franchetti e Sonnino nella loro *Inchiesta in Sicilia*, e, per tanti versi, agli occhi del lettore cittadino, non distante da quella di popoli

17 L. CAPUANA, *Scurpiddu*, Torino, Paravia, 1911.

18 Tra le pagine di Giuseppe Pitrè, che Verga conosce, viene descritto più volte il destino sofferto dalle anime dei morti secondo le tradizioni popolari siciliane. Cfr. G. PITRÈ, *L'anima del defunto e suo destino*, in Id., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Clio, 1889, pp. 242-246. Inoltre, si veda R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 74: «il sentimento dei duri condizionamenti oggettivi e del limite naturale e ontologico della vita umana, ispirato a una filosofia pessimistica in cui spunti del materialismo settecentesco e leopardiano si uniscono a quelli di un positivismo di marca darwiniana e spenceriana ma sfrondata da ogni ottimismo scientifico». Si rimanda per ulteriori approfondimenti a R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*, Padova, Liviana, 1976.

lontani e ritenuti non soltanto “selvaggi”, ma addirittura prossimi al pensiero “preistorico”, nell’equazione diacronica fallace, ma allora abbastanza usuale, tra i due termini¹⁹.

Non importa, allora, se questo immaginario popolare si componga di immagini e situazioni dove credibile e incredibile si legano nella quotidiana condivisione degli spazi tra i vivi e i morti, tipica delle società rurali. La dialettica proposta dalla scelta tra il credere o il non credere, propria del fantastico, è assente. Non si chiede ai «ragazzi della cava» di scegliere una delle due strade proposte dal dilemma di Todorov («O il diavolo è un’illusione, un essere immaginario, oppure esiste realmente come tutti gli altri esseri viventi, salvo che lo si incontra di rado»²⁰): la loro risposta sarebbe scontata e con ogni evidenza si risolverebbe immediatamente nella seconda opzione, che è quella attinente al «pensiero magico» delle culture primitive ricercato da Verga nella rappresentazione dello spazio sociale di riferimento. Né, tantomeno, si domanda di scegliere ai lettori, che certamente non credono allo spettro di Malpelo. A questi viene però per un verso richiesto di assumere la stessa posizione emica del narratore e, per l’altro, di non perdere la dimensione etica della riflessione sull’immaginario storico e sociale che partorisce l’idea del soprannaturale. Questo immaginario è dunque “interno”, come il narratore stesso, e presenta ancora una volta un carattere leggendario²¹, che è parte integrante dell’ambiente descritto e di quella cultura che lo adotta come espressione rappresentativa e strumento conoscitivo del proprio mondo. Importa, quindi, che l’autore, narrando questa incredibile ma vera cultura primitiva ritratta nelle sue credenze, implementi lo straniamento già precedentemente stimolato nel lettore, il quale, come già detto, non crede ai fantasmi – o, se ci crede,

19 CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti*, cit. pp. 46-47: «il metodo comparativo e rigidamente classificatorio degli antropologi positivisti riusciva a gettare nuova luce tanto sulle strutture della parentela presso gli aborigeni australiani quanto sui costumi matrimoniali dei contadini del Meridione, individuando analogie spesso sorprendenti tra popoli lontanissimi tra loro. Il discorso antropologico, nel suo complesso, si presentava all’intellettuale europeo di fine secolo come un sistema coerente e rassicurante, e spesso anche narrativamente assai seducente, anche perché, più ancora delle discipline storiche e di quelle sociologiche, provava a dare una risposta a uno dei traumi più violenti della modernità: quello della progressiva e irreversibile scomparsa di forme di vita umana sempre meno conciliabili con il nuovo ordine (razionalista, individualista e capitalista) occidentale. La visione etnoantropologica, insomma, poteva facilitare l’elaborazione del lutto per la scomparsa di un mondo millenario, rendendo più accettabile il grande trauma rimosso della coscienza moderna: quello della perdita dell’identità e delle radici». Inoltre, riferendoci più specificamente a Pitrè, «in tale processo, basato su una metodologia storicistica che rivendica la personalità dei portatori del folklore, [...] certamente insiste sulla funzione di una comparazione, per cui nelle sue pagine corre insistente l’idea che le tradizioni siciliane siano l’eco di antiche civiltà, monumenti archeologici del pensiero, reliquie del passato, istituendo così un cauto parallelismo tra la vita popolare antica e quella contemporanea [...]. Pitrè, per chiarire il carattere di questi avanzi antropologici e rifacendosi alla corrente inglese secondo la quale il selvaggio era paragonabile al fanciullo, non mancò di estendere la sua indagine ai popoli primitivi, a cui invece poca o nessuna importanza avevano dato i suoi predecessori italiani» (L. GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti. Antropologia e letteratura in Verga*, Lanciano (CH), Carabba, 2005, p. 25).

20 TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 26.

21 Non a caso Luigi Capuana scriveva, riferendosi però a *La Lupa*, «qua e là sembra una traduzione di qualche leggenda popolare» (*Luigi Capuana, Verga e D’Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, p. 80). Pietro Clemente sosteneva, pertanto, che «come mondo di riferimenti Rosso è un’antifiaba che però mantiene, nel suo prodursi come enunciazione possibile di voci popolari, una parentela con un genere della tradizione orale: la leggenda» (P. CLEMENTE, *Lettura folklorica*, in *Da Rosso Malpelo a Ciàula scopre la luna: sei letture e un panorama di storia della critica*, «Italianistica», 3, 30, 2001, p. 530).

crede ed è abituato a quelli evocati da Eusapia Paladino – e che, all’altezza del finale, attraverso l’irruzione dell’incredibile-credibile, è portato a vivere un ulteriore rafforzamento dello straniamento dal quale già è pervaso. Così, se le anime evocate dalla celebre *medium* si fanno fenomeni curiosi e *à la page*, iscritti nel numero delle numerose attrazioni cittadine riservate al pubblico pagante, ectoplasmici buoni per la traduzione letteraria della loro inconsistenza nel segno del fantastico letterario e prossimi a farsi «fantasmi della mente»²², gli spettri rurali, già più che presenti nella tradizione riferita da un Pitrè, risorgono invece a nuova vita letteraria abbracciando il canone del vero. Del resto, qualche anno più tardi rispetto alla pubblicazione di *Rosso Malpelo*, Verga avrebbe scritto a Capuana del suo profondo interesse per «la forma primitiva e vergine dell’immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso»²³.

Lo scrittore è, dunque, «un uomo del suo secolo, coinvolto dalle neonate scienze sociali e dalle problematiche della letteratura nazionale e dei localismi» ma anche «in sintonia con gli etnografi, non immune dal fascino della demopsicologia»²⁴. Di questo rapporto stretto tra Verga e gli studi demo-antropologici riferisce anche Leonardo Sciascia nelle pagine dedicate proprio a Rosso Malpelo in *Nero su nero*, dove l’autore riporta non soltanto la nota strofetta «con la quale i fanciulli palermisani usavano motteggiare i loro compagni dai capelli rossi: “Rosso maligno / attaccati al legno / tieniti forte / che passa la morte”», ma riferisce anche «“Omu signaliatu, guardatinni [...]: uomo segnalato da un difetto fisico naturale, guardatene. Si crede cioè che la natura dia i suoi stigma, a distinguere i buoni dai malvagi [...]. Solo che la malvagità dei segnati da un difetto naturale è potenziale e non attuale; e se e quando si fa attuale, si ha come una verifica, una conferma»²⁵. Il pensiero corre allo sciancato Ranocchio, rappresentante letterario e veritiero del desolante quadro sociale dell’infanzia malata e povera di secondo Ottocento, ma Sciascia continua a riflettere su Malpelo e, dopo aver citato testualmente Verga («Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi: ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo») e, pur senza farne cenno, aver fatto ricordare ad alcuni suoi lettori che, più o meno negli stessi anni, Cesare Lombroso inserisce il rutilismo nei segni della devianza, scrive: «Aveva i capelli rossi perché era cattivo; non era cattivo, diventato cattivo, a causa dei capelli rossi – cioè perché considerato segnato, stigmatizzato, e quindi allontanato e confinato, dai bruni tra i quali si era trovato a nascere e a vivere e che conferivano a una vicenda genetica, tra loro sparutamente insorgente, il carattere di una presenza e rivelazione del male»²⁶. Così, in una novella nella quale «lo studio di una condizione sociale tende a caricarsi di signi-

22 L. NAY, *Fantasmi del corpo fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Dell’Orso, Alessandria, 1999.

23 *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1984, p. 169.

24 GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti*, cit. p. 29.

25 L. SCIASCIA, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 102.

26 *Ibid.*, pp. 102-103.

ficati di valore esistenziale»²⁷, questi si assommano al valore simbolico della tradizione e dei proverbi e addirittura alle osservazioni criminologiche coeve. L'essere stato un "segnato" in vita, non può che condurre allo stesso destino in morte e, tutto sommato, ciò è molto verghiano. L'impianto realistico nel riferimento all'immaginario popolare che fa di Malpelo uno spettro è quindi decisamente lontano dal romanticismo della *ghost story* letteraria e altrettanto lontane da quei lidi, nello *Scurpiddu* di Capuana, sono le «Nonne», anime raminghe, come le «Donni di fuora»²⁸, perfette rappresentanti di quel «reame separato, contiguo al nostro e al nostro simile, tanto che vi si può incappare senza rendersene immediatamente conto [...]. La terra dei morti della tradizione popolare italiana è un mondo "opaco e senza luce", crepuscolare [...], fatto di [...] riti che i defunti seguono con inerzia di larve»²⁹.

Forse si trova anche in questa contiguità malinconica tra i vivi e i morti, impastata di presenza e indifferenza, la norma della psiche popolare dipinta da Verga in pochi tratti icastici nel finale di *Rosso Malpelo*, dove si rimanda non tanto all'incontro possibile con i defunti, «che è caratteristica delle società rurali, e che infrange con la sua stessa esistenza la netta divisione tra "credere" e "non credere"»³⁰, bensì all'atteggiamento culturale nei confronti della morte e del cadavere disperso.

Lo si vede bene anche in *Scurpiddu*, «che, fra l'altro, molto deve [...] a *Rosso Malpelo*»³¹:

– E le *Nonne* che fanno, zi' Girolamo?

– Ma che *Nonne*! Lasciatemi stare!

– Eppure la gente giura che voi siete della combriccola, e che la notte andate attorno con loro.

– Io dormo la notte, massaio mio.

– Lo so come dormite.

[...]

Mommo stava a sentire, sbarrando gli occhi, guardando con un senso di paura il vecchio che di tratto in tratto lo guardava anche lui. Mommo credeva alle *Nonne*, ne aveva udito parlare dalla sua mamma e da altri ragaz-

27 R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 20.

28 G. PITRÉ, *Esseri soprannaturali e meravigliosi*, in ID., *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. II, Clío, Palermo, 1889, p. 154.

29 L. FABRIS, *Della morte, e di altri amori*, in *Almanacco dell'orrore popolare. Folk horror e immaginario italiano*, a cura di F. Camilletti e F. Foni, Città di Castello (PG), Odoya, 2021, p. 142.

30 *Ibid.*, pp. 145-146.

31 LUPERINI, *Verga moderno*, cit., p. 74-75.

zi. La sua mamma una volta aveva raccontato alle vicine che le *Nonne* le avevano levato un bambino dalla culla e glielo avevano deposto sul letto. E poi quel bambino era morto³².

Giochi di streghe, che verranno ricordati anche da un «Pirandello antropologo»³³, peraltro non estraneo alla narrazione del mondo sotterraneo nel quale si scende in apnea e dal quale si risale per respirare la luna, e che si ritrovano quasi identici nelle memorie di ogni comunità rurale, soprattutto se periferica e decentrata, spesso narrati nei termini leggendari costitutivi della cultura di Scurpiddu e dei «ragazzi della cava».

32 CAPUANA, *Scurpiddu*, cit.

33 Cfr. R. CASTELLANA, *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pisa, Pacini, 2014, pp. 135-149.

ANDREA VERRI

DA TORTURA A LA VOGLIA. VARIAZIONI FANTASTICHE DI LUIGI CAPUANA

È stato osservato come Capuana, per rispondere a necessità economiche, riutilizzasse spesso le sue stesse novelle, a volte cambiando loro il titolo o riscrivendole. Così fece con *Tortura*, interamente riscritta¹. Esiste poi una novella, *La voglia*, che proviene dall'ultima raccolta in vita dell'autore e che di *Tortura* è una sorta di riscrittura, fortemente modificata nei fatti narrati, organizzati però secondo un identico schema. Le differenze apportate permettono di osservare la capacità scrittoria, l'abilità manipolatoria dei tratti del racconto fantastico da parte dell'autore².

In *Tortura* Teresa, mentre il marito è via per affari, viene violentata dal cognato, Carlo, che dopo essersi ripresentato a lei, scappa in Australia e si suicida. Nel frattempo la donna, spinta al silenzio dal proprio confessore, al marito tornato non dice nulla di quanto avvenuto. Teresa, incinta del cognato, più volte rivede e sente in stato di trance o di allucinazione il cognato che le ripete ciò che le ha detto nel loro ultimo incontro. Porta a termine la gravidanza, ma vorrebbe prima perdere il bambino, poi desidera che muoia. Il bambino, dato a balia, inspiegabilmente muore, all'improvviso. Teresa si logora lentamente nella pazzia. Nel finale aggiunto nella seconda versione, nelle *Appassionate* (la prima in volume è in *Fumando. Novelle*), la troviamo rinsavita a chiedere al marito se si sia trattato semplicemente di un sogno³.

Il racconto ha al centro una storia di «“follia” femminile» in linea con la «psichiatria ottocentesca»⁴. Il racconto di conseguenza è per lo più scritto secondo il punto di vista del personaggio di Teresa e inizia in *medias res*, a stupro avvenuto, evento narrato attraverso il suo ricordo, seguendo i suoi pensieri. L'*incipit* è scritto proprio nella modalità del discorso indiretto libero:

1 C. A. MADRIGNANI, *Teresa, «povera pazza»*, in L. CAPUANA, *Tortura*, con una nota di C. A. Madrignani, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 64-66. E. GHIDETTI, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Racconti*, I, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno, 1973, pp. LI-LII sostiene che la tendenza al riuso di novelle si accentuò negli anni del ventesimo secolo. M. LA FERLA, *Un siciliano sulla luna*, in L. CAPUANA, *Novelle inverosimili*, a cura e con un saggio di La Ferla, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999, p. 182.

2 L. CAPUANA, *La voglia*, in ID., *Istinti e peccati. Novelle*, Catania, G. Di Mauro e C., 1914, pp. 33-48.

3 MADRIGNANI, *Teresa, «povera pazza»*, cit., pp. 66-68, per l'interpretazione di questa aggiunta.

4 Ivi, p. 51. Anche B. ZUCCALA, *A self-reflexive verista. Metareference and autofiction in Luigi Capuana's narrative*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital publishing, 2020, pp. 95-96 osserva come il racconto sia «mainly devoted to the investigation of pathological inwardness».

Com'era avvenuto?

Non avrebbe saputo dirlo neppur lei. [...].

E al ricordo di quell'istante [...], ella agonizzava senza tregua [...], la terribile notte seguita alla sera della violazione⁵.

Il racconto è inserito nell'antologia capuaniana *Novelle del mondo occulto* dal curatore Cedola. Egli vi rintraccia il tema del doppio perché Teresa si sdoppia e non è padrona di sé; nota come il cognato «torna a perseguirla come spettro»⁶: Teresa, infatti, rivive più volte in allucinazione lo stupro. Lo spettro appare solo a lei: «l'immagine di quell'altro [...], tornava ad assalirla come un invasamento, parlando dal profondo delle viscere di lei; irridendola quasi col mandarle a traverso lo spazio [...], le infami parole: "Ti amavo! Da due anni!" [quel che le aveva detto di persona nel loro ultimo incontro dopo la violenza]⁷». Sembra che Teresa sia perseguitata dalle avversità come le si accanisse contro una volontà malefica. Accade sempre il contrario di ciò che desidera e che le renderebbe la vita semplice. Quando desidera abortire, «il suo fragile corpo diveniva più resistente», ha «più benigna e più sana gestazione che mai donna potesse desiderare», e invece di perdere il bambino in grembo le si ammala l'altra figlia; mentre ne guarda il volto «dove le pareva che l'alito freddo della morte gelasse il sudore sul viso [...], ecco il fantasma di colui – dello scomparso – che le si ripresentava davanti con aria di preghiera» per dirle la frase già citata⁸. Nato il bambino, «lo scomparso, tornava a poco a poco a farsi risentire» con la solita frase. Oltre a sentirlo, lo vede e prova «qualcosa rimasto a germogliare nell'oscurità feconda». Ha a volte verso di lui compassione, «quasi un'influenza esteriore» la spingesse a fissarsi in tali pensieri; il narratore parla di un «tristo demone»⁹. Sta sempre più male Teresa e quando il bambino sta per morire, lei ne desidera la morte: «il maleficio [di cui lei è oggetto] le pareva legato a quel filo di esistenza che non voleva spegnersi». Ella stessa è «stupita che poco prima avesse potuto desiderare e affrettare coi voti l'empio scioglimento». A questo punto, così come è svolto il racconto, per il lettore non è comunque possibile non pensare che forse il bambino potrebbe essere morto per un qualche influsso materno. Del resto, in

5 CAPUANA, *Tortura*, in ID., *Racconti*, I, cit., p. 255.

6 A. CEDOLA, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, a cura di Cedola, Bologna, Pendragon, 2007, pp. 53-55.

7 CAPUANA, *Tortura*, cit., p. 264.

8 CAPUANA, *Tortura*, cit., pp. 267-269. Anche MADRIGNANI, *Teresa*, «povera pazza», cit., p. 56, riconosce la vicenda di Teresa come una «storia segreta, fatta di revenants». D. BELLINAZZI, *Spiritismo e positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana*, «Italianistica debreceniensis» XXVII, pp. 11-12 e nota 3, individua nell'opera novellistica capuaniana alcuni casi in cui «un'apparizione fantasmatica [...] si manifesta come un evento percepibile ai sensi dei testimoni», in forme concrete, ed è da ricondurre allo spiritismo dell'autore: *Creazione, La evocatrice, Forze occulte, Un vampiro*. Tali novelle sono successive al *Marchese di Roccaverdina*, nel quale vi sarebbe «una prima raffigurazione spiritica che solo il personaggio di don Aquilante può vedere aggirarsi inquieta». Vi sarebbero invece novelle in numero maggiore e non solo dell'inizio del '900, le quali sono più genericamente da ricondurre «al racconto di mistero» e non strettamente alle teorie dello spiritismo.

9 CAPUANA, *Tortura*, cit., pp. 274-275.

un'altra novella, *Ofelia*, Capuana racconta che la morte di una donna per annegamento viene provocata col pensiero dal suo fidanzato ipnotizzatore che desidera che muoia¹⁰.

Sulla vicinanza tra il campo della nevrosi e quello del fantastico, del mistero, Comoy Fusaro osserva:

finché non si riesce a creare una definizione universale né dello stato di salute mentale, né di quello di malattia mentale, la nevrosi esercita uno strano fascino, fatto di paura e curiosità: essa è la transizione da uno stato all'altro, si presenta quindi all'insegna del *ma* e del *se*, della metamorfosi e del grado, all'insegna cioè della sfumatura¹¹.

L'incertezza, il dubbio tra una spiegazione razionale e una irrazionale, è un tratto distintivo del fantastico secondo Todorov¹². Secondo Verdirame parapsicologia e meraviglioso tradizionale hanno lo stesso inventario di manifestazioni incomprensibili, ma la prima si rifà alla scienza e «ne denuncia i limiti»¹³. Tratti tipici della nevrosi, come idee fisse, continui sobbalzi tra passato e presente, la fissazione della mente su un evento traumatico¹⁴, sono anche di Teresa. Le nevrosi hanno «un che di fantastico». In più le ricerche ottocentesche sulla nevrosi e sui fenomeni paranormali sono svolte contemporaneamente alla stesura della novella¹⁵. Le dottrine spiritiche, del resto, possedevano un ampio campo «con tutte le articolazioni [...], nel territorio della psiche e della psicologia, della psichiatria e dell'inconscio, o meglio dell'*inconnu* [...], e nel campo più generale (generico), non del tutto ben delimitato, del mistero»¹⁶.

Secondo La Ferla nel racconto fantastico, attraverso il suo sviluppo storico, l'«unico elemento irrazionale, spesso di origine soprannaturale, [...] con il passare degli anni andrà interiorizzandosi,

10 Ivi, pp. 276-277. L. CAPUANA, *Ofelia*, in *La rosa di Gèrico. La Sicilia fantastica da Linares a Brancati*, a cura di R. Verdirame, Chieti, Marino Solfanelli, 1990, pp. 79-90.

11 E. COMOY FUSARO, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 71-72.

12 T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 87: «il fantastico [...] esige il dubbio». Si tralascia qui il problema delle proposte di definizione della letteratura fantastica: dal testo appena citato a F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, e Valentina Sturli. Prefazione di Thomas Pavel, Torino, Einaudi, 2017, che immagina una gradazione di adesione al soprannaturale, pretesa dal testo. Si tralascia anche la questione, posta a partire dalla teoria di Todorov, se parte della produzione novellistica capuaniana sia fantastica, vista la convinzione dell'autore siciliano in merito al fatto che potesse essere raggiunta, in futuro o già allora, una spiegazione scientifica di fenomeni considerati anormali, da parte di una scienza diversa da quella a lui contemporanea (si vedano LA FERLA, *Un siciliano sulla luna*, cit., p. 168; E. COMOY FUSARO, *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2009, pp. 87-88, 89, 145, e, anche se su posizioni diverse, le osservazioni di M. FARNETTI, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 32-34).

13 R. VERDIRAME, *Introduzione*, in *La rosa di Gèrico*, cit., p. 11.

14 COMOY FUSARO, *La nevrosi tra medicina e letteratura*, cit., pp. 124-125.

15 Ivi, pp. 128, 189.

16 M. TROPEA, *Luigi Capuana spiritista: nei saggi, nell'opera letteraria e nel teatro*, in *Luigi Capuana: experimental fiction and cultural mediation in post-risorgimento Italy*, a cura di A. Pagliaro e B. Zuccala, Firenze, FUP, 2019, pp. 247-248.

acquisendo decise venature psicologiche». In particolare l'opera di Capuana fungerebbe, secondo Verdirame, da «cerniera nel passaggio verso il fantastico interiorizzato, in cui l'*étrange* è indizio di un turbamento che sgorga dalla problematicità del vivere e dell'entrare in contatto con il mondo»¹⁷.

Che in Capuana si abbia il «racconto di passioni e istinti terreni, trasposti [...] solo per caso in un universo soprannaturale», tratto che deriverebbe dall'impianto positivista del suo interesse per l'occulto, è forse non del tutto condivisibile, ma testimonia di una certa commistione di elementi del racconto fantastico capuaniano¹⁸, osservabile anche in *Tortura* per l'emergere di tratti soprannaturali in un testo con prevalenti tratti psicologici. Forse in maniera più precisa, Tropea, tirando le somme di quanto osservabile dal vario *corpus* fantastico capuaniano, parla di:

sfumature miste: narrative, di ambiente, di stratificazione sociale e psicologica, con tratti del poliziesco, o del caso passionale e patologico [...] e fin mondano e galante [...]; o viceversa, contenenti risvolti paesani e di cronaca quotidiana [...]. Mentre non molto più che aneddoti di vita locale sono i casi spiritici [di altri testi]. Per cui [...], siamo di fronte a un contesto congruo e perfettamente assimilato a tutto il resto del corpus novelistico di Capuana: veristico-paesano o mondano salottiero, naturalistico-psicologico¹⁹.

Tortura rientra evidentemente in questa casistica. Di questo racconto risulta essere una variazione *La voglia*. L'*incipit* d'effetto fa iniziare il testo in *medias res*: Emilio e Celeste sono già sposati da qualche anno e non si amano più, si vogliono soltanto un po' di bene. Conducono una normale vita borghese. Il narratore con una lunga e complessa analessi torna poi indietro e racconta che Emilio da scapolo era un buon partito. Un'amica della madre, signora Foschini, avrebbe voluto farlo sposare con la nipote, e non la prende bene quando scopre che lui intende sposare Celeste; nel discutere con Emilio, che sostiene il proprio matrimonio essere «quistione che interessa soltanto il mio cuore», fa «un gesto sdegnoso; d'imprecazione»²⁰. Nei primi mesi del matrimonio i due ricordano il loro incontro e l'autore riporta un dialogo in cui rammemorano il fatto casuale che li ha fatti incrociare, il loro bel viaggio di nozze, il loro ritorno; in esso parlano anche della signora Foschini.

Terminato il dialogo, il narratore mostra brevemente come era cambiato il loro amore nella normale routine, nell'«inganno della vita sociale»²¹, cedendo di nuovo la parola ai due personaggi in un breve dialogo che si svolge quattro anni dopo il loro matrimonio (il dato si ricava da una battuta di Emilio), nel quale Celeste lamenta lo stato della loro relazione. A questo punto il narratore torna al momento dei fatti dal quale era partito nell'*incipit*:

17 LA FERLA, *Un siciliano sulla luna*, cit., pp. 166; VERDIRAME, *Introduzione*, cit., p. 13.

18 LA FERLA, *Un siciliano sulla luna*, cit., p. 180.

19 TROPEA, *Luigi Capuana spiritista*, cit., pp. 251-252.

20 CAPUANA, *La voglia*, cit., p. 36.

21 Ivi, p. 39.

Dopo cinque anni di vita in comune erano arrivati a qualcosa che non era l'indifferenza, ma un che di peggio; una specie di silenzio tra loro due, un silenzio irritato specialmente dalla parte di Celeste, che non si sarebbe mai aspettata di arrivar fino a questo punto e in pochi anni²².

Celeste, non più «in guardia contro le subdole insinuazioni della signora Foschini»²³ va in campagna a casa di lei. Qui la donna le fa conoscere il cavalier Carugi, che ha una strana voglia di fragola sotto la guancia sinistra; Celeste ne subisce il fascino quasi inconsapevolmente e quando vuole ormai tornarsene a casa, intuendo il pericolo, viene baciata da lui. Torna a casa, non dice nulla al marito, si rinfocola l'amore sopito. Un mese dopo lei è incinta, lo confessa ad Emilio, ma improvviso le nasce «un senso di orrore che la fece impallidire e quasi venire meno»: il «terribile sospetto di trovar impressa su la faccia della creatura che le sussultava nel senso la macchia di quella voglia»²⁴. Il pensiero la ossessiona. Celeste impazzisce, al culmine dell'«ineffabile angoscia»²⁵, quando le mostrano il neonato appena partorito e sulla sua guancia sinistra nota un punto rosso. Il giorno dopo muore.

Si tratta, come per *Tortura*, di un triangolo al quale è legata la nascita di un bambino²⁶. Dopo l'intromissione di un terzo personaggio nasce in entrambi i casi il bambino e in entrambi i casi la donna ha una ossessione che riguarda il neonato, prova vivente di un segreto tenuto nascosto al marito. Anche Celeste ha i sintomi della nevrosi causata dal silenzio. Non vuole che muoia il bambino, ma cerca di cancellare con le mani la piccola macchia che richiama l'uomo che l'ha baciata. Morirà lei il giorno dopo il parto, ma anche per Teresa in alcuni punti si prospetta la morte: quando si convince di essere incinta, si sente «annientare, quasi le sue membra avessero voluto sciogliersi, disgregarsi, disperdersi, per uccidere l'empio germe vitale da cui sarebbe accusata al marito, alla figlia, a tutti»²⁷. Insomma per evitare la vergogna, pur non meritata, o scompare la prova o scompare chi dovrebbe provare la vergogna. In entrambi i casi il silenzio deriva dalla condizione della donna nel matrimonio e nella società del tempo. Teresa non vuole parlare, si chiede infatti: «la sua debolezza non ci aveva concorso per nulla? [...] non c'era stato dalla parte di lei un cieco assentimento dei sensi?»; «quell'infamia era così enorme, che nessuno l'avrebbe creduta», neanche suo marito; quando sente di essere incinta, vorrebbe far sparire il nascituro, come appena visto; vuole «risparmiare al marito l'immeritato strazio di quell'onta»²⁸. Celeste avrebbe voluto dire a Filippo tante cose «quasi per liberarsi dall'oppressione, non d'un rimorso, ma di una debolezza che sarebbe potuta

22 *Ibid.*

23 CAPUANA, *La voglia*, cit, pp. 39-40.

24 CAPUANA, *La voglia*, cit, pp. 46-47.

25 CAPUANA, *La voglia*, cit, p. 48.

26 CEDOLA, *Introduzione*, cit., p. 55, richiama per il triangolo di *Tortura* quello di *Un vampiro*.

27 CAPUANA, *Tortura*, cit., pp. 260-261.

28 *Ivi*, pp. 256, 258, 260-261, 263.

diventare una colpa; e soffriva pensando che non doveva, per non insinuargli nell'animo un sospetto, un'ombra di gelosia ... Il cuore dell'uomo è così strano!»²⁹.

Ritornano nelle due novelle alcune precise espressioni, frequenti rimandi intratestuali. Alla fine Teresa è «misera pazza» e Celeste «povera pazza»³⁰. Nato il bambino e datolo a balia, il marito vede Teresa dargli «baci ed abbracci più da amante che da moglie». Filippo si trova in stazione, appena tornata dalla campagna la moglie, e nell'abbraccio di lei sente «un impeto così vibrante, così caldo come da un pezzo non gli accadeva»; arrivati a casa, quando lei non vuole essere baciata sulle labbra e lui la prende in braccio e lei molla un grido di «trionfo!», segue l'esclamazione: «Non erano più due sposi ma due amanti!»³¹. Tutte e due i personaggi femminili nel rapporto col marito ritrovato cercano di salvarsi. Teresa assiste la figlia che sta molto male: la creatura è «la sua gioia, la sua superbia di madre immacolata e felice, si sentiva intanto sussultar nel seno quell'altra»; per Celeste «la grande gioia della maternità le era avvelenata dal terribile sospetto di trovar impressa sulla faccia della creatura che le sussultava nel seno la macchia»³². In entrambe vi è l'opposizione tra la gioia della maternità e il bambino che sussulta nel seno.

Teresa dopo lo stupro vi ritorna sempre, contro la sua volontà: le riappare sempre il cognato con allucinazioni uditive e visive; così Celeste vede la propria immaginazione forzata: «quando egli [il cavalier Carugi] non era presente, e un accenno, un lampo dell'immaginazione, l'improvviso risveglio di una sensazione dimenticata la costringevano a figurarselo in un dato atteggiamento, quella voglia di fragola [...], assumeva splendore di fosforescenza», essa quasi le dà «sensazione di una squisita fragranza»³³. A parte l'emergere, nell'accennare a una allucinazione olfattiva, del Capuana parapsicologo-occultista, tutte e due le donne in assenza dell'uomo violentatore o seduttore ne subiscono l'influsso.

In *Tortura* vi sono uno stupro e conseguentemente un figlio non voluto, che dovrebbe passare per figlio del marito della donna violentata dal fratello di lui; nella *Voglia* troviamo un bacio impo-

29 CAPUANA, *La voglia*, cit. p. 45. Sulla sorte psicologica di Teresa in rapporto alle convenzioni sociali e la posizione di Capuana sulle loro conseguenze sulle donne, MADRIGNANI, *Teresa, «povera pazza»*, cit., pp. 50-51; A. M. PAGLIARO, *The silent victim: rape and sexuality in Giacinta and «Tortura» by Luigi Capuana*, «Italian studies», 2021, vol. 76, n. 3, pp. 314-319; A. CARTA, *Giacinta, Giustina e le altre: la rappresentazione della nevrosi in Luigi Capuana*, in *Luigi Capuana*, cit., pp. 122-123. Secondo Pagliaro l'autore non sarebbe un convinto rappresentante della visione maschilista, per cui la colpa sarebbe della donna: in *Tortura* semplicemente raffigurerebbe tale mentalità, poiché nel racconto emergerebbe la convinta asserzione dell'innocenza della violentata. Nella *Voglia* (cit., p. 48), specularmente al primo, pur se non vi è violenza, il narratore onnisciente alla fine dice: «quella voglia, falsa accusatrice di una colpa non commessa neppure col pensiero». L'autore tiene dunque a ribadire che non ritiene colpevole Celeste, tanto meno lo sarà Teresa: il corsivo dell'autore per «voglia» sembra richiamare una qualche voglia della protagonista di tradire il marito, col quale – ci viene detto nell'*incipit* del racconto – non vi era più amore.

30 CAPUANA, *Tortura*, cit., p. 278; CAPUANA, *La voglia*, cit. p. 48. Per alcune riflessioni sulle donne in Capuana, in particolare in *Profumo e Profili di donne*, L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione. Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Bologna, Pendragon, 2015.

31 CAPUANA, *Tortura*, cit., p. 275; CAPUANA, *La voglia*, cit. pp. 44, 45.

32 CAPUANA, *Tortura*, cit., p. 268; CAPUANA, *La voglia*, cit. p. 47.

33 CAPUANA, *La voglia*, cit. pp. 42-43.

sto da un seduttore a una donna sposata e un bambino che è il voluto figlio di una moglie e un marito. La variazione introdotta dall'autore è importante. Le nevrosi delle due donne paiono però di uguale gravità e hanno conseguenze di morte in entrambi i casi. Anche se non si volesse accettare la suggestione fantastica di un'influenza della volontà materna sulla morte del figlio nel primo racconto, esso si chiude in ogni caso con la morte del figlio che è legata alla vita della madre, se si considera che vita e morte dei due si alternano complementari nei due racconti.

A questo cambiamento, che corrisponde a una diminuzione della gravità dell'atto subito dalle donne, se ne accompagna un altro: nella *Voglia* c'è meno spazio dedicato alla psicologia del personaggio femminile (in *Tortura* essa copre la maggior parte del testo che è costituito in gran parte dall'evolversi del mondo interiore della donna), e aumenta contemporaneamente la presenza di elementi riconducibili al fantastico. L'episodio scatenante della nevrosi di Teresa è gravissimo, basta a giustificare tutto ciò che segue; sostituito da un atto meno grave per Celeste, lascia spazio libero perché venga introdotta una causa "altra" di tutta la vicenda, la maledizione (afferente al fantastico). Così, però, deve essere aggiunto anche un altro personaggio che sia l'origine alla quale si deve l'irruzione dell'elemento fantastico negativo, e che diventi di fatto l'orchestratore di tutto, il vero responsabile: la signora Foschini. Nella *Voglia* l'atto scatenante indebolito, un atto imposto da un uomo ad una donna, e quindi l'indebolimento dell'attore che lo compie, dà spazio alla signora Foschini. In *Tortura* lo stupro e, nella *Voglia*, la maledizione sono presentati entrambi in analessi. Nel secondo racconto si aggiunge, prima dell'atto compiuto dall'uomo sulla donna, un altro evento. Chi lo compie, la signora, è detta «trista signora» come in *Tortura*; «tristo demone» è ciò contro cui lotta Teresa, la sua ossessione e il continuo riproporsi del cognato³⁴.

Il «gesto sdegnoso; d'imprecazione» della signora Foschini quando scopre che Emilio vuole sposare Celeste, turba il giovane: «quasi [...] potesse avere influenza su l'avvenire suo e di colei ch'egli aveva già scelta per compagna della sua vita». Il lettore lo scoprirà più avanti, ma si tratta di una maledizione e la signora Foschini, di fatto, veste i panni di una specie di matrigna delle fiabe, visto che aspira, almeno a parole, a sostituire la madre di Emilio³⁵. Della fiaba per altro ci sono i nomi parlanti di Foschini, che certo non è limpida, e di Celeste che, come spiega espressamente la signora Foschini nelle presentazioni con Carugi, è «celeste di nome e di fatto»; non sospetta, ripensando ad alcune sensazioni prodotte dal Carugi, di aumentarne l'effetto, né che Carugi stesso conti su tale «immaginazione femminile» per affascinarla; né ha lo «scetticismo a tutta prova da supporre che Carugi recitasse»³⁶.

34 Ivi, p. 44; CAPUANA, *Tortura*, cit., p. 275.

35 CAPUANA, *La voglia*, cit., pp. 35-36.

36 Ivi, pp. 40, 41, 43.

Proprio la signora Foschini prepara una vera e propria trappola per Celeste quando è meno in grado di proteggersi dalle sue «subdole insinuazioni», così le definisce il narratore onnisciente anticipando il tentativo seguente di convincerla che anche Emilio, a suo dire come tutti i mariti, la tradisca³⁷: la invita in campagna dicendole che saranno sole e poi invece le fa frequentare il cavalier Carugi. È sempre lei ad assicurarsi che Celeste abbia notato che la voglia del Carugi è più rossa del solito (gli darebbe «una soave esaltazione» come le fragole), e che in generale gli dà «una certa grazia». Inizia così un vero e proprio incantesimo contro Celeste che infatti poi, immotivatamente, appena rimane incinta, pensa che sul viso del figlio possa ripresentarsi la stessa voglia del Carugi. La signora Foschini porta a termine l'incantesimo quando ricorda a marito e moglie il cavaliere e la sua voglia e, senza aver modo, in teoria, di sapere i pensieri della giovane donna, dice: «“Bada! Non fare un bambino con quella voglia?” Come se le avesse buttato addosso un'ossessione!»³⁸. Volutamente l'autore, facendo emergere il narratore onnisciente, usa l'espressione per gli incantesimi e le maledizioni, ce ne vuole suggerire l'idea. Del resto, questo espediente narrativo escogitato da Capuana è in linea con quanto osservato in merito allo sviluppo del fantastico nella direzione della parapsicologia, dell'occultismo e della psicologizzazione: le malie dell'Ottocento sono le ossessioni. Quella domanda è una vera e propria formula magica cattiva, un rinforzo della prima maledizione.

Così sono vari i presentimenti, tipici elementi capuaniani³⁹, nella *Voglia*, più che in *Tortura*. In quest'ultimo Teresa, mentre parla col marito del nascituro, esprime incertezza su quel che sarebbe successo e il narratore scrive: «presentimento e mal augurio. S'era fissata nell'idea di dover morire soprapparto insieme con la creatura». La «persistenza di quel presentimento gli [al marito] aveva dato nel cuore». Il presentimento di dover morire continua ad essere in lei e dopo il parto, convintasi di essere ancora in vita, si stupisce che esso «l'avesse ingannata»⁴⁰. A morire, come visto, è il bambino.

Nella *Voglia*, oltre al presentimento di Emilio, la signora Foschini «ispira diffidenza» in Celeste, già dopo il matrimonio. Quest'ultima, la mattina del giorno in cui verrà baciata da Carugi, si sveglia «col terrore che stesse per accaderle qualcosa d'irrimediabilmente malefico». Viene «turбата» dal Carugi per ciò che dice e come lo dice poco prima che questo la baci, e infatti fa per andarsene dalla stanza quando la signora Foschini li lascia soli. Celeste, in un dialogo col marito, ricorda che in viaggio di nozze gli diceva che per via della grande abbondanza del sentimento d'amore tra

37 Ivi, pp. 39-40, 42.

38 Ivi, pp. 42, 46-47.

39 LA FERLA, *Un siciliano sulla luna*, p. 178: «di presentimenti, intuizioni, certezze tutte interiori, sono [...] popolati molti suoi scritti [...], i protagonisti delle sue novelle muoiono quasi sempre, proprio perché la morte che incombe su ogni premonizione serve – all'intreccio narrativo – per suggellare la verità tutta interiore di una “voce” cui non si vorrebbe dare ascolto».

40 CAPUANA, *Tortura*, cit, pp. 269-270, 272.

loro due «“il nostro amore si esaurirà”», di fatto una anticipazione di quel che dopo cinque anni accadrà. Infine vi sono delle tracce lasciate dall'autore che sono degli indizi, delle anticipazioni che si colgono rileggendo il testo. Nel dialogo in cui i due rievocano il loro primo incontro, dovuto ad un bambino che era caduto vicino a entrambi, Celeste afferma: «“E senza quel bambino cadutomi tra i piedi...”», intendendo che non si sarebbero incontrati. Per un altro bambino, il suo, poi nato con una macchietta sulla guancia, Celeste morirà pazza. Sette battute sotto, Emilio commenta: «“Nella vita tutto sembra lasciato in balia del caso, e invece c'è una specie di predestinazione!”», che potrebbe stare come epigrafe del racconto per la vicenda di un marito e di una moglie, dall'inizio segnata dal malaugurio lanciato dalla signora Foschini, che inesorabilmente va a segno⁴¹.

Infine, la diminuzione dello spazio dedicato alla psicologia del personaggio e l'aumento degli elementi del fantastico hanno una ricaduta su un altro aspetto formale della narrazione. Il punto di vista di *Tortura* è per lo più interno, quello della *Voglia* è a focalizzazione zero: non vi è motivo infatti per cui debba essere interna, non essendoci l'intenzione di seguire passo passo i cambiamenti psicologici di un personaggio così a lungo come in *Tortura*. In più, il narratore onnisciente in alcuni casi evidenzia con i suoi interventi alcuni punti del testo che si riferiscono all'inganno e alla presenza degli elementi fantastici. Appena introdotta la signora Foschini, scrive: «Pareva disinteressata e non era», e quando sta per far cadere Celeste in trappola con l'invito in campagna, anticipa il comportamento della signora, parlando di «subdole insinuazioni». Più avanti interviene di nuovo per caratterizzarla direttamente con l'epiteto di «trista signora». Nel dialogo in cui ella lancia di fatto l'incantesimo, gli interventi del narratore onnisciente sono ben tre: quello già visto che suggerisce si tratti di un incantesimo; uno poco più sopra in cui il narratore si chiede se fu «per confermare la pretesa ingenuità» che la signora parla del cavaliere; e infine quello che introduce la frase dell'incantesimo, pronunciata «per colmo di malignità». Come visto sopra, il narratore svela che Carugi conta sull'immaginazione femminile, e allude al fatto che nel carattere di Celeste sia assente qualsiasi forma di scetticismo, che le avrebbe impedito di non cadere nel tranello.

Capuana si dimostra anche nella sua ultima raccolta di racconti dotato dell'abilità combinatoria che gli è stata riconosciuta⁴². Altera *Tortura* in alcuni suoi elementi, ne vengono modificati a catena altri, così il nuovo sistema raggiunge un suo particolare equilibrio e ne scaturisce la novella *La voglia*⁴³. Essa alla fine è diversa dalla prima, tanto da poter essere chiosata effettivamente dalle stesse parole che Caillois scrive per analizzare un racconto fantastico di Jacobs, *La zampa di scimmia*: l'influenza della maledizione della signora Foschini «che determina lo svolgimento dei fatti,

41 CAPUANA, *La voglia*, cit, pp. 38, 41, 43, 38, 37.

42 TROPEA, *Luigi Capuana spiritista*, cit., p. 251.

43 Per un esempio di lettura a confronto di due novelle capuane, anche se in relazioni diverse rispetto a quelle del caso di studio: FARNETTI, *Il giuoco del maligno*, cit., pp. 105-108.

non è comprensibile che in una concatenazione ineluttabile di cause, che tuttavia restano equivoche e di conseguenza non meno ambigue». I fatti accadono «senza un'esplicita rottura dell'ordine del mondo, poiché non accade nulla che lo contraddica apertamente». Al quinto anno di matrimonio la fine dell'amore nella quotidianità, Celeste insoddisfatta, le manovre della signora Foschini, la villeggiatura e la conoscenza del cavaliere del quale Celeste subisce il fascino, il bacio e il rifiuto da parte di Celeste del seduttore; l'ossessione dovuta all'episodio in cui lei non ha nessuna colpa; il rinvenimento di una macchia sulla guancia del figlio: «tutto si spiega indubbiamente con il potere malefico» della maledizione della signora Foschini. Ma chi ne fosse all'oscuro, «scorgerebbe nel dramma solo coincidenze e autosuggestione. E tuttavia nelle leggi immutabili dell'universo quotidiano si è prodotta una fessura: [...] sufficiente per aprire la via allo spaventoso»⁴⁴. In particolare, lo spaventoso è espresso dalla frase su riportata, presente in un dialogo tra Celeste e Emilio, circa il fatto che tutto nella vita pare frutto del caso e invece vi è una predestinazione. Dal racconto emerge che contro essa, quando è malvagia, non vi è scampo. Secondo Farnetti, a proposito in particolare di *Un caso di sonnambulismo*, in Capuana, nella letteratura fantastica e nella letteratura in generale, emerge «una dimensione che si rivela ad ogni più lieve oscillazione dei fondamenti della ragione, a cui è teso perenne agguato in prossimità dei suoi propri confini: non appena vacillino le più essenziali categorie mediatrici del rapporto che l'individuo intrattiene col mondo – spazio, tempo, identità –, egli ne viene totalmente assoggettato»⁴⁵. *La voglia* fa vacillare le categorie mediatrici del rapporto col mondo, nel momento in cui mette in dubbio il senso delle nostre azioni, il senso della nostra identità, se ciò che ci accade non risponde a noi ma a qualcosa di malvagio e incontrollabile, senza scampo. I fatti, come invece avviene in *Un caso di sonnambulismo*, non sono già accaduti, scritti e rivissuti, ma sono comunque inesorabilmente già decisi. Mentre in *Tortura* a sconcertare è la violenza della storia narrata, nella *Voglia*, ridotta la gravità dei fatti a ben poco, aumentati i tratti fantastici, a sconcertare è la sproporzione tra i fatti stessi (un bacio e una macchietta sul volto di un neonato) e il finale, il che appunto contribuisce a far sentire incombente un destino inspiegabile. Sembra che Capuana faccia ciò che Italo Calvino aveva immaginato essere il funzionamento e lo scopo della letteratura: «il valore mitico è qualcosa che si finisce per incontrare solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative»⁴⁶.

44 R. CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di P. Repetti, Roma-Napoli, Theoria, 1985, pp. 24-25.

45 FARNETTI, *Il giuoco del maligno*, cit., pp. 53-54.

46 I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 178.

ANNALUCIA LEO

ARRIGO BOITO E E.T.A. HOFFMANN: UN *DOPPELGÄNGER* OCCULTO E MUSICALE

Sognò che un amaro odore di putredine l’aveva desto e che una figura funerea gli stava davanti! Quell’orribile fantasma aveva le gambe allacciate dal legaccio mortuario, camminava a fatica e nella mano sinistra teneva un oggetto rotondo che brillava. «Il mio fiorino rosso!» esclamò l’avaro. Era infatti un vecchio fiorino d’oro col conio di Sigismondo III e la data del 1613. Parve a Levy che il morto gli dicesse con voce soffocata dalla terra che gli otturava la bocca: «Vengo a pagare il debito mio. Ecco il fiorino della tua usura». L’ebreo tremava. Il morto replicò, il suo aspetto era terribile; portava sul capo una zolla del sepolcro, e le radici delle ortiche gli crescevano nelle fosse nasali, la sua parola d’offerta suonava come una minaccia. L’ebreo continuava a tremare. Il morto replicò una terza volta. Levy affascinato dalla luce del fiorino rosso, s’inginocchiò, stese la mano, il morto avvicinò la sua, la moneta cadde nel palmo dell’ebreo. Lo spettro scomparve; il sogno cessò. Levy si nascose sotto le coltri serrando stretto il fiorino d’oro nel pugno¹.

Recita proprio così uno dei passaggi salienti del racconto fantastico *Il pugno chiuso*, scritto da Arrigo Boito – poliedrico esponente di punta della Scapigliatura milanese – e pubblicato in cinque puntate sull’*Appendice* della rivista «Corriere di Milano»². Si presenta fin dall’inizio come il racconto che più ha assorbito gli influssi del panorama fantastico d’oltralpe – a partire dallo sfondo della vicenda, una *doppia* Polonia sospesa tra devozione religiosa e aspetti demoniaci –, in particolare modo per aver rappresentato uno degli esempi più riusciti del sentimento del «perturbante» (*Unheimlich*) applicato a un oggetto inanimato: ciò viene anticipato dall’apparizione di uno spettro in un incubo notturno, segno di un presagio funesto al pari di un *Doppelgänger*³.

A sottolineare ancora di più il debito di Boito verso l’immaginario romantico europeo, una narrazione secondaria si concatena a quella principale, autentica «storia nella storia». Narra di un usuraio polacco di nome Simeòn Levy, il quale si fece assorbire così tanto dalla smania di raggiun-

1 A. BOITO, *Opere letterarie*, a cura di A. I. Villa, Milano, La corona d’argento, 2009 (I ed. 1996), p. 230.

2 Cfr. Introduzione della curatrice a *Il pugno chiuso*, ivi p. 603.

3 Composto dall’aggettivo *doppel*, “doppio” e *Gänger* “colui che passa” – dal verbo *Gehen*, “andare” –. Il concetto dietro questo termine deriva dal folklore tedesco e allude a una figura che possiede la peculiare caratteristica di somigliare in tutto e per tutto a una determinata persona oppure, in alcuni casi, a un animale. Spesso viene presentata come priva di ombra o di qualunque tipo di riflesso ed è doppia anche la natura che assume verso la persona a cui si manifesta: i consigli che elargisce possono essere di natura benigna o maligna – anche se la seconda è di gran lunga più frequente –, e l’apparizione tende a generare confusione in amici e parenti, a volte arrivando a perseguire la “vittima” per il resto della sua vita o presagire un destino terribile mostrandosi in una forma spaventosa alla vista.

gere la cifra di un milione di monete da non prendere pace, auspicando addirittura la rivendicazione di un vecchio debito (che ammontava proprio a un fiorino) a uno studente appena seppellito, per raggiungere finalmente una cifra tonda. La moneta gli verrà consegnata proprio dalla terrificante apparizione notturna del cadavere in putrefazione del ragazzo, ma al prezzo di non poter più schiudere la mano con cui Levy l'ha ricevuta: a nulla varranno né i tentativi dei migliori medici europei di risolvere il problema con le prescrizioni dell'epoca, né le sperimentazioni dell'aviduo antiquario russo Wasili. Ciò avrà una fine solo con la morte dello strozzino per via di una misteriosa esplosione che finalmente schiuderà la sua mano, alla presenza di un giovane uomo di nome Paw il quale, raccogliendo la moneta, sarà inconsapevolmente vittima dello stesso maleficio, «come se, insieme al fiorino e alla contrazione nervosa della mano, avesse trasmesso a Paw qualcosa di più, la sua storia, la sua 'idea fissa', il suo vissuto»⁴. In altre parole, con un maestoso climax ascendente, che rispecchia i toni cupi dell'infausto sogno di Levy, è proprio sulla linea tra sovrannaturale e reale che si muove il vero nucleo di tutta la narrazione: il fiorino rosso maledetto, un oggetto inanimato che in condizioni usuali non possiede nulla di particolare, ma che riesce ad ossessionare un uomo con la sua sola presenza occulta, come se fosse dotato di vita propria⁵.

L'autore sfodera tutta la sua conoscenza in materia di simbologia occulta nella doppia natura che accosta alla moneta: da una parte, questa è uno strumento maligno (viene spesso chiamata «moneta d'inferno» nel corso di tutto il racconto) e il suo colore rosso conferma la sua influenza nefasta, mentre dall'altra si configura come una *lapis philosophorum* di natura alchemica, capace di donare immortalità e potenza sovrumana a chiunque ne rivendichi il possesso⁶ (facendo un paragone con un'opera fantasy moderna, esattamente come l'anello di Sauron nella trilogia del *Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien). È notevole che la moneta non appaia mai direttamente ai personaggi e al lettore, se non nel resoconto dello sventurato Paw: «è un'entità ambigua, sfuggente, che oscilla fra l'essere e il non-essere: solida quando è circondata dalle tenebre, svanisce non appena è lambita dalla luce»⁷.

Allo stesso modo, dunque, l'apparizione del fantasma dello studente durante la notte rispecchia la posizione del fiorino rosso tra il *visibile* e l'*invisibile*, come direbbe lo studioso Ezio Puglia: un residuo incorporeo dell'avidità del vecchio usuraio che ha ripercussioni anche nella realtà, grazie

4 E. PUGLIA, *L'immagine del «fiorino rosso» e i limiti del visibile in una novella di Arrigo Boito*, «Studi e problemi di critica testuale», 81 (2010), [pp. 199-213], p. 201.

5 Il perturbante qui è inteso come animazione dell'inanimato (una moneta che pare dotata di vita propria) e come “doppia” presenza interiore invisibile ma capace di togliere energie vitali (l'ossessione che essa provoca a Levy e Paw). Ciò evidenzia un altro punto in comune con *L'Alfieri Nero*, ma anche con racconti che verranno pubblicati a posteriori e continueranno a sviluppare il tema, come *La lettera U* di Igino Ugo Tarchetti (1869) e *L'Horla* di Guy de Maupassant (1887). Cfr. I. U. TARCHETTI, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, I e II vol. e G. DE MAUPASSANT, *Racconti bianchi, racconti neri, racconti della pazzia*, a cura di A. Savinio, Milano, Adelphi, 2004.

6 Cfr. nota 201-6 del commento della curatrice a *Il pugno chiuso* in BOITO, cit., p. 624.

7 PUGLIA, cit., p. 206.

a quell'inconscio "patto" avvenuto nella sfera onirica con il passaggio della moneta da un pugno chiuso a un altro.

Seguendo il *fil rouge* delle apparizioni soprannaturali nelle opere di Boito, un sicuro anello di congiunzione con il romanticismo tedesco e con Hoffmann è costituito dal capitolo *Barbapedàna* inserito nel racconto-mosaico *La musica in piazza. Ritratti di giullari e menestrelli moderni*⁸, dato alle stampe sulla «Gazzetta Musicale di Milano». Come si può già evincere dal titolo, il personaggio centrale è un omonimo musicista fittizio⁹ dall'aura parecchio mefistofelica¹⁰, apparso improvvisamente a un artista lombardo (alias dell'amico Emilio Praga¹¹, per via del suo aspetto fisico), al narratore (alter ego dello stesso Boito) e a un musicista tedesco, impegnati a confrontare rispettivamente il genio musicale di entrambi i loro paesi in un'osteria dal nome *I tre Mori*, con il teutonico che ribatte sulla superiorità tecnica e armonica di artisti del calibro di Beethoven; riportando le sue parole: «nella legge ispirata, armoniosa e sapiente che vivifica il mondo scorgo una visibile traccia dell'anima di Beethoven!»¹².

Ed è proprio nell'entrata in scena di Barbapedàna che è possibile scorgere la 'seconda anima' da musicista di Arrigo Boito, in una chiave decisamente più oscura, folle e con doppia valenza agli occhi dei tre astanti e anche del lettore: una sequenza di sonate piene di salti concitati e disarmonici è riflesso inquietante e misterioso del famoso compositore tedesco, e alla sua musica di stampo classicista e simmetrico risponde con «una capacità musicale non solo fuori dal comune ma addirittura soprannaturale, perché in grado di entrare in diretta comunicazione con gli elementi naturali»¹³.

Infatti, nell'attimo ch'io impiegai per tracannare una gorgata di vino, l'apparizione comparve. Quando riposi il bicchiere sul tavolo stava innanzi a me il suonatore dell'arpa satanica, ma il suonatore non era il diavolo né l'istrumento un'arpa. A un tratto l'amico nostro poeta disse, presentandoci con piglio trionfale il personaggio

8 Composto da tre puntate: *La cornice dei ritratti* (20 febbraio 1870), *Barbapedàna* (17 aprile e 15 maggio 1870) e *La scuola del Gippa* (14, 21 maggio e 4, 11 giugno 1871). Cfr. introduzione della curatrice a *La musica in piazza* in BOITO, cit., p. 569.

9 Il nome del musicista non è casuale, dato che è il soprannome del cantastorie Enrico Molaschi ed è presente in una famosa filastrocca milanese per bambini, che tra l'altro viene citata nel testo: "Barbapedana el gh'aveva on gilèt / senza el denanz, con via el dedree; / cont i oggioeu longh ona spanna / l'era el gilèt del Barbapedana." (in italiano: Barbapedana aveva un gilè / senza il davanti, e mancante del dietro / con gli occhielli lunghi una spanna / era il gilè del Barbapedana). Il nome "Barbapedana" venne adottato in seguito per indicare in maniera generica i cantanti e i musicisti di strada. Cfr. nota 93-127 del commento della curatrice a *La musica in piazza* in BOITO, cit., p. 584.

10 Implicito collegamento al Mefistofele comparso nell'omonimo libretto andato in scena due anni prima: Barbapedàna, con il suo aspetto demoniaco e circondato dal cielo buio e lanterne luciferine, è un alter ego del diavolo faustiano e rappresenta a tutti gli effetti la lotta contro il Male. Nell'opera musicale citata – in particolare nell'Atto Primo –, il demone si presenta sotto le spoglie di un misterioso Frate Grigio nel bel mezzo dei balli e festeggiamenti dedicati alla Pasqua, per poi tramutarsi in un aitante cavaliere che non ha nulla da invidiare alle fattezze latine di Barbapedàna.

11 Cfr. P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, p. 324.

12 BOITO, cit., p. 204.

13 F. BONELLI, *Su alcuni motivi scapigliati ne La musica in piazza di Arrigo Boito*, «Loxias-Colloques», 17 (2020), [pp. 1-16], p. 11.

evocato "Ecco il Barbapedanna e la sua chitarra"... Il menestrello ritto dinanzi a noi volgendo le spalle al paesaggio lunare rimaneva solo nel buio. [...] Fra un ritornello e l'altro correva uno scherzo della chitarra sola, sempre variato, sempre nuovo, durante il quale il canto cessava. Allora si vedeva il menestrello staccare il braccio sinistro dal manico della chitarra, afferrare un bicchiere colmo di vini e trangugiarlo, mentre la mano destra continuava a suonare lo scherzo facendo "capotasto" alla rovescia, col polso sulle corde mentre le dita guizzavano adunche, rapidissime, nervose come zampe di gatto¹⁴.

Ai toni gravi delle descrizioni ambientali Boito affianca, in piena *coniunctio oppositorum*¹⁵, risvolti di inaspettata comicità, ad esempio gli slanci emotivi del musicista tedesco nei confronti della melodia di Barbapedàna, arrivando addirittura ad «avvincerlo al collo baciandolo entusiasticamente», nello spirito goliardico generale, prima di cadere per terra in deliquio insieme a tutti gli altri e risvegliarsi nelle proprie stanze con vaghissimi ricordi di quanto accaduto la sera precedente.

Il quesito finale che si affaccia nella mente degli astanti e di conseguenza anche nel lettore non può che essere il seguente: l'apparizione di Barbapedàna è reale, o si tratta piuttosto di un'incarnazione dello spirito musicale italiano, evocato dalla discussione tra i protagonisti per fare da contraltare torbido e mefistofelico proprio a quella «legge ispirata, armoniosa e sapiente» richiamata dai musicisti tedeschi? Tutto questo è destinato a rimanere un'incognita, in linea con la consuetudine dell'autore nel lasciare spesso e volentieri degli spiragli aperti nei finali delle sue opere.

Ma per comprendere ancora meglio gli effetti di sdoppiamento che traggono radice dalle dicotomie nella vita di un artista, non si può non tenere in considerazione il maestro del fantastico, E.T.A. Hoffmann, nato nel 1776 da un'unione poco felice. Fra il padre, severo magistrato, e la madre, una donna isterica di salute cagionevole, si intravede la bipartizione della sua intera esistenza, burocrate ligio all'amministrazione prussiana e nello stesso tempo artista bizzarro ed eclettico. Spesso era particolarmente soggetto ad «allucinazioni e idee ossessive [...]: lo assillava la paura di diventare pazzo e a volte credeva di vedere un altro sé stesso in carne e ossa, un suo Doppio, e altri fantasmi»¹⁶: non è dunque strano rinvenire questa struttura binaria in molti suoi lavori, con un ruolo più o meno centrale ai fini della storia.

Il più notevole esempio di proiezione dello stesso scrittore è rappresentato dal folle musicista Johannes Kreisler, alter ego vero e proprio di Hoffmann e sintesi del suo rapporto travagliato con la

14 A. BOITO, cit., p. 206.

15 Riassumibile nell'espressione «un dualismo che contempla il convenire dei contrari in un tutto unitario». Cfr. l'introduzione della curatrice al *Libro dei versi* in BOITO, cit., p. 394.

16 O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Varese, SugarCo Edizioni, 1987 (I ed. 1978), p. 54.

musica e la letteratura. Egli compare per la prima volta nella raccolta *Kreisleriana* e, dopo aver fatto perdere le proprie tracce, lascia dietro di sé delle testimonianze leggendarie riguardo le sue bizzarre avventure e i suoi scontri con la classe borghese, inserendo anche degli intermezzi saggistici musicali¹⁷. Per mettere in luce fin da subito il suo legame con il personaggio, lo scrittore decide di introdurlo in questo modo all'inizio dell'opera, aggiungendo anche un'aura di mistero:

Da dove viene? – Nessuno lo sa! – Chi furono i suoi genitori? – Lo si ignora! – Di chi fu allievo? – Di un buon maestro; suona infatti in modo eccellente e, poiché possiede intelligenza e cultura, lo si può sopportare e persino consentirgli di dare lezioni di musica. [...] Gli amici sostenevano che la natura, nel creare la sua personalità, avesse sperimentato una nuova ricetta e che l'esperimento fosse fallito dal momento che al suo animo sovraccitabile, alla sua fantasia ardente fino a divenire una fiamma divoratrice, era stata mescolata una quantità insufficiente di flemma, così da distruggere quell'equilibrio indispensabile all'artista per vivere in armonia con il mondo e per comporre per lui opere poetiche delle quali esso, anche in un senso più elevato, ha bisogno¹⁸.

Ma è nel romanzo metaletterario incompiuto *Il gatto Murr. Opinioni e vita del gatto Murr comprensive della biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in forma di casuali scartafacci*, che Kreisler ricopre il ruolo di deuteragonista assieme al gatto citato nel titolo (il quale è dotato della facoltà di parola e di intelligenza superiore perfino a quella umana). Proprio in quest'opera, ambientata in larga parte nella corte del paese immaginario di Siegartshof, Kreisler tiene il ruolo di musicista di corte sotto raccomandazione del suo mentore Mastro Abraham (padrone, tra l'altro, del gatto Murr), suscitando non poche dicerie sul suo conto a causa dei suoi atteggiamenti spesso fin sopra le righe e i suoi diverbi piuttosto accesi con le sfere alte e la società borghese del tempo.

Girovagando in un castello che assume quasi una piega surreale fra giochi illusionistici ed enigmatiche cospirazioni fra esponenti di famiglie nobili, Kreisler viene spesso associato per somiglianza fisica e caratteriale – per la dedizione ai limiti del maniacale di entrambi verso il loro campo artistico – a un pittore pazzo di nome Leonhard Ettlinger, il quale soggiornava a corte tempo prima ed era stato dato per morto in circostanze mai del tutto chiarite. Eppure, tra i servitori del castello, si

17 Sulla stessa direzione si muoverà Thomas Mann un secolo dopo nel creare il musicista faustiano Adrian Leverkühn protagonista del romanzo *Doctor Faustus*, alternando la narrativa a parti dedicate alla teoria e tecnica musicale.

18 E.T.A. HOFFMANN, *Kreisleriana*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, p. 5-6.

vocifera un suo ritorno come fantasma maligno, un avvoltoio rosso capace di dipingere addirittura col sangue fresco della giovane principessa¹⁹.

Avviene un esempio di Doppio che si separa dall'Io per diventare una figura autonoma proprio nell'episodio del riflesso di Johannes Kreisler nel lago: il musicista «arriva al punto di credere che la sua immagine riflessa nell'acqua sia il pittore stesso e lo elimina nella ferma convinzione di veder camminare accanto a sé il proprio Io»²⁰. Accusa così il defunto artista di ogni disgrazia avvenuta nel castello (in quel momento imputata a lui) e fugge in preda al panico nell'alloggio di mastro Abraham, con la convinzione di essere perseguitato da un proprio sosia evocato da Ettliger e convinto di non poter più comunicare con la musica poiché l'Io ha posato la sua mano bianca e fredda sul suo petto²¹:

«Non è colpa mia, carissimo, se mi si scambia per un fantasma, il fantasma di te. E mi diverte molto dimostrarle di non essere un sordido *revenant*, bensì il maestro di cappella Kreisler. [...] Non copiare tutti i gesti che faccio, pittore, quando sto parlando sul serio con te! Di nuovo? Se non avessi paura di prendermi un raffreddore salterei giù da te e ti riempirei di botte. Vattene al diavolo, delinquente d'un mimo!»²².

La tensione si scioglierà grazie al senno del buon mentore che, con un gioco di prestigio fra specchi, porte e anacronistiche 'lampade astrali', farà comparire il proprio sosia davanti agli occhi del musicista e, pur indispettendolo per aver risolto facilmente il mistero, riuscirà a calmare anche solo per un attimo la sua inquietudine.

In Hoffmann, è notevole sottolineare la comparsa di un *doppio* come confine che separa una persona in carne ed ossa da un automa meccanico o da una marionetta: l'esempio principale è dato da *L'uomo della sabbia*, racchiuso nella raccolta di racconti *Notturmi* (*Nachtstücke* in lingua originale). Come affermava Jentsch ne *La psicologia del perturbante*, «uno degli artifici più sicuri per provocare effetti perturbanti mediante il racconto consiste nel tenere il lettore in uno stato di incertezza sul fatto che una determinata figura sia una persona o un automa»²³. Hoffmann utilizza mirabilmente questa chiave narrativa col protagonista Nathanael, immerso in turbamenti che sfiorano il patologico: in primis, la paura per il fittizio uomo di sabbia della favola popolare e di un trauma infantile occasionato da un terribile episodio, con al centro la morte del padre e la figura incombente

19 Cfr. HOFFMANN, *Il gatto Murr. Opinioni e vita del gatto Murr comprensive della biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in forma di casuali scartafacci*, Roma, L'Orma Editore, 2016, p. 162.

20 O. RANK, op. cit., p. 29.

21 HOFFMANN, *Il gatto Murr*, cit., p. 172.

22 Ivi, p. 171.

23 Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, Roma, Edizioni Theoria, 1993 (I ed. 1984), p. 40.

dell'avvocato Coppelius che minacciava di portargli via gli occhi. Ad un certo punto della storia, Nathanael si trova davanti a qualcosa che gli farà dubitare dell'effettivo discrimine tra ciò che è concretamente vivo e ciò che invece vuole solamente dare una parvenza di vitalità.

Ritrovando il mefistofelico alchimista Coppelius (*alias* l'ottico Giuseppe Coppola) che diventa per il giovane studente un doppio malefico dello spaventoso uomo di sabbia, si innamora follemente di Olimpia, una ragazza apostrofata dal suo amico Sigismondo come «pupattola di legno» e «viso di cera» per la sua inespressività e per il fatto di pronunciare solo le sillabe “Ah, ah...”, in contrasto con la «vivace fantasia» e «acuta intelligenza» di Clara, la fedele fidanzata di Nathanael. Mai parole si rivelano più premonitrici:

Nathanael pareva di pietra. Aveva visto tutto fin troppo bene, il volto cereo e pallido come la morte di Olimpia non aveva occhi, al loro posto c'erano solo due cavità nere: era una bambola senza vita. Spalanzani si torceva per terra, le schegge di vetro lo avevano ferito al capo, al petto e alle braccia e il sangue sgorgava a fiumi. Riusci tuttavia a raccogliere le forze. «Vagli dietro, vagli dietro, che cosa te ne stai lì così? Coppelius, Coppelius m'ha rubato il mio automa migliore. Vent'anni ci ho lavorato. Con tutta la fatica che mi è costata. Ah, il congegno... parlava... camminava... mio... mio... gli occhi... gli occhi ti ha rubato²⁴.

Dopo aver assistito infatti ad una colluttazione fra lo scienziato Spalanzani e Coppelius – finita con la fuga di quest'ultimo insieme a Olimpia –, il protagonista scopre di essersi infatuato di un automa dalla forma umana, in cui lo scienziato ha inserito il meccanismo e Coppola gli occhi. Così il dubbio che egli possa essere a sua volta un automa (confermato apparentemente da Coppelius nella vicenda riportata in modo confusionario da Nathanael in persona: «le giunture scricchiarono, mi svitò mani e piedi che andava poi rimettendo a posto») rappresenta, secondo Praver, «l'alienazione dell'uomo da parti della sua stessa personalità che sono state represses e ritornano sotto forma di *doppi* spettrali per ossessionarlo e tormentarlo»²⁵.

Infine, anche nel resto dei *Notturni* è presente, seppur in minor misura, un netto contrasto tra il reale e un doppio apparso all'improvviso che cerca di imitarlo, come ad esempio in *La casa disabitata*, *Avventure nella notte di San Silvestro*, *Il voto*: tutti hanno come punto in comune una figura quasi sempre malevola, la presenza di una figura inanimata che per qualche istante acquisisce vita propria, come il maledetto «fiorino rosso dell'usura» nel racconto di Boito *Il pugno chiuso* – il quadro di una giovane donna in *La casa disabitata*, le ombre dei protagonisti in *Avventure nella notte di San Silvestro* – o addirittura un riflesso malevolo identico a una persona ben precisa – la donna

24 HOFFMANN, *Hoffmanniana. Notturni*, Roma, L'Orma Editore, 2013, p. 65.

25 R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 2021 (I ed. 1996), pag. 24-25.

velata Ermenegilda/Celestina in *Il voto*. Un espediente ricorrente nelle apparizioni di doppi è «l'introduzione parallela di un elemento che appartiene alla sfera dello sguardo. In particolare, saranno gli occhiali e lo specchio a permettere di penetrare nell'universo meraviglioso»²⁶: come in un altro racconto di Arrigo Boito, *Il Trapezio*, anche ne *La principessa Brambilla* di Hoffmann si incontra un gioco di opposizioni (in questo caso letterali) fra il maschile e il femminile, Giglio e Giacinta, due metà che alla fine possono ricongiungersi e vivere felici.

Bibliografia

Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 2021;

Freud, Sigmund, *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, Roma, Edizioni Theoria, 1993;

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Hoffmanniana. Fiabe*, Roma, L'Orma Editore, 2014;

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Hoffmanniana. I fratelli di Serapione. Tomo I*, Roma, L'Orma Editore, 2020;

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Hoffmanniana. I fratelli di Serapione. Tomo II*, Roma, L'Orma Editore, 2021;

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Hoffmanniana. Il gatto Murr, ovvero Opinioni e vita del gatto Murr comprensive della biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in forma di casuali scartafacci*, Roma, L'Orma Editore, 2016;

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Hoffmanniana. Notturmi*, Roma, L'Orma Editore, 2013;

Rank, Otto, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Varese, SugarCo Edizioni, 1987;

Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.

26 T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 124-125.

BARBARA VINCIGUERRA

MEMORIE, FANTASMI, PRESENZE IN UNA CITTÀ DI FRONTIERA

Gli sforzi teorici più organici per circoscrivere una tradizione del fantastico italiano hanno origini recenti e prendono le mosse dall'antologia in due volumi curata da Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo¹ nel 1984 sull'onda del celebre contributo di Todorov. Dagli anni Ottanta la ricchezza e la fioritura di contributi critici ha avuto il merito di riscoprire autori ignorati e tracciare nuove linee teoriche interpretative per una categoria che sfugge ad una definizione univoca quale è quella del fantastico². In questo saggio si tenterà di rintracciare le origini del genere circoscrivendo le indagini agli scrittori triestini, accomunati dall'appartenenza ad un territorio di frontiera. Il profilo culturale del capoluogo giuliano, luogo ricco di contraddizioni e fermenti, si intreccia indissolubilmente con la sua storia tormentata e con la sua sofferta identità periferica. Per addentrarsi in questo disorganico e composito mondo transfrontaliero³, per comprendere la peculiarità del fantastico a Trieste sono pertanto doverose alcune premesse.

In primo luogo è necessario rammentare che negli anni antecedenti la Grande Guerra gli intellettuali vivono in un'identità culturale composita ed eterogenea, e come suggerisce Claudio Magris⁴ nel 1909 nel capoluogo giuliano è presente esclusivamente «una cultura dignitosamente epigonale, fatta di tradizioni erudite intrecciate a passioni nazionali». Anche secondo le considerazioni critiche fornite da Bruno Maier⁵ un'autentica letteratura triestina nasce solo ai primi del Novecento, a partire dall'estro di Svevo, dall'intensità lirica di Umberto Saba e dalla pubblicazione de *Il mio Carso* di Slataper, opere volte all'analisi dell'io, all'introspezione e al valore esistenziale dell'esperienza biografica. Questo dato è particolarmente significativo poiché il ritardo della nascita di una letteratura che pertiene l'area triestina, genera conseguentemente un rallentamento anche nella nascita del fantastico come genere autonomo. Altro elemento da non trascurare è che l'austera

1 Nel 1983 Italo Calvino pubblica per Mondadori *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ma non inserisce nella raccolta autori italiani poiché ritiene che il fantastico nella nostra letteratura abbia un peso quasi ininfluenza.

2 Per un approfondimento sulle teorie letterarie dedicate al fantastico italiano si consigliano i recenti testi "*Italia Magica*". *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di G. Caltagirone e S. Maxia, Cagliari, AD&M, 2008; *Il fantastico italiano. Bilancio critico e Bibliografia commentata (dal 1980 ad oggi)*, a cura di S. Lazzarin, Firenze, Le Monnier, 2016.

3 La bibliografia sulle peculiarità sul "caso Trieste" nelle testimonianze letterarie è vasta; tuttavia non si può prescindere da alcuni testi fondamentali come A. ARA e C. MAGRIS, *Trieste un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982; K. PIZZI, *Trieste, italianità, triestinità e male di frontiera*, Bologna, Gedit, 2007; R. LUNZER, *Irredenti redenti*, Trieste, Lint, 2011.

4 ARA, MAGRIS, *Trieste un'identità di frontiera*, cit., p.8.

5 B. MAIER, *La letteratura triestina del Novecento*, Trieste, Lint, 1969.

impronta asburgica conferisce alla città e alla sua gente un carattere profondamente laico, dinamico, affaristico e mercantile, poco incline a divagazioni soprannaturali e fascinazioni gotiche che stentano ad attecchire, poiché come ricorda Slataper «[...] nessuno perde tempo, perché tutti devono arrivare presto in qualche posto, e hanno una preoccupazione. Nei visi e negli stessi passi voi riconoscerete subito in che modo il passante sta preparando l'affare»⁶. I triestini, razionali e industriosi, fortemente ancorati all'ordine e al rigore, con un'indole pragmatica, dunque, non sono un pubblico adatto a recepire romanzi o racconti in cui prevalgono la suspense, le atmosfere cupe e tenebrose, nonostante il successo di alcuni romanzi a tinte fosche di Erminia Bazzocchi⁷. Un'ultima considerazione relativa a questa città «dalla scontrosa grazia», per dirla con parole di Umberto Saba, riguarda Trieste come crogiolo di varie culture. L'animo della Mitteleuropa penetra negli intellettuali d'anteguerra anche nella formazione, basata non solo sui grandi autori della letteratura italiana, ma anche su quelli nordici e tedeschi, Ibsen, Goethe, Schiller o Hebbel, assimilati in lingua originale; tuttavia il fascino notturno di Hoffmann e il tradizionale *Schauerroman*, il romanzo dell'orrore tedesco, sembra non insinuarsi nelle maglie della "triestinità".

Alla luce di questa breve indagine preliminare possiamo dedurre che il fantastico come genere autonomo stenta a fiorire, seppure per ragioni diverse rispetto all'Italia, a causa dell'assenza di una letteratura ottocentesca triestina. Gli scrittori di cui si tratterà in questo saggio pertanto appartengono alla generazione che dagli anni Venti del Novecento attraversa il secolo, per insinuarsi fino al nostro contemporaneo. Si tratta di autori diversi per formazione e distanti cronologicamente, per la maggior parte poco noti, la cui produzione, come vedremo, porta ad esiti testuali con tratti assai simili a quelli del fantastico novecentesco *tout court*, pur evidenziando una matrice culturale peculiare. Nelle opere analizzate la presenza fantasmatica non provoca terrore nel lettore ma smarrimento, è una presenza/assenza che altera la percezione del tempo e dello spazio provocando una continua alternanza dialettica tra memoria e ricordo.

I fantasmi negli autori degli anni Venti del Novecento

Nella cosmopolita e multi-etnica Trieste di fine Ottocento i salotti letterari sono tradizionalmente animati da donne emancipate come Caterina Croatto Caprin⁸ ed Elisa Tagliapietra Cambon⁹, che

6 S. SLATAPER, *Il Mio Carso*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, p. 38.

7 Erminia Bazzocchi (Trieste 1848-1914) collaboratrice di numerose testate culturali e politiche e poetessa ed autrice prolifica di numerosi *feuilleton* anticlericali in cui compaiono delitti e orrori, tra cui ricordiamo la raccolta in tre volumi *I misteri dei conventi*, *I misteri del circo equestre*, *Il cappello del morto*, pubblicati tra il 1899 e il 1907.

8 Caterina Croatto Caprin (Trieste 1840-1922), moglie dello scrittore ed editore Giuseppe Caprin, è autrice di numerosi testi poetici pubblicati su «Mente e Cuore», sull'«Anello» di Treves; preziosa collaboratrice del periodico «Libertà e lavoro» fondato nel 1867 dal marito. Per approfondimenti si consiglia R. CURCI e G. ZIANI, *Bianco, rosa e verde*, Trieste, Lint, 1993, pp. 53-57.

accolgono la *élite* politica culturale e artistica con i suoi carichi di irredentismo ma dando ampio spazio ai maggiori intellettuali dell'epoca come Edmondo De Amicis, Giosuè Carducci e Giuseppe Giacosa. Il tragitto che segna il trapasso dalle passioni antiaustriache ottocentesche al drammatico Novecento segnato dalle stimmate della guerra è rappresentato dall'eccentrica figura di Nella Doria Cambon, cresciuta nello stimolante e vivace cenacolo intellettuale gestito dalla mamma Elisa. Nella Cambon ospita un ritrovo originale all'interno della sua lussuosa dimora di Via Ghega, frequentato anche da Italo Svevo, in cui si coltivano gli sudi teosofici in voga, l'amore per la letteratura e lo spiritismo. Questa colta donna borghese tesse un fitto intreccio di relazioni, da Marinetti ad Ada Negri fino a D'Annunzio, che stima e con cui condivide anche l'interesse per il mondo ultraterreno; il Vate, infatti, le chiederà di contattare dall'aldilà la compianta madre, Luisa de Benedectis. Raffinata icona di stile e di eleganza, così come ci viene tramandata dal ritratto eseguito nel 1904 dal fratello Glauco¹⁰, è autrice di numerosi poemetti¹¹; tuttavia sarà la sua passione per lo spiritismo a renderla celebre con la pubblicazione di articoli per riviste specializzate e di due testi "scientifici" sull'argomento: *Il convito spiritico* e *il convegno celeste*, stampati rispettivamente nel 1925 e nel 1933. I fenomeni medianici hanno affascinato e aggregato personaggi distanti fra loro nell'Italia di fine Ottocento, gli scienziati Cesare Lombroso ed Enrico Morselli, la mondana Marchesa Luisa Casati, l'infelice Rainer Maria Rilke e persino Luigi Capuana, solo per citare i più noti. La febbre del paranormale invade anche la periferica Trieste che tra 1872 ed il 1890 accoglie Sir Richard Burton, esploratore, traduttore e appassionato di spiritismo per un rinnovato bisogno d'irrazionale. Nella Doria Cambon si inserisce nel solco di questa tendenza in voga, ma l'occulto assume per lei una valenza scientifica e necessita di studio rigoroso. Non è una medium, come la celebre Eusebia Palladino, ma si serve dei fratelli Fornis per evocare illustri trapassati: Dante, Manzoni, Fogazzaro, Baudelaire, Maria Antonietta, Garibaldi e Napoleone si palesano agli astanti con naturalezza per dispensare consigli e moniti. Nella Cambon nel suo impianto teorico tenta di conciliare la fede cattolica alla teosofia di Swedenborg¹² e William Mackenzie¹³, tuttavia la diffusione di tali dottrine avviene attraverso un linguaggio non sempre chiaro e accessibile:

E si pensi che la ragione avvalorante lo spirito religioso è sempre stata a spontanea rivelazione spiritica. Il mondo moderno ha estremo bisogno di riconoscere l'immanenza spirituale [...]. La Chiesa oggi consente lo

9 Elisa Tagliapietra Cambon (Trieste 1842-1913) figlia del medico e poeta erudito Giovanni Tagliapietra, originario di Pirano, pubblica occasionalmente versi sull' «Illustrazione italiana», sulla «Favilla» e mai in volume.

10 Glauco Cambon (Trieste 1875- Biella 1930), frequenta i corsi dell'Accademia di Monaco di Baviera dove rimane fino al 1895. Assorbe il simbolismo e la pittura secessionista di Franz Von Stuck.

11 Tra i vari scritti si ricordano *Primi versi*, Trieste, Tipografia G. Balestra, 1894; *Petali al vento*, Bologna, Zanichelli, 1904; *Fiori e fiamme*, Venezia, Istituto di arti grafiche, 1908; *Le rondini simboliche*, Trieste, G. Balestra, 1908; *I SISTRI*, Roma, 1914; *Canti dello Zodiaco*, Bologna-Rocca S. Casciano, Cappelli, 1930.

12 Emanuel Swedenborg, (Stoccolma 1688-Londra 1772) è stato filosofo, mistico, teologo, chiaroveggente e medium.

13 William Mackenzie (Genova 1877- ivi 1970) laureato in biologia e filosofia, medium, studia parapsicologia e spiritismo, nel 1953 fonda un trimestrale di parapsicologia.

studio serio dei fatti. E se pure presso colto clero fu invalsa l'opinione del diabolismo ingenuo, necessario riesce il veto cattolico contro gli scandali profani, come onesto il veto a profane indagini emanate dallo Swedenborg¹⁴.

Il convito spiritico è un testo che si apre con tre capitoli introduttivi teorico-esplicativi, cui seguono le trascrizioni delle sedute spiritiche, testimonianza diretta degli incontri e dei colloqui avvenuti con le anime del passato, presenze positive che giungono nel mondo reale per consegnare messaggi morali o esprimere opinioni personali sul presente. Il narratore si dichiara apertamente come uno degli appartenenti al circolo e di frequente riporta discorsi diretti in cui la voce interpellante si alterna alle risposte dei defunti, riportate rigorosamente in corsivo. Tale strategia consente all'autrice di evidenziare il valore dell'esperienza e mostrare la veridicità dei fatti, sollecitare la complicità e la cooperazione attiva del lettore, rendendolo spettatore della seduta spiritica. Il tempo verbale utilizzato è il presente, attraverso il quale gli eventi, per quanto straordinari, si concretizzano e corrispondono alla verità. I fantasmi che frequentano casa Cambon sono poeti o personaggi storici, parte integrante del suo bagaglio culturale e sono spesso delineati fisicamente: ad esempio Dante¹⁵ ha una voce «intensa con qualche nota metallica», il suo corpo è «immobile, l'espressione ermetica», il volto ha una «durezza immediata»¹⁶. L'approccio all'universo ultraterreno è misto di curiosità, interesse e studio appassionato, le entità evocate sono considerate presenze reali perché consentono «all'anima la facoltà di dimostrare post-mortem la propria integrità, autonoma e cosciente»¹⁷ e divengono talvolta talmente familiari che Manzoni viene addirittura chiamato "papà". Nella Doria Cambon, malgrado le apparenti stravaganze, è in grado di costruire una narrazione in cui interseca il sapere letterario, gli studi teosofici e il valore dell'esperienza diretta, producendo una scrittura radicalmente diversa da quella canonizzata dalla tradizione maschile ma ovviamente destinata all'oblio. Una donna priva dello spessore di Annie Besant, che oltre alla teosofia si prodiga nell'emancipazione, nelle questioni sociali e nell'indipendenza dell'India: tuttavia i suoi scritti verranno pubblicati su riviste in Italia e all'estero, persino a Praga, dove parteciperà negli anni Trenta all'Esposizione spiritica. La sua singolare produzione risponde all'ansia del superamento dei confini materiali, la bramosia dell'ignoto è un'esigenza interiore e una scelta consapevole, che la porta ad una costruzione del sé autonoma, chiaro riflesso delle inquietudini del Novecento. Non sarà dello stesso parere Italo Svevo, che pur frequentando i convegni medianici della Cambon manifesta

14 N. DORIA CAMBON, *Il convito spiritico*, Firenze, 1925, Vallecchi, p.10.

15 La figura del Sommo Poeta ha accompagnato la vita della Cambon, si consiglia di consultare il seguente indirizzo <https://dantepertutti.online.trieste.it/dante-ghostwriter-nella-doria-cambon/>

16 Ivi, p.143.

17 Ivi, p.12.

il suo scetticismo e la sua proverbiale ironia, incastonando nella *Coscienza di Zeno* il gustoso episodio della seduta spiritica in casa Malfenti, che assumerà via via toni addirittura parodistici.

L'autore triestino che certamente attinge dalla tradizione gotica per inserirsi appieno nel mutato clima novecentesco è Giulio Caprin, classe 1880. Cresciuto nel clima culturale della Firenze vociana dove si laurea nel 1909, si dedica presto al giornalismo, senza tralasciare la passione per la poesia, la narrazione e il teatro. L'amore per la sua città d'origine lo porterà a combattere sull'Isonzo durante il primo conflitto mondiale e raccontare la sua guerra ne *L'ora di Trieste, Trieste e l'Italia, Trieste liberata*, stampati tra il 1915 e il 1919. Durante gli anni prebellici, nel 1906 pubblica una monografia illustrata su Trieste, densa di notizie storico-artistiche, con uno stile venato a tratti da suadente lirismo. Nel descrivere il castello di Miramare trapela uno squarcio onirico nella visione d'insieme; l'autore procede con un confronto, peraltro condivisibile, con *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin: «[...] si crederebbe di essere pervenuti ad un'isola perduta in un mare misterioso e che il castello, sorto per incanto, accolga i fantasmi, abitatori dell'isola dei morti»¹⁸. Alle suggestioni di antichi manieri infestati da oscure presenze non può sfuggire l'affascinante edificio a picco sul mare del castello di Duino. Caprin avverte il lettore «[...]»: ma chi proprio tenga a fantasticare qualche po' lugubramente, può udire i gemiti dei prigionieri nei sotterranei, che, invisibili, percorrono in tutti i sensi il sottosuolo del castello, o immaginare qualche pietosa storia della dama bianca»¹⁹. Si tratta di frammenti narrativi in cui i castelli, luoghi privilegiati del sogno, portatori per eccellenza di inquietudini e presenze fantasmatiche, acquisiscono una deformazione surreale; ma la finzione letteraria si esplica attraverso la lente dell'ironia²⁰ consentendo comunque ad un lettore incline al fantastico di accedervi. All'interno della raccolta *Storie d'uomini e di fantasmi*, pubblicata per la prima volta nel 1921 e successivamente ampliata nel 1934, possiamo isolare diverse figure ascrivibili al fantastico tradizionale come il sosia o il fantasma, in cui gli effetti terrorizzanti sono ormai neutralizzati. *Il mio sosia* è il primo racconto che apre la sezione dedicata al fantastico, in cui l'autore recupera un tema per antonomasia del genere, il doppio, attingendo dalla tradizione ottocentesca che parte da *William Wilson* di Poe²¹ con opportune varianti. Il protagonista è costretto a confrontarsi con il suo alter ego; malgrado ciò il *Doppelgänger* si rivelerà come un essere debole, finendo per suicidarsi vista l'impossibilità di ricongiungersi alla sua perduta metà. Il racconto è ve-

18 G. CAPRIN, *Trieste*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1906, p. 119.

19 Ivi, p.141.

20 Sull'importanza dell'ironia nel fantastico si era già espresso Gianfranco Contini nella sua antologia *Italie magique* del 1946; per approfondimenti si consiglia il volume di B. SICA, *L'Italia magica di Gianfranco Contini*, Roma, Bulzoni, 2013.

21 Per un'antologia sui racconti e un approfondimento critico si consiglia G. DAVICO BONINO, *Io e l'altro. Racconti fantastici sul doppio*, Torino, Einaudi, 2004; *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, atti di seminario a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001; B. LAGHEZZA, *Una noia mortale. Il tema del doppio nella letteratura italiana del '900*, Ghezzano (PI), Felici, 2012.

nato da una sapiente ironia, che impone un distanziamento critico: permangono i meccanismi di disorientamento e della suspense, tuttavia il tema della spaccatura dell'io è rovesciato rispetto al repertorio ottocentesco. Il sosia è sconfitto mentre il protagonista non subirà alcun danno psichico, sarà invece la sua consorte a sprofondare nella malattia e nel delirio. Altro *topos* letterario tipicamente ottocentesco con cui si confronta Caprin è quello del fantasma, che nel corso del Novecento diventerà veicolo di riflessione su temi quali la solitudine o l'amicizia, come nei racconti *Il fantasma* e *Gli amici*, rispettivamente di Anna Maria Ortese e Dino Buzzati, o ancora nelle diverse varianti che appaiono nella raccolta *Centuria* di Giorgio Manganelli²². In anticipo rispetto a questa illustre tradizione di fantasmi umanizzati, Caprin scrive un racconto dal titolo *Trapassati*²³, in cui lo spettro, narratore-personaggio, abita in un castello dell'Hampshire come nella più classica tradizione gotica e si accinge a raccontare la sua triste esistenza. Essere un fantasma è un «privilegio con tormenti», vedere e non essere visto è una condizione che lo affligge, egli è prigioniero nel suo castello, non ha il potere di muoversi liberamente ma solo quello di apparire quando qualche familiare è in punto di morte: «gravava su me morto la maledizione più crudele che possa toccare al vivo: essere l'ultimo dei suoi a morire»²⁴. Assiste così all'estinzione di tutta la sua stirpe, al sopraggiungere di nuovi proprietari che disprezzano la sua antica dimora e vano risulterà anche il tentativo di spaventarli: «ora sì che avrei voluto morire del tutto», confessa. La sua esistenza è sempre più grigia e uniforme anche quando si desta in un nuovo manier «lontano dalla vera vita come dalla morte vera; mescolato ai viventi per i quali non ero nemmeno un morto»²⁵. La proprietaria è una donna scaltra, non si lascia intimorire e riesce a confinarlo nella cappella dove è relegato anche il fantasma del vecchio conte, l'unico vero gentiluomo con cui riesce a scambiare opinioni sul mondo moderno divenuto ormai effimero, gremito di rumori assordanti, abitato da uomini senza valori e famiglie disgregate. Il fantasma nel mondo moderno è malinconico, vive in condizione di estraneità, è collocato al di fuori della normativa sociale e costretto a vivere per l'eternità come spettatore silente del mutamento della storia e dell'intera umanità. Caprin accoglie la tradizione come opportunità per un'amara considerazione sulla modernità:

La rappresentazione del *topos* del fantasma, con più immediatezza di altri, esplicita la difficoltà di sopravvivenza del modo fantastico: il fantasma si fa simbolo della modernità interpretando la dissoluzione del passa-

22 Per approfondimenti critici si consiglia il saggio di S. ZANGRANDI, *La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli in Centuria. Cento picconi romanzi fiume*, «Cuadernos de filologia italiana», v.15, 2008, pp181-197.

23 Il racconto è inserito nell'antologia di E. Ghidetti e L. Lattarulo del 1984.

24 G. CAPRIN, *Storie d'uomini e di fantasmi*, Milano, Mondadori, p.195.

25 Ivi, p. 199.

to di fronte all'avanzare inarrestabile del moderno che con il suo razionalismo non accetta la presenza della fantasia"²⁶.

Dai fantasmi alle presenze inafferrabili della modernità

A proiettarci nella modernità sempre attraverso una chiave magica è Stelio Mattioni²⁷, autore scoperto da Bobi Blazen e ammirato da Italo Calvino, per il quale Claudio Magris propone richiami a Svevo, Kafka e Pessoa. Tutta la narrativa dello scrittore-impiegato è pervasa dalla percezione di una realtà oggettiva apparentemente ordinaria che assume, a causa di eventi straordinari, il carattere di sogno; tuttavia, per ragioni di spazio, ci limiteremo ad esaminare il romanzo *Il richiamo di Alma* del 1980, considerato il suo capolavoro. La monotona vita di un giovane studente universitario, spesa tra l'abitudine quotidiana allo studio, la frequentazione degli amici e i non sempre facili rapporti familiari, viene sconvolta dall'apparizione di una fanciulla, Alma, personaggio reale ma inafferrabile e sfocato, dall'identità mutevole che appare e scompare in maniera imprevedibile. Fin dalla prima pagina il narratore autodiegetico avverte il lettore che sta per raccontare eventi straordinari. La narrazione è strutturata attraverso una regressione analettica, in cui nello spazio-tempo dell'età adulta la memorazione è racconto del prodigioso insignificante quotidiano. Alma non è un fantasma eppure è inconsistente, attrae nella sua ossessiva ineffabilità, genera sconcerto e insanabile curiosità ma marchia inequivocabilmente l'esistenza del giovane, costretto all'erranza per le vie tortuose di Trieste, condizione che tradizionalmente pertiene agli eroi. Il suo nomadismo è circoscritto allo spazio urbano triestino, descritto con maniacale puntualità²⁸, luogo di appartenenza entro il quale la qualità del fantastico si realizza in un rovesciamento delle coordinate logiche che governano il mondo reale, ma nonostante tutto gli consentono di raggiungere l'età adulta. Il protagonista vive in bilico tra realtà e fantasia, la dimensione visionaria è una condizione che viene accettata e concessa dalle norme sociali solo ai fanciulli e al poeta, figure che incarnano il senso di libertà e di emancipazione dalle convenzioni. Alma assurge a simbolo del malessere interiore del giovane ma è anche metafora del fantastico stesso, della sua potenziale energia positiva, in grado di portare a maturazione il protagonista senza compromettere in alcun modo il rapporto con la realtà. La dimensione onirica di

26 S. ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo*, Bologna, Archetipolibri, 2011, p.19.

27 Stelio Mattioni nasce nel 1921 a Trieste, si forma sui romanzi di Kipling, London, Balzac e Dickens. Partecipa alla Seconda guerra mondiale, fatto prigioniero degli inglesi rimarrà in un campo di concentramento fino al 1946. Al suo rientro in città frequenta i caffè letterari e viene in contatto con Anita Pittoni, nel cui salotto conosce Gianfrancesco Stuparich, Virgilio Giotti e Quarantotti Gambini. Il suo esordio è segnato da un libro di poesie pubblicato nel 1957, *Città perduta*, ma sarà l'incontro con Bobi Bazlen ad aprirgli il mondo della letteratura attraverso i contatti con la casa editrice Einaudi. Pur non abbandonando mai la sua professione di impiegato, Mattioni pubblica una serie di racconti e romanzi tra cui ricordiamo *Il sosia* (1962), *Il re ne comanda una* (1969), *Palla avvelenata* (1971), *Vita col mare* (1973), *Sisina e il lupo* (1984), *Storia di Umberto Saba* (1989). Lo scrittore scompare a Trieste nel 1997, nel 2007 gli viene intitolata la Biblioteca Comunale.

28 Un'analisi sul rapporto tra Mattioni e Trieste è inserita nello studio di K. Pizzi, cit., pp. 89-92.

Mattioni è mitigata dall'ironia, da una veste linguistica piana e sintatticamente ordinata, da una scelta lessicale mai incline al preziosismo, legata al desiderio di resa netta e precisa del reale. La componente realistica è presente nella costruzione del testo ma convive con l'extramondano in uno spazio-tempo leggero, senza sofferenza, incantato, non meno vero ma inteso come mondo altro, che prevede un rientro nella cosiddetta "normalità".

La dialettica autore-città, intesa come topografia simbolica e reale, è ancora osservatorio privilegiato per uno scrittore di origini slovene, Dušan Jelinčič²⁹, testimone attento dell'anima multietnica di Trieste che racchiude in sé anche le asperità dei contrasti. Nella sua recente raccolta *I fantasmi di Trieste* spiega nella postfazione: «Le città non sono un'entità astratta, ma sono fatte di persone e palazzi, di strade e ricordi. E questi sono a volte insostenibili. Allora ho voluto dare ai fantasmi astratti dei volti concreti»³⁰. Lo scrittore innesta l'immagine della città, cifra del suo destino biografico, con l'interpretazione trasfigurata di alcuni snodi storici; così ripercorriamo la sua infanzia attraverso i racconti come pannelli di un polittico in cui alcuni eventi rivelatori producono la testimonianza che i fantasmi si annidano negli anfratti della storia. Ecco allora Jelinčič bambino, protagonista de *Il tesoro della Chiesa degli Armeni*, incantato dalla struggente melodia dell'organo proveniente dalla Chiesa degli Armeni, strumento suonato con passione da Julius Kugy³¹ che non finisce di stupire e far sognare anche dopo la sua scomparsa. La storia dell'anziano Toio in *Vendetta sul tram di Opicina* narra del suo sgomento alla visione di Odilo Globočnik, il nazista che aveva imprigionato e ucciso suo padre nella Risiera di San Saba, tanto che si domanda come sia possibile incontrarlo vivo dopo decenni. Se fosse un fantasma sarebbe una minaccia, tuttavia quando scopre la sua consistenza corporea ne rimane ancora più atterrito e in preda al delirio lo uccide. Immane la presenza di Joyce in due racconti, *Le puttane tristi di Joyce* e *Presnitz mortale*, immaginario compagno di viaggio nei vicoli di una Trieste del 2000 in cui nulla è cambiato. Nel suo peregrinare denso di ricordi Joyce è un autentico *ghostman*, appare e scompare, perché ha un potere: «sono diventato immortale, e adesso la mia anima vaga afflitta per l'eternità»³². Presenze storiche rivivono nel presente, atterriscono o attraggono nella loro evanescenza, ma è la bora, inafferrabile nei suoi contorni materiali, l'autentico fantasma di Trieste, e come uno spettro è beffarda, si prende gioco dei passanti.

29 Nato a Trieste nel 1953 è scrittore, giornalista e alpinista. Si laurea in Filologia moderna ed inizia a pubblicare dal 1994 numerosi romanzi, alcuni dei quali sono resoconti delle sue imprese alpinistiche, ma anche saggi su riviste.

30 D. JELINČIČ, *I fantasmi di Trieste*, Udine, Bottega errante edizioni, 2018 (seconda edizione), p.177.

31 Julius Kugy (Gorizia 1858-Trieste 1944) alpinista, appassionato di botanica, frequenta la Società Schiller, centro musicale, ed esegue numerosi concerti d'organo.

32 Ivi, p.139.

A immaginare la sua ipotetica assenza è Corrado Premuda³³, nella sua raccolta *Trieste senza bora*. Racconti in cui il fantastico è originato dalla sospensione del tempo e da alcuni elementi che disorientano personaggi e lettore in una narrazione venata da una sottile malinconia. L'autore ordisce le sue trame intersecando due piani temporali, passato e presente, mondo umano e mondo animale, l'arte alla letteratura in una continua metamorfosi sullo sfondo di una Trieste sottratta alle sue naturali contingenze. Il lettore talvolta è sottoposto ad uno spaesamento visivo, catapultato nel vortice dell'ambiguità, come quando Leonor Fini, protagonista de *La madre segreta*, trova al suo cospetto un ammiratore perfettamente somigliante ad un soggetto dei suoi quadri, oppure non percepisce se sia finzione o realtà nel momento in cui Tadeusz Kantor, nel racconto *I reduci*, si imbatte nel fantasma del padre. L'assenza di un fenomeno banale come la bora non incute timore, bensì induce insicurezza e senso di smarrimento in tutti coloro che sono abituati a percepire la realtà secondo delle leggi note e condivise, mettendo in crisi l'io.

Conclusioni

Le presenze fantasmatiche nel mondo letterario novecentesco e contemporaneo, pur essendo mutate dal repertorio tradizionale, perdono la loro connotazione orrorifica e abitano la realtà quotidiana. Le loro apparizioni generano nel lettore uno stato emotivo in cui reale e surreale sono segnati da confini labili con conseguente sospensione nel tempo e nello spazio. Se accettiamo questo paradigma come caratteristica del fantastico contemporaneo, la prima conseguenza è che quello triestino perde la sua specificità, per risultare perfettamente aderente alla tendenza dominante. In realtà gli scrittori della Trieste moderna ambientano gli avvenimenti all'interno della loro città. Lo spazio urbano chiuso e tortuoso della Città Vecchia, cui fanno danno contraltare i rigidi geometrismi del borgo teresiano, sono occasione per raccontare storie i cui protagonisti evanescenti si saldano al passato oppure fluttuano tra le due dimensioni temporali. Come Roma per Alberto Savinio e Milano per Buzzati, Trieste è in stretta dialettica nelle opere di Mattioni, Premuda e Jelinčič, i quali usano le sue inquietanti atmosfere metafisiche come lo specchio di una condizione esistenziale straniante. Città per antonomasia crocevia di popoli e culture, simbolo della modernità ma gelosa custode delle proprie memorie storiche e persino degli stessi peculiari agenti atmosferici, Trieste è spazio identitario da cui gli scrittori attingono ma in cui ancora oggi abitano nella diversità e nella marginalità. Una città-frontiera che soffoca e divide, ma contiene la seduzione dell'attraversamento che è anche la chiave di accesso verso altri universi reali, possibili o magici.

33 Corrado Premuda è nato a Trieste nel 1974, giornalista, curatore di rassegne letterarie, è autore di testi teatrali e fiabe per bambini, è scomparso prematuramente il 9 luglio 2022 a soli 48 anni.

MILENA CONTINI

«NON È DEL TUO MONDO»: I FANTASMI DI GRAZIA DELEDDA

Persino i fantasmi, quella notte,
non osavano uscire, tanta luce c'era
(G. Deledda, *Canne al vento*, 1913)

Deledda dichiara in più luoghi come la sua principale fonte di ispirazione fossero stati i racconti della tradizione sarda, narrati da anziani, poeti estemporanei e cantastorie di professione. Nel suo romanzo autobiografico *Cosima* (uscito postumo nel 1937) insiste su questo tema, sottolineando come le antiche leggende barbaricine avessero influenzato la sua poetica in modo profondo:

[Il fratello] la mandò a prendere lezioni d'italiano, poiché a dire il vero ella scriveva più in dialetto che in lingua, da un professore di ginnasio. Queste lezioni accrebbero il senso di ostilità istintiva che la piccola scrittrice provava per ogni genere di studi libreschi, a meno che non fossero romanzi o poesie. Più efficaci furono le lezioni pratiche che il fratello volenteroso le procurò facendole conoscere tipi di vecchi pastori che raccontavano storie più mirabili di quelle scritte sui libri¹.

Proprio in questo romanzo, rimasto incompiuto a causa della morte dell'autrice, è presente un esempio di racconto nel racconto in cui si allude all'incarnazione terrena di uno spirito: il servo Proto narra infatti a Cosima una storia inquietante e arcana. Una giovane donna in ansia per le sorti del futuro sposo, lontano e malato di polmonite, evade dalla difficile situazione sfamando ogni notte, in segreto, un muflone selvatico che lei vede come l'incarnazione dello spirito dell'amato ormai defunto. Quest'ultimo, però, torna, perfettamente guarito, e, quando la fidanzata gli racconta del muflone, si ingelosisce. L'animale, dal canto suo, non si fa più vedere finché il giovane, divenuto marito della fanciulla, non parte di nuovo. La sposina, pur sentendosi vagamente in colpa («Ella lo sentì battere le corna alla porta e scese ad aprire col cuore che le pulsava come per un appuntamento

1 G. DELEDDA, *Cosima*, Milano, Treves, 1937, p. 75.

clandestino!»²), riprende a nutrire il muflone, che però una notte viene ucciso da una fucilata. La sposina è molto addolorata, lo sotterra e, dopo alcuni mesi, partorisce un bambino che somiglia al muflone («Era bello, coi capelli color rame e gli occhi grandi e dolci come quelli del muflone»³), ma è sordomuto. Sembra quindi che la ragazza venga in qualche modo punita per aver concesso attenzioni a un animale misterioso che poteva essere l'incarnazione terrena di qualche forza demoniaca, di un defunto rimasto bloccato sulla terra o di un uomo colpito da qualche maledizione. Si ricordi a questo proposito la leggenda sarda di Su Boe Erchitu, una sorta di bue «mannaro»: durante le notti di plenilunio alcuni uomini macchiatisi di reati rimasti impuniti si trasformano in grossi buoi bianchi dalle corna d'acciaio incitati da schiere di diavoli. Il tema dell'incarnazione dell'anima umana negli animali è presente anche nel racconto di Deledda *Storia di un cavallo* (1930), in cui il protagonista è convinto che, a causa di una maledizione lanciata in un momento di debolezza, lo spirito di un nemico morto sia trasmigrato dentro un cavallo che dapprima si gonfia (come se il soffio vitale umano lo avesse fatto lievitare) e poi guarisce, mantenendo, però, un contegno umano⁴.

Già da questi due esempi si deduce come l'orizzonte narrativo deleddiano sia costellato di allusioni fantastiche⁵, nelle quali credenze superstiziose, pratiche magiche dal sapore pagano e riti cristiani si fondono con profonda originalità. Anche restringendo il focus all'ambito delle presenze fantasmatiche *tout court*, gli esempi sono tutt'altro che esigui. Ritroviamo infatti interessanti richiami ai fantasmi già in tre articoli demologici usciti nel 1894 (ma scritti quattordici mesi prima) sulla rivista «Natura e Arte», diretta da Angelo De Gubernatis⁶. Nel primo, *La leggenda di Castel Doria*, Deledda narra la terribile vicenda dell'ammiraglio Andrea Doria, costretto a suicidarsi per sottrarre la propria corte a uno sterminio da parte di un esercito stregato, evocato da una donna che, per vendicarsi di Doria, aveva venduto la propria anima al diavolo. L'armata è tutta formata da fili d'erba trasformati in fantasmi guerrieri con tanto di cavalcatura, ma la presenza spettrale più interessante si ritrova alla fine dell'articolo, quando viene richiamata una conturbante figura femminile che dentro i ruderi di Castel Doria offre tesori⁷ ai viandanti:

2 Ivi, p. 32.

3 Ivi, p. 34.

4 EAD., *Storia di un cavallo*, in *La casa del poeta*, Milano, Treves, 1930, pp. 113-120.

5 Cfr. H. E. HAURI, *Fato e religiosità nell'opera di Grazia Deledda*, Lugano, Arti grafiche Veladini, 1947; *Religiosità fatalismo e magia in Grazia Deledda*, a cura di Neria De Giovanni, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 1999.

6 Per ricostruire il rapporto tra Deledda e De Gubernatis è fondamentale la lettura delle lettere deleddiane al suo maestro: cfr. G. DELEDDA, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di R. Masini, Cagliari, Centro di studi filologici sardi, CUEC, 2007.

7 In merito al tema dei tesori nascosti cfr. M. CONTINI, *Il tema del tesoro nascosto nelle opere di Grazia Deledda*, Roma, Studium Edizioni, 2022.

Molti anni dopo la morte di Andrea, un pecoraio, passando una notte vicino a Castel Doria, vide sulla muraglia del bastione una porta illuminata. Entrò e vide uno splendido negozio [...]. Una bellissima donna, vestita di veli bianchi e piena di gioielli, stava dietro il banco di alabastro. «Piddani e lassanni», disse ella al pecoraio, con un dolce sorriso, additandogli ogni cosa. Ma quell'imbecille, ricordandosi che aveva molto bisogno di biancheria, non prese che una pezza di tela e se ne andò. Tornò subito da sua madre e dai suoi fratelli e raccontò la sua avventura. L'intera famiglia si avviò la stessa notte a Castel Doria: videro da lontano l'intensa luce della muraglia, ma a misura che si avvicinavano la luce sparì. Arrivati ai piedi del castello videro solo la muraglia nera e triste nella notte scialba e silenziosa⁸!

Questo spettro femminile ricorda le *janas* sarde, fate che di giorno filano stoffe pregiate negli anfratti delle rocce (chiamati appunto *domos de janas*) e di notte escono alla ricerca di umani da proteggere o perseguitare. Il tema dei fantasmi che appaiono tra le rovine delle rocche torna anche nell'articolo *Il castello di Galtelli*, in cui le vestigia degli antichi sfarzi sono sorvegliate dall'ultimo barone che abitò nella fortezza:

Di giorno è invisibile, ma nella notte, sia calma o procellosa, chi si azzarda a visitare le rovine vede il Barone passeggiare lentamente, intorno intorno, vagando per i roveti e i massi, o lungo le nere muraglie, ricordando i giorni fastosi della sua esistenza. È giovine ancora, tristissimo in viso, vestito alla medioevale, con la spada al fianco e il collo circondato dal vaporoso collare di lattughe trapuntate. Qual fato lo ha condannato a vagare così, sempre, per secoli e secoli, sulle rovine del suo superbo maniero, ritrovo un giorno di letizia e di splendida potenza? Non si sa; forse è una scomunica del papa, forse una maledizione particolare. Oltre a lui si crede che altri spiriti, ancora in forma umana, esistenti nel castello, vaghino in sotterranee stanze, ma che non escano mai⁹.

Il *topos* del nobile fantasma legato in modo indissolubile al luogo in cui visse si lega con la credenza che gli spettri possano aiutare o danneggiare i viventi, al pari delle *janas* alle quali facevamo riferimento poc'anzi. Nel prosieguo dell'articolo, infatti, è narrato come il barone decida di condividere il proprio tesoro con un povero contadino, che gli aveva regalato un fascio di legna per scaldare la sua infreddolita famiglia fantasma: grazie a questo atto di generosità l'uomo è ricompensato con numerose borse piene d'oro. In questo brano è presente il motivo del freddo («La notte era freddissima»; «si permetteva di passeggiare tranquillamente in tal luogo e così tanto freddo»; «Mia figlia e mia moglie hanno tanto freddo, tanto! Vuoi tu darmi la tua legna?»¹⁰), spesso presente nelle storie sui fantasmi: secondo una diffusa credenza, presente in molte leggende occidentali nonché

8 DELEDDA, *La leggenda di Castel Doria*, «Natura e Arte», III, 7, 15 aprile 1894, p. 927.

9 EAD., *Il castello di Galtelli*, «Natura e Arte», III, 7, 15 aprile 1894, p. 927.

10 Ivi, p. 928.

orientali, quando si avverte un brivido di freddo apparentemente immotivato, è passato uno spirito (è uno spunto sfruttatissimo dalle pellicole *horror* - si pensi, solo per fare un esempio celeberrimo, al film *The Sixth Sense* del 1999). Infatti è convinzione scaramantica che gli spettri abbiano il potere di assorbire il vento gelido della morte e di contaminare l'ambiente con la loro temperatura.

Nell'articolo *Il castello di Galtelli* anche una donna viene ricompensata generosamente per aver aiutato una dama fantasma a partorire un bambino fantasma, nella zona dove sorgono i ruderi della magione:

Una notte una donna del villaggio sentì picchiare alla sua porta, e apertala vide un cavaliere magnificamente vestito, che le disse: «Presto, venite con me. Si ha bisogno di voi!» [...]. Il cavaliere la condusse alle rovine del castello e pigliandola per mano l'introdusse nelle sale sotterranee di cui essa aveva tante volte sentito parlare. Queste sale erano uno splendore di lusso e di magnificenza [...]. In una di esse v'era un letto ricchissimo, e su stava coricata una giovine dama pallidissima e bella, in preda a crudeli sofferenze. Un'altra dama, più vecchia, bella e soave anch'essa, l'assisteva, e un giovine cavaliere andava disperatamente da un capo all'altro della sala. Più tardi, la donna presentava, affondato fra nastri e trine, un bellissimo pargoletto, dicendo alla dama attempata: «Ecco un grazioso dono, monsignora!...». Ma la dama, baciato il bambino, sorrise tristemente e rispose: «Ma non è del tuo mondo, buona donna!» [...]. L'indomani mattina, aprendo la porta, trovò sul limitare una gran borsa piena di monete d'oro¹¹.

Il tema degli spiriti dei baroni verrà ripreso anche nel racconto *Zia Jacobba* (1899), nel quale la protagonista viene accusata di ricevere denaro in cambio di servizi resi agli ectoplasmi dei baroni 'risidenti' nelle macerie di un antico castello¹², e nel romanzo più fortunato di Deledda, *Canne al vento* (1913). Nell'immaginifico *incipit* trova prima di tutto spazio una visionaria descrizione dei fantasmi dei baroni a caccia:

I fantasmi degli antichi Baroni scendevano dalle rovine del castello sopra il paese di Galte, su, all'orizzonte a sinistra di Efix, e percorrevano le sponde del fiume alla caccia dei cinghiali e delle volpi: le loro armi scintillavano in mezzo ai bassi ontani della riva, e l'abbaiar fioco dei cani in lontananza indicava il loro passaggio¹³.

¹¹ *Ibid.*

¹² «Si diceva anche [...] che zia Jacobba avesse relazioni personali con gli spiriti delle rovine di Castel Roccioso, fra le quali, a quanto pare, vivono ancora le anime delle antiche baronesse e dei rispettivi baroni. Diceva zia Sebia [...]: "Quando comare Jacobba fa vedere d'esser a Nuoro o in casa del diavolo, per vender la sua pesca, è invece al castello, facendo la serva a loro, lavandoci i panni, portandoci le legna ed altre cose ancora"» (EAD., *Zia Jacobba*, in *Le tentazioni*, Milano, Cogliati, 1899, p. 121).

¹³ EAD., *Canne al vento*, Milano, Treves, 1913, p. 4.

Riferimenti ai baroni tornano poi quando viene descritta la figura di Giacinto, tanto bello da ricordare i suoi antichi avi nobili («Rassomiglia al Barone antico [...]. A chi? Al Barone morto che vive ancora nel castello?¹⁴»), e quando si ricostruisce la prima fortuna economica della velenosa usuraia Kallina:

Ricordava che da ragazzetta, quando era povera e andava a chieder l'elemosina ed a raccogliere sterpi sotto le rovine del castello, e la fame e la febbre di malaria la perseguitavano come cani arrabbiati, una volta mentre scendeva fra i ciottoli acuti come coltelli, in faccia al sole cremis fermo sopra i monti violetti di Dorgali, un signore l'aveva raggiunta, silenzioso, toccandola per la spalla [...]. Ella lo aveva subito riconosciuto: era il Barone, uno dei tanti antichi baroni i cui spiriti vivevano ancora tra le rovine del Castello, nei sotterranei scavati entro la collina e che finivano nel mare. «Ragazza» le disse con voce straniera «Corri dalla Maestra di parto, e pregala di venir su stanotte al Castello, perché mia moglie, la Barona, ha i dolori. Corri, salva un'anima. Tieni il segreto. Prendi questo». Ma Kallina tremava sostenendosi al suo fascio di legna [...]; non poté quindi stendere la manina e le monete d'oro che il Barone porgeva caddero per terra. Egli sparve. Ella buttò il fascio, raccolse i denari paurosa come l'uccellino che becca le briciole e scappò via agile saltellante¹⁵.

In questo brano si ravvisa una clamorosa somiglianza con l'articolo *Il castello di Galtelli*, perché ritroviamo nuovamente una partoriente fantasma che deve essere aiutata da una levatrice umana. Si tratta di una rappresentazione paradossale, perché i vivi, sprovvisti di virtù sovranaturali, dovrebbero avere la capacità di salvare esseri già morti e dotati di poteri magici. Inquietante è poi la figurazione dello spettro gravido che ha le doglie e partorisce un neonato fantasma, come se nei defunti fosse rimasta intatta la facoltà generativa. Altre figure fantasmatiche legate alla maternità sono le *panas* (donne che, essendo morte in una contingenza considerata impura come quella del parto, vengono condannate a espiare sette anni sulla terra sotto forma di spettri impegnati nel parossistico lavaggio di abiti infantili lungo i corsi d'acqua), richiamate da Deledda sempre nella pagina incipitaria di *Canne al vento*: «Efix sentiva il rumore che le *panas* (donne morte di parto) facevano nel lavar i loro panni giù al fiume, battendoli con uno stinco di morto¹⁶». E si noti che Deledda aggiunge il particolare *splatter* della tibia umana usata come battipanni.

Il dialogo tra la vita e la morte (e tra i vivi e i morti) è un tema ricorrente in Deledda che rappresenta i due mondi, quello dell'aldilà e quello dell'aldiquà, come comunicanti, sia in senso metaforico e spirituale sia in senso, diciamo così, fisico e concreto: in un altro articolo uscito su «Natura e arte», *Il diavolo cervo*, l'autrice allude, ad esempio, alle *nurras* («misteriose comunica-

14 Ivi, p. 86.

15 Ivi, pp. 132-133.

16 EAD., *Canne al vento* cit., p. 4.

zioni dell'inferno col mondo»¹⁷), ricordate anche nel racconto *Freddo* (1920)¹⁸. Dagli inferi, quindi, risalgono tanto le potenze demoniache quanto le larve dei defunti che hanno ancora qualche faccenda in sospeso sulla terra. I fantasmi dei morti possono però anche palesarsi ai vivi senza arrampicarsi sulle pareti ctonie, ma insinuandosi nei viaggi onirici dei loro interlocutori: ne *La dama bianca* (1894), lo spirito di Maria Croce M*** appare in sogno a Bellia per indicargli il luogo dove è nascosto un tesoro, mentre in *Cose che si raccontano* (1930) una suicida per amore emerge in un incubo del *factotum* Aroldo, chiedendogli un bacio e incidendogli una misteriosa «B» su un braccio.

Torniamo ora agli articoli etnografici del 1894: nell'ultimo, *San Pietro di Sorres*, un giovane artista si innamora della voce soave di una ragazza fantasma, la quale gli chiede di edificare una chiesa sopra le rovine di quella precedente e lui, dopo una serie di traversie, riesce a completarne la costruzione e a essere ricevuto dallo spirito, che si rivela in tutta la sua straordinaria bellezza. L'uomo, senza curarsi della natura non umana della creatura, la bacia. Il solo contatto con le labbra del fantasma determina però la sua morte: «Ma non appena ebbela baciata, che tutto si sentì un gelo come di sfinimento per le membra, e cadutole ai piedi, dolcemente guardandola morì!»¹⁹. In questo brano torna il *topos* del freddo (in versione *baiser de la mort*) che ritroviamo anche in uno dei racconti del terrore più noti di Deledda, *Un grido nella notte* (1912), nel quale l'apparizione dei fantasmi è preceduta da «un sussurro come di vento»²⁰. Non a caso questo racconto viene narrato da un vecchio che, insieme ad altri due comparì, trascorre le sue giornate a intrattenere persone di passaggio, ragazzi e bambini, come la narratrice di primo livello della novella, nella cui figura è adombrata la stessa Deledda:

I vecchi raccontavano più per loro che per i ragazzetti: e uno era tragico, l'altro comico, e il terzo, ziu Taneddu, era quello che più mi piaceva perchè nelle sue storielle il tragico si mescolava al comico [...]; ziu Taneddu, ziu Jubanne e ziu Predumaria raccontavano storie che mi piacevano tanto perchè non le capivo bene e adesso mi piacciono altrettanto perchè le capisco troppo²¹.

Torna quindi il motivo dell'anziano cantastorie che accende la fantasia della giovane scrittrice. Dopo la presentazione dei tre vecchi, ziu Taneddu, narratore di secondo livello, ricostruisce un episodio della propria vita: la sua giovanissima moglie Franzisca, dall'indole allegra e coraggiosa, è profondamente turbata da un fatto delittuoso occorso vicino alla loro abitazione. Una notte, mentre

17 EAD., *Il diavolo cervo*, «Natura e Arte», III, 7, 15 aprile 1894, p. 922.

18 «Ti ricordi, Cumpanzeddu, quando sui monti d'Oliena siamo caduti entro una *nurra*? E là dicono ci siano i demoni» (EAD., *Freddo*, in *I giuochi della vita*, Milano, Treves, 1920, p. 89).

19 *Ibid.*

20 EAD., *Un grido nella notte*, in *Chiaroscuro*, Milano, Treves, 1912, p. 39.

21 *Ivi*, pp. 33-34.

aspetta il marito che stava per rincasare, sente un grido fortissimo, ma non si allarma più di tanto e non esce a controllare. Il giorno dopo, però, scopre che un ragazzo, Anghelu Pinna, era stato aggredito proprio vicino alla loro casa e che non era morto sul colpo, ma a causa delle ferite non curate tempestivamente. Franzisca sviluppa così un profondissimo senso di colpa, perché si convince che, se fosse uscita a verificare la situazione dopo aver sentito il grido, avrebbe potuto chiamare i soccorsi e salvare in questo modo il giovane uomo. Taneddu cerca di consolarla, giurandole che era stato lui a gridare, ma la moglie non gli crede e si incupisce ogni giorno di più. Per distrarla il marito la porta alla festa dei santi Cosimu e Damianu, ma Franzisca nella chiesa ha un'esperienza terrificante: viene avvilluppata in un macabro girotondo di spiriti senza testa e viene presa per mano dal fantasma di Anghelu Pinna che la accusa di averlo lasciato morire:

Mi volsi, e nella penombra, in mezzo alla chiesa, vidi un cerchio di persone che ballavano tenendosi per mano, senza canti, senza rumore; erano quasi tutti vestiti in costume, uomini e donne, ma non avevano testa. Erano i morti, maritino mio, i morti che ballavano! Mi alzai per fuggire, ma fui presa in mezzo: due mani magre e fredde strinsero le mie... ed io dovetti ballare, maritino mio, ballare con loro [...]. Quelli continuavano a trascinarci ed io continuavo a ballare. A un tratto il mio ballerino di destra si curvò su di me, e sebbene egli non avesse testa, io sentii distintamente queste parole: «Lo vedi, Franzì? Anche tu non hai badato al mio grido!». Era lui, marito mio, il malcapitato fanciullo. Da quel momento non ci vidi più [...]. Eppure sentivo una forza straordinaria; mentre, continuando a ballare, sfioravamo la porta, riuscii a torcere fra le mie le mani dei due fantasmi e mi liberai e fuggii; ma Anghelu Pinna mi rincorse fino alla porta e tentò di afferrarmi ancora: egli però non poteva metter piedi fuori del limitare, mentre io l'avevo già varcato. Il lembo della mia tunica gli era rimasto in mano; per liberarmi io slacciai la tunica, gliela lasciai e fuggii²².

In questo brano dal sapore lugubre si nota l'abilità deleddiana di alludere a immagini tetre e inquietanti senza mai scadere nei dettagli più raccapriccianti. La descrizione fatta in prima persona da Franzisca (narratore di terzo livello) conferisce particolare pathos alla scena che, pur nella sua delirante assurdità, prende corpo fino ad apparire quasi concreta. Scopriamo, però, che la vicenda accaduta a Franzisca è solo un'allucinazione dovuta al senso di colpa e alle febbri (che la porteranno alla tomba due mesi dopo): ziu Taneddu, infatti, conferma di aver lanciato lui l'urlo quella sera, per mettere alla prova il coraggio della moglie; Anghelu Pinna, di conseguenza, non poteva essere adirato con la povera donna. Solo un macabro particolare resta inspiegabile: qualche tempo dopo, un pastore trova davanti alla chiesa un mucchio di lana scardassata, che sembra provenire dalla tunica strappata dai morti a Franzisca.

22 Ivi, pp. 39-40.

Il tema del potere della suggestione domina anche il racconto *La casa maledetta* (1921), in cui una giovane sposa si convince che la propria casa da poco acquistata all'asta sia infestata da un fantasma che chiede giustizia. La ragazza attribuisce una serie di sfortune (incomodi di salute e piccoli incidenti) e soprattutto i continui litigi con il coniuge alla presenza di un'anima in pena che disturba il *ménage* dei due sposini per attirare la loro attenzione. La moglie pensa che la presenza fantasmatica sia la conseguenza di qualche misfatto della precedente padrona di casa, una maliarda accusata di intrattenersi con vari uomini, emigrata in America. Chiama così un uomo di fatica per scavare sotto una scala che, secondo la sua ricostruzione, era la fonte delle emanazioni malefiche dell'abitazione. Sotto l'ultimo gradino vengono ritrovati alcuni ossicini che fanno rabbrivire la donna: sono i resti (l'unica parte mancante è il cranio) di un neonato ucciso per eliminare la prova di una relazione illecita. In preda allo shock, la giovane vorrebbe portarli al cimitero per donare loro una degna sepoltura, ma il marito, anch'egli sconvolto, decide di informare le autorità. La sola rimozione delle spoglie che gridavano vendetta fa tornare l'armonia tra i due sposi. In questo racconto ritroviamo tutti i *topos* del genere *haunted house*: l'abitazione isolata e comprata a basso prezzo perché appartenuta a persone dalle attività equivoche, i fatti misteriosi dentro le mura domestiche, il cambiamento di personalità degli inquilini, la scoperta del motivo dell'infestazione, il ritorno della serenità dopo la pacificazione dello spettro. Eppure Deledda nella chiusa del racconto aggiunge un particolare beffardo che fa decadere tutto, a conferma del fatto che è la forza della suggestione a governare gli accadimenti, non certo lo spettro di un infante rimasto confinato sulla terra: «la perizia scientifica, qualche tempo dopo, accertò che le ossicina erano quelle di un porchetto²³».

Deledda allude a un edificio invaso dai fantasmi anche nel racconto *Lo spirito dentro la capanna* (1926), in cui una torbida vicenda di incesto, conclusasi con un suicidio consumatosi in quel luogo, fa galoppare la fantasia. La protagonista, in cui si intravede la figura deleddiana, condizionata dal luogo solitario, crede addirittura di aver sentito il vagito di un neonato provenire dalla capanna, ma, recuperata la lucidità, si accorge che «il gemito veniva dal ramo di un pino, stroncato dal vento, che lentamente finiva di staccarsi dalla pianta»²⁴. Anche in questo caso, quindi, come ne *La casa maledetta*, il sovrannaturale trova invece una spiegazione razionale. Nel racconto *Lo spirito della madre* (1933), al contrario, non è chiaro se la presenza percepita da una giovane sposa durante una seduta spiritica, improvvisata in uno stabilimento termale, sia frutto della suggestione oppure no. L'ambientazione di questo racconto è molto suggestiva perché i vapori delle esalazioni salsojodiche creano un microcosmo nebbioso e torbido simile a quello dei luoghi sepolcrali. Lula, la pro-

23 EAD., *La casa maledetta*, in *Il fanciullo nascosto*, Milano, Treves, 1921, p. 236.

24 EAD., *Lo spirito dentro la capanna*, in *Il sigillo d'amore*, Milano, Treves, 1926, p. 240.

tagonista, sembra inalare l'anima stessa della madre che per alleviarla dal senso di colpa (la ragazza era convinta che fosse morta a causa sua), le sprema il cuore, epurandolo dai pensieri tossici:

Le pareva, il suo cuore, un grappolo d'uva nera, che una mano schiacciasse facendone gocciare sangue. Eppure quest'impressione le dava un senso arioso, di respiro, come se quello fosse il cattivo sangue del suo dolore e la liberasse finalmente dal suo male²⁵.

Nel racconto *Lo spirito del male* (1921), invece, viene fatto riferimento a un alito nefasto «incarnato in un bel giovine signore²⁶» che cerca di sedurre la protagonista, donna reclusa in casa dal marito, e finisce per uccidere e derubare la sorella che aveva, all'opposto, costumi libertini. Mentre ne *La potenza malefica* (1921) torna il tema della suggestione perché la protagonista, sempre un *alter ego* della giovane Deledda, pensa di aver condannato a morte un diabolico calzolaio, che millantava di avere poteri magici, maledicendolo. Nella chiusa si scopre però che il ciabattino era defunto tre giorni prima dell'anatema lanciato dalla ragazza.

Dopo questa carrellata di racconti in cui l'atmosfera *spaventevole* è denunciata già nel titolo, va aggiunto che negli scritti di Deledda (anche in quelli d'argomento non precipuamente orrorifico) il timore dei fantasmi non connota solo i personaggi più ingenui, per età o per scarsa istruzione, ma, in misura variabile, si infila nell'animo di tutti i membri della società, anche se quelli più smaliziati (vittime loro malgrado, potremmo dire, di un defilippiano *Non è vero... ma ci credo* ante litteram) non ammettono apertamente la propria trepidazione per vergogna. Nel racconto *Tesori nascosti* (1932), ad esempio, l'apparentemente glaciale ingegner Glaus decide di non rilevare l'esistenza di una redditizia miniera perché ha avvertito sinistre presenze all'interno dei cunicoli e intorno all'altura dove sorge la cava («Qualche fantasma che attraversava a volo la notte della montagna [...]; ebbe per la terza volta un senso di paura, quasi di soffocamento»²⁷).

Anche nel romanzo *Colombi e sparvieri* (1912) la crisi di terrore della servetta Margherita, convinta di aver visto un fantasma, ha il potere di gettare in allarme donne più adulte, esperte e sagge di lei, anche se quest'ultime tentano di dissimulare la propria inquietudine e si concentrano sul rito dell'acqua dello spavento, rimedio popolare per scacciare un attacco di panico²⁸. Le comari domandano con insistenza a Margherita cosa le abbia fatto di male il suo padrone e lei risponde:

25 EAD., *Lo spirito della madre*, in *Sole d'estate*, Milano, Treves, 1933, pp. 28-29.

26 EAD., *Lo spirito del male*, in *Il fanciullo nascosto* cit., p. 260.

27 EAD., *Tesori nascosti*, in *La vigna sul mare*, Milano, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932, p. 101.

28 Deledda parla di questo rituale anche nell'articolo *Superstizioni, credenze e medicine popolari* (parte II) del 1895 e nel racconto *Il pastorello* (1930).

«Egli mi ha fatto vedere uno spirito...». Columba sorrise, Banna rise, la cucitrice si fece ironicamente il segno della croce; ma tutte e tre nonostante la loro apparente incredulità sentirono un brivido. La serva riprese: «Voi non credete, eppure è vero, come è vero che siamo qui. Egli stava al buio nel suo studio, oggi... poco fa... Mi chiama; io entro all'improvviso, sorelle mie care, e vedo lui tutto nero davanti ad una lanterna rossa, e in fondo alla stanza un fantasma bianco²⁹».

Deledda nei suoi scritti riesce a rendere in modo acuto come l'idea del soprannaturale pervada interamente l'anima della sua Barbagia, particella atomica in cui si rispecchia il macrocosmo. Già nell'articolo *Contos de fuchile* (1894), ad esempio, descrive i barbaricini come un popolo profondamente visionario, in cui l'abitudine ad andare oltre il reale è tanto radicata da far tremare di paura anche i più consumati criminali:

Il più delle volte questi siti – rocce o grotte – sono guardati con un vago terrore anche dagli uomini più forti e coraggiosi il cui fucile ha già segnato più di una vendetta. È la sottile paura del soprannaturale, il terrore di cose che non si possono vincere né col fucile, né col pugnale³⁰.

Del resto, l'immensa potenza dell'immaginazione è un concetto cardine della poetica deleddiana: attraverso la fantasia è possibile evadere dalla soffocante monotonia del quotidiano, provare un'autentica «gioia mentale» e ritrovare gli eccitanti turbamenti dell'infanzia, periodo in cui il confine tra reale e fantastico è quantomai incerto, perché le spiegazioni magiche sono sempre più appassionanti di quelle razionali. Deledda dimostra di aver colto perfettamente come l'ampio campionario delle creature soprannaturali del folclore sardo trasfigurate nelle sue narrazioni (folletti, fantasmi, giganti, vampiri, fate, streghe, ombre demoniache, ecc.) rappresenti uno stratagemma per esorcizzare timori ben più tangibili e concretare inquietudini inconsce, come in una sorta di rito apotropico. Così, Pietro, ne *La via del male* (1896), sogna fantasmi che gli ricordano quelli immaginati da bambino, quando, privo di competenze emotive adeguate per dare un nome alle proprie angosce, incanalava la congerie delle proprie paure (del buio, della solitudine, degli animali selvatici, dei briganti, ecc.) nella figurazione degli spettri:

Laggiù, in fondo, dove il cielo scuro confinava con le siepi nere, si nascondeva un fantasma terribile come i fantasmi dei quali egli aveva paura da bambino, al cader della sera, quando scendeva carico di legna dall'Orthobene³¹.

29 EAD., *Colombi e sparvieri*, Milano, Treves, 1912, p. 125.

30 EAD., *Contos de fuchile*, «Natura e Arte», III, 7, 15 aprile 1894, p. 922.

31 EAD., *La via del male* [1896], Roma, Nuova Antologia, 1906, pp. 173-174.

Una riprova del meccanismo illustrato sopra si ritrova anche nel racconto *Di notte* (1894), in cui la piccola Gabina, svegliandosi sola nel proprio letto, in un primo momento è preda di paure irrazionali («Temeva tutti i fantasmi immaginabili: la morte, i vampiri, il padre dei venti, le fate nere e l'orco, tutti... tutti... »³²), mentre, quando intuisce la reale gravità della situazione, indirizza la propria ansia verso qualcosa di concreto: «Tremava come una foglia, ma aveva completamente scordato i fantasmi e i vampiri. Un'angoscia indicibile le stringeva il cuoricino e un presentimento orribile, superiore alla sua età, le diceva che giù in cucina doveva accadere qualche cosa»³³. In questo racconto giovanile Deledda suggerisce già come i mostri più pericolosi siano quelli in carne e ossa, tematica che verrà poi approfondita nelle opere più mature, nelle quali il fosco bulicame del male è sempre da ricercarsi nell'uomo e mai nelle forze naturali o sovranaturali: «quel paesaggio rude e fresco, che sarebbe stato così puro senza l'immondo passaggio dell'uomo»³⁴.

32 EAD., *Di notte*, in *Racconti sardi*, Sassari, Dessi, 1894, p. 12.

33 Ivi, p. 15.

34 EAD., *Cenere*, Roma, Nuova Antologia, 1904, p. 241.

DOMENICO TENERELLI

«NON UN'OMBRA, UNO SPETTRO!». IL FANTASMA NELLE NOVELLE DI LUIGI PIRANDELLO

«Immagine non corrispondente a realtà, cosa inesistente, illusoria, puro prodotto di fantasia»¹, il fantasma è nondimeno una delle entità più concrete e tangibili nella storia dell'uomo. Intimamente legato alla dimensione del soprannaturale e dell'oltremondano, ha attraversato le epoche ed è giunto sino ai giorni nostri², adattandosi alle trasformazioni culturali decretate dagli immaginari e alle diverse declinazioni nei vari campi del sapere, dalla letteratura alla filosofia, dalla scienza all'antropologia³.

Il significato più noto e comune di *fantasma* è quello che lo identifica con l'immagine di un defunto. Sebbene in età classica la terminologia fosse assai più variegata per definire tale concetto – si va dal *daímon* all'*eidolon*, dall'*anima* alla *larva* – e di rado nei testi latini si trovi accenno al *phantasma* o allo *spectrum*, questi termini sono quelli con cui oggi più comunemente intendiamo l'entità che fa ritorno dal mondo dei morti. Entrambi etimologicamente facenti capo al campo della visività – il primo può tradursi con «apparizione», il secondo con «visione» –, il fantasma e lo spettro hanno trovato moderna definizione in età illuministica. Nell'*Encyclopédie* francese, lo *spectre* indica nello specifico il *revenant*, mentre il *fantôme*, nel suo antico legame con la fenomenologia onirica, assume già connotati che lo assimilano metaforicamente al *simulacro*. Oggi il termine *spettro*, a discapito del concetto ben diffuso e quanto mai attuale di *spettralità*⁴, è tutt'al più un sinonimo di *fantasma*⁵, la cui pervasività culturale venne sancita dalla diffusione dello spiritismo e della parapsicologia nell'Ottocento positivista⁶.

1 <https://www.treccani.it/vocabolario/fantasma/> [ultimo accesso 11.08.2022].

2 Per una ricognizione storiografica dell'entità spettrale cfr. M. SCOTTI, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013.

3 <https://www.treccani.it/enciclopedia/fantasma/> [ultimo accesso 12.08.2022].

4 Cfr. *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin e A. M. Mangini, Bologna, Il Mulino, 2018.

5 Cfr. F. AMIGONI, *Fantasma, spettro*, in *Dizionario dei Temi Letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli e P. Fasano, Torino, UTET, 2007, vol. II, pp. 800-804.

6 Cfr. S. CIGLIANA, *Due secoli di fantasmi. Case infestate, tavoli giranti, apparizioni, spiritisti, magnetizzatori e medium*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2018. Sulla diffusione dello spiritismo in Italia cfr. M. BIONDI, *Tavoli e medium. Storia dello spiritismo in Italia*, Roma, Gremese, 1988.

Il contesto storico-culturale

Simona Cigliana ha scritto che «la modernità, ai suoi albori, è stata letteralmente ossessionata dai fantasmi. E lo è stata maggiormente nei periodi in cui, in nome della ragione, ha voluto rigettare i retaggi della superstizione, proclamandosi determinista e materialista»⁷. La prima fase dello spiritismo, di stampo dottrinario e pseudoreligioso, vide l'emergere del concetto di *spirito*, anch'esso di retaggio classico – si pensi allo *spiritus* latino o al *pnèuma* greco, referenti del “soffio” vitale – ma a metà Ottocento, nella nuova veste materialista fornitagli da Allan Kardec, viene dotato di un nuovo corredo culturale adeguato ai tempi. Nelle sedute spiritiche, vere e proprie «liturgie laiche» guidate dai medium, le anime dei defunti forniscono una prova fattuale della loro presenza, comunicando con i vivi per mezzo del linguaggio tipologico o manifestandosi “vestite” del *perispirito*, un sottile involucro etereo situato tra il corpo e l'anima simile al *corpo astrale* della teosofia, dottrina di matrice iniziatico-esoterica che attinse a piene mani dalle teorie del pedagogista francese⁸. Ancora pregni dell'iconografia macabra della tradizione cristiana alto-medievale, in seguito recuperata dagli occultisti nel presentare i defunti per morte violenta, fantasmi e spettri sono del tutto assenti nello spiritismo kardecista, teso a prospettare ai suoi proseliti una visione serena dell'oltre non esente da orizzonti reincarnazionisti.

Intorno agli anni Settanta dell'Ottocento, nella fase del cosiddetto spiritualismo “sperimentale” o “scientifico”, il fantasma ritornò al centro della scena culturale, divenendo un'entità da toccare, fotografare o addirittura corteggiare. Il caso emblematico del chimico inglese William Crookes e Katie King, spirito guida della giovane Florence Cook, fu latore di suggestioni legate alla corporalità dell'invisibile e all'ambiguo rapporto tra sperimentatore e medium⁹ che avrebbero costellato l'immaginario *fin de siècle*. Sulla scia degli esperimenti di Crookes sulla forza psichica, un'energia fluidica umana che avrebbe permesso la materializzazione – anche spettrale – del pensiero, nel 1882 venne fondata a Londra la Society for Psychical Research con lo scopo di indagare scientificamente la fenomenologia soprannaturale. Terminato il periodo fideistico dello spiritismo degli albori, si aprì l'era della moderna ricerca psichica: ormai scartata l'ipotesi ultraterrena, gli sperimentatori si accinsero allo scandaglio delle mirabili facoltà latenti della mente umana.

7 S. CIGLIANA, *Il fantasma senza spirito. Storie di apparizioni, spettri ed ectoplasmi da Mesmer a Baudrillard (passando per Marx)*, in *Ritorni spettrali*, cit., pp. 21-42: 23.

8 Per una storia del teosofismo moderno cfr. *La Società Teosofica. Storia, valori e realtà attuale*, a cura di A. Girardi, Vicenza, Edizioni Teosofiche Italiane, 2014. Sugli esordi della teosofia in Italia cfr. M. PASI, *Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento*, in *Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo*, a cura di G. M. Cazzaniga, Torino, Einaudi, 2010, pp. 569-598.

9 SCOTTI, *Storia degli spettri*, cit., p. 149: «La figura del medium è spesso femminile, accanto alla donna veggente c'è sempre uno scienziato, maschio, che ne indaga i poteri e talvolta stenta a nascondere l'attrazione provata per lei. Si oppone così un sapere ginocratico (irrazionale e corporeo) a un altro sapere, virile (cerebrale e razionale)». Il rapporto tra sessualità e occulto era componente essenziale anche del magnetismo animale, incentrato sulla coppia magnetizzatore-sonnambula. Cfr. a proposito C. GALLINI, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Roma, L'Asino d'oro edizioni, 2013, pp. 61-81.

Trasmissione del pensiero, telecinesi, chiaroveggenza e telepatia divennero alla portata di tutti. La telepatia, in particolare, che più degli altri fenomeni si prestava all'approccio scientifico, assunse un ruolo centrale nella nuova ipotesi sulla natura delle apparizioni spettrali. Fu la poderosa inchiesta *Phantasms of the Living* (1886) ad aprire la strada a un filone che avrebbe trovato ampio seguito tra gli studiosi¹⁰, secondo cui gli spettri sarebbero allucinazioni telepatiche trasmesse da un agente in punto di morte a un soggetto a lui legato da un legame occulto. Lo studio sui «fantasmi dei vivi» ebbe vastissima eco tra i contemporanei e può ritenersi il primo passo verso un'interiorizzazione del concetto spettrale: Friedrich W. H. Myers, autore dell'introduzione all'opera, riteneva che la fenomenologia psichica e spettrale fosse emanazione di una zona inesplorata della coscienza, l'«io subliminale», che sembrava dischiudere sconfinite possibilità¹¹.

La teoria di Myers si collocava in una viva temperie culturale che vide coinvolte più scuole di pensiero. Partendo dall'indagine sullo spiritismo e la medianità, ma sgombrando ancor più il campo dall'ipotesi “meravigliosa”, la scuola francese di psicologia sperimentale segnò infatti il passaggio – poi perfezionato dalla psicanalisi – «dai *fantômes* che si manifestano a tavolino [...] ai *fantasmes* che abitano nell'oscurità dell'inconscio»¹²: gli studi di Pierre Janet e Alfred Binet, in particolare *L'automatisme psychologique* (1889) del primo e *Les altérations de la personnalité* (1892) del secondo, interpretarono la fenomenologia psichica in chiave psicopatologica e i fantasmi come doppi dell'io dissociato del medium¹³.

Pirandello e l'ossessione spettrale

Nell'opera pirandelliana il fantasma risente fortemente di quanto illustrato: spettri, spiriti, ombre, fantasime, apparenze e allucinazioni infestano letteralmente le pagine dello scrittore. Sebbene Pupino segnali come questi termini siano intercambiabili¹⁴, si cercherà di dimostrare come Pirandello utilizzi uno specifico lemma per ciascuna tipologia di fantasma presente nella novellistica¹⁵. Si è scelto di sondare questo campo dal momento che il territorio della narrazione risulta ancora privo di

10 Illustri sperimentatori psichici e occultisti pubblicarono opere dal medesimo titolo. Persino Henri Bergson pronunciò un discorso dal titolo «*Fantômes des vivants*» et «*recherche psychique*» in occasione dell'elezione a Presidente della SPR nel 1913. Su questo testo e l'originale approccio del filosofo francese al problema dello psichismo cfr. H. BERGSON, *Ipnosi e fantasmi*, a cura di G. Scarpelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

11 Cfr. G. PARETI, *La tentazione dell'occulto. Scienza ed esoterismo nell'età vittoriana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 182-200.

12 CIGLIANA, *Il fantasma senza spirito*, cit., p. 32.

13 Sulla storia degli studi sull'inconscio dalle origini alla psicanalisi cfr. H. F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, I-II.

14 Cfr. A. R. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Roma, Salerno, 2000, p. 15.

15 L'edizione cui si farà riferimento di qui in avanti per i testi inclusi nel *corpus* o esclusi e raccolti in appendice dai curatori è L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, voll. I-II-III, 1985-1987-1990 [NA, I; NA, II; NA, III].

una ricognizione critica di tal genere, già attuata ad esempio in ambito teatrale da studiosi come lo stesso Pupino e Puppa¹⁶.

Ad alimentare l'ossessione pirandelliana per i fantasmi contribuirono vari fattori: *in primis*, la formazione compiuta a cavallo tra Otto e Novecento¹⁷, in un periodo di crisi epistemologica che vide l'emergere di filoni culturali sotterranei e alternativi ai sistemi ufficiali. Ciò favorì lo sviluppo di due specifiche inclinazioni nella *Weltanschauung* dello scrittore: una precoce avversione per la scienza, ritenuta incapace di rispondere ai quesiti esistenziali dell'uomo¹⁸, e un forte richiamo del mondo dell'*oltre* in tutte le sue diramazioni, dall'occultismo alla parapsicologia¹⁹. A ciò si aggiunga uno sguardo attento per i grandi autori – da Hoffmann a Gautier, da Maupassant a Capuana – che, influenzati da queste tematiche, si approcciarono al racconto fantastico e alla *ghost story*, tra i generi letterari più in voga nell'Ottocento²⁰.

A tal proposito potrebbe risultare fruttuoso approfondire i rapporti di Pirandello con la letteratura inglese quale prima e più importante fucina di racconti moderni sui fantasmi²¹, a cominciare dalla *True Relation of the Apparition of One Mrs Veal* (1706) di Daniel Defoe – ricca di interessanti analogie con la novella *Visita* (1935), incentrata sull'apparizione del fantasma di Anna Wheil – per giungere ai classici del genere quali Dickens e James. Il riuscito connubio tra i fantasmi e il Natale inventato dal primo sembra ripreso da Pirandello in *Sogno di Natale* (1896), novella non più ripubblicata in cui Gesù è «un fantasma bianco splendente d'una luce interiore»²². Al tempo stesso è plausibile che un testo fondamentale come *The Turn of the Screw* (1898) di Henry James, probabilmente ispirato a un caso di telepatia riportato nei *Proceedings* della SPR (di cui il fratello William era stato presidente alcuni anni prima), abbia stimolato la fantasia pirandelliana. Il romanzo è il primo esempio del «nuovo gotico» inglese, un'evoluzione in chiave psicologica del gotico classico alla Walpole che pone l'accento non sulla natura oggettiva del soprannaturale, bensì sulla percezio-

16 Cfr. P. PUPPA, *Fantasmî contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Pàtron, 1978.

17 Cfr. quantomeno G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1965 e C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985².

18 Cfr. il recente R. GIULIO, *Pirandello. La costruzione del personaggio la scienza il fantastico*, Salerno, Edisud, 2021, pp. 123-145.

19 Cfr. A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, prefazione di G. Corsinovi, Firenze, Vallecchi, 1982. Il primo a suggerire l'influsso dello spiritismo e della teosofia su Pirandello fu G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 46-60. Più in generale cfr. *Pirandello e l'oltre*, Atti del 25° Convegno internazionale (Agrigento, 5-9 dicembre 1990), a cura di E. Lauretta, Milano, Mursia, 1991.

20 Per l'area italiana cfr. quantomeno E. GHIDETTI, «Forze occulte»: *scienza, spiritismo e letteratura fantastica al tramonto del secolo XIX*, in «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno (Cagliari-Pula, 7-10 giugno 2006), a cura di G. Caltagirone e S. Maxia, Cagliari, AM&D, 2008, pp. 29-48.

21 Cfr. N. BECCE, *Apparizioni spiritiche e fantasmi letterari. Il Modern Spiritualism e lo sviluppo della ghost story*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2016.

22 NA, III, pp. 1000-1003: 1001.

ne soggettiva del personaggio dinanzi all'evento inspiegabile, a segnare quello stacco teorizzato da Todorov dal fantastico «meraviglioso» al fantastico «strano»²³.

Quando si incontra una figura spettrale in un testo letterario, questo è molto spesso un testo fantastico. Ceserani include infatti la «vita dei morti» tra i temi ricorrenti del genere o modo²⁴, sottolineando come nel fantastico di secondo Ottocento sia frequente l'interiorizzazione di tale dimensione ultraterrena²⁵. Questa tendenza, come sottolinea Zangrilli, è linfa vitale del fantastico di Pirandello, secondo cui «i veri fantasmi non stanno fuori ma dentro di noi»²⁶: è possibile a grandi linee abbinare ad ogni tipologia spettrale individuata da Zangrilli nelle novelle di Pirandello una specifica diramazione del fantastico, ma prima è necessaria una duplice premessa.

In primis, si tenga conto che questa categorizzazione è lungi da ritenersi canonica, dacché ogni declinazione del fantasma pirandelliano si fonda su un sostrato culturale che spesso sfuma in un altro, secondo quel «*pastiche* ideologico»²⁷ proprio del panorama *fin de siècle* che vide il circolare di simili idee e nuclei concettuali tra scienza, parapsicologia, filosofia e occultismo. Inoltre, dal novero verrà escluso il *personaggio ombra* di *Personaggi* (1906), *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloqui coi personaggi* (1915), novelle incluse da Zangrilli nella sezione del fantastico metacreativo²⁸ e oggetto di esaustiva disamina di Illiano e Pupino²⁹. Figlia delle seduzioni dell'occulto e dell'equazione metaforica con il fantasma codificata da tanta letteratura ottocentesca, questa tipologia di personaggio è legata alla dimensione ultramondana dell'Arte, fortemente sentita da Pirandello sin dagli anni giovanili. Si guardino a mo' di esempio questi estratti di lettere ai familiari del 6 novembre 1887 e 19 marzo 1890:

Io ho sciaguratamente [...] un'amante ideale, l'Arte! E l'amo come fosse persona viva [...]. Nessuna cosa io amo tanto quanto questo fantasma lucente [...]³⁰.

[...] è sempre lei [l'Arte, ndr] che mi fa pubblicare ciò che io solo sono in grado di sentire, perché [...] è me stesso, la mia vita non vissuta, ma trasfusa in un fantasma che mi sostituisce in un mondo ideale³¹.

23 T. TODOROV, *La letteratura fantastica* [1970], Milano, Garzanti, 2022, pp. 45-61.

24 S. LAZZARIN, *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

25 R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 87.

26 F. ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, Firenze, Franco Cesati, 2014, p. 37.

27 S. CIGLIANA, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002, p. 65.

28 ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave*, cit., pp. 163-198.

29 Cfr. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., pp. 65-88 e PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., pp. 25-51.

30 L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1993, p. 224.

31 L. PIRANDELLO, *Lettere da Bonn 1889-1891*, introduzione e note di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 101-102: 101.

*Il fantasma postumo: fantastico soprannaturale e onirico*³²

È il fantasma di un defunto, il più comune nella tradizione del fantastico ottocentesco. Nelle novelle pirandelliane si regge su fondamenta culturali di stampo occultistico³³, in particolare sui postulati teorici di spiritismo e la teosofia, dottrine fondate sulla credenza della sopravvivenza dell'anima dopo la morte.

La prima occorrenza è in *Chi fu?* (1896), *conte cruel* alla Poe non incluso nel *corpus* delle *Novelle*. Jacopo Sturzi è il più classico dei *revenant*: padre defunto di Tuda, ex fidanzata del protagonista Luzzi, non può morire del tutto sin quando non avrà sfamato gli appetiti avuti in vita. Ripreso in *Notizie del mondo* (1901) e nel *Fu Mattia Pascal* (1904), romanzo pregno di rimandi all'occultismo, l'assunto fa capo a un quadro concettuale di impianto teosofico: *Chi fu?* è infatti il primo testo pirandelliano a presentare tracce di questo genere. Pupino indica come più plausibile fonte Théophile Pascal, da cui deriva la tantalica reiterazione del vizio dello Sturzi unitamente alla sua natura spettrale³⁴. Il teosofo francese parla infatti di quei trapassati prematuri, spesso per morte violenta³⁵, che tornano sulla terra per compiere malefatte: sono gli «*Elémentaries*» dell'occultismo teosofico – gli antichi «*Incubes et Succubes*» dei testi medievali – capaci di possedere il corpo di un vivente per assecondare le proprie passioni carnali³⁶. Lo Sturzi viene non a caso indicato come un «fantasma d'incubo»³⁷ che trascina Luzzi verso un «precipizio», facendolo ubriacare e occultamente “pilotandolo” a uccidere l'ex moglie Amalia Noce che stava facendo prostituire la figlia.

Un altro caso di fantasma postumo si ritrova a distanza di quasi quarant'anni dal primo, a suggerire una ripresa di queste tematiche nella fase artistica terminale di Pirandello, definita dalla critica surreale o onirica³⁸. È ancora Pupino a segnalare tracce teosofiche in *Di sera, un geranio* (1934): qui il personaggio appena deceduto si “sdoppia” nel *linga sarira*, una sorta di doppio eterico del corpo fisico che fluttua per un certo periodo su di esso prima di dissolversi per sempre nella «*Vie universelle*»³⁹.

32 ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave*, cit., pp. 63-105.

33 Sull'analogia pirandelliana tra *revenant* e personaggio cfr. D. SAVIO, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Novara, Interlinea, 2013, pp. 137-152.

34 Cfr. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., p. 80.

35 Un riferimento a questa tipologia di morti, sebbene occultato da una coloritura umoristica, è presente in *Prudenza* (1901), altra novella esclusa dal *corpus* in cui il protagonista appena rasato e con indosso un accappatoio bianco si vede «come una fantasma d'assassinato» (NA, III, 1043-1051: 1050).

36 T. PASCAL, *Les Sept principes de l'homme*, Paris, Chamuel, 1895, pp. 79-80.

37 NA, III, pp. 986-992: 992.

38 Cfr. quantomeno G. PETRONIO, *Le novelle surrealistiche di Pirandello*, in *Le novelle di Pirandello*, a cura di S. Milioto, Atti del 6° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1980, pp. 211-228 e C. S. NOBILI, «*La materia del sogno*». *Pirandello tra racconto e visione*, Pisa, Giardini, 2007, pp. 143-159.

39 Cfr. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., pp. 81-82. Si aggiunga che anche il protagonista della novella *Un'idea*, pubblicata neanche un mese dopo, potrebbe essere il fantasma postumo di un suicida (cfr. G. PEDULLÀ, *Piran-*

Dopo una menzione *en passant* in *Visitare gli infermi* (1896), Pirandello sviluppa organicamente il tema dello spiritismo ne *La casa del Granella* (1905), inserendosi nel prolifico filone della letteratura sulle *haunted houses* o *maisons hantées*, le case infestate dai fantasmi⁴⁰. Dagli esempi classici di Plauto e Plinio il Giovane sino ai testi canonici di Hoffmann (*Das öde Haus*, 1817) e Poe (*The Fall of the House of Usher*, 1839), la casa quale luogo un tempo familiare dove uno spirito ritorna per reclamare qualcosa – spesso una sepoltura adeguata – ha da sempre costituito l'ambiente più consono per le manifestazioni del paranormale. Prima della sistemazione dottrinarica di Kardec, lo spiritismo moderno nacque nel 1848 proprio intorno a un episodio di medianità involontaria che coinvolse le sorelle Fox e uno spirito occultato nella loro casa di Hydesville negli Stati Uniti. Nel narrare il caso della provincialissima famiglia Piccirilli alle prese con un fenomeno di *poltergeist*, spiriti chiassosi e ridarelli che si divertono a smuovere seggiole e far tremare armadi, Pirandello rievoca gli eventi storici che portarono alla diffusione di quella «religione nuova dell'umanità»⁴¹ e ne degrada contestualmente i «fatti», concedendole tuttavia un velato credito nel finale dubitativo. Similmente sostiene nell'articolo umoristico *Un fantasma* (1905) di pochi mesi dopo, citando con sarcasmo le «rivelazioni meravigliose»⁴² di Crookes e del suo emulo Charles Richet, capaci di fotografare un fantasma, ma difendendo la portata culturale e sociale che lo spiritismo ebbe tra gli strati più poveri della popolazione italiana, ragione di conforto per gente sfornita di mezzi di sussistenza e impossibilitata a conformarsi alle norme perfettibili della scienza positiva⁴³.

Nelle novelle degli anni Trenta i fantasmi appaiono in sogno, non svestendosi tuttavia di quei fondamenti concettuali di stampo spiritistico che Pirandello attualizza entro una nuova cornice narrativa. Così avviene nella già menzionata *Visita*, in cui la defunta Anna Wheil fa visita al protagonista in un sogno dai risvolti erotici, e in *Effetti d'un sogno interrotto* (1936), novella che recupera i temi cardine del fantastico ottocentesco (da Hoffmann a Gautier) e presenta altresì svariate suggestioni di natura occultistica e parapsicologica, allontanandosi decisamente dalle teorie psicanalitiche sul sogno che circolavano ormai da quasi due decenni in Italia⁴⁴. Qui infatti i «fantasmi» del sogno non rientrano nel protagonista al momento del brusco risveglio sono equiparabili a quei «fantasmi dei vivi» che Myers e i colleghi della SPR avevano udito manifestarsi nelle allucinazioni tele-

dello, o la tentazione del fantastico, in L. PIRANDELLO, *Racconti fantastici*, a cura di G. Pedullà, Einaudi, Torino, 2010, pp.V-XXXIV: VII-VIII).

40 Per la presenza di questo genere di racconti in Capuana, il principale modello del soprannaturale pirandelliano, cfr. M. TROPEA, *Casi e casi spiritici in Capuana (e Pirandello)*, in *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, introduzione e cura di R. Giulio, Napoli, Guida, 2015, II, pp. 677-701.

41 NA, I, pp. 308-333: 324.

42 L. PIRANDELLO, *Un fantasma*, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello in guanti gialli (con scritti sconosciuti o rari e mai raccolti in volume di Luigi Pirandello)*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1983, pp. 203-205: 203.

43 Cfr. BIONDI, *Tavoli e medium*, cit., p. 199.

44 Sulla prima diffusione della psicanalisi in Italia cfr. M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, prefazione di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, pp. 142-164.

patiche, mentre l'«ombra»⁴⁵ del vedovo che indossa nella veglia lo stesso pigiama del sogno sembra rimandare ai soggetti coinvolti nei viaggi astrali, ritenuti possibili dalla dottrina teosofica specie durante la fase onirica.

*Lo spirito del folklore. Il fantastico siciliano*⁴⁶

Nella sua biografia pirandelliana, Nardelli parla della «sacrosanta paura degli spiriti» del piccolo Luigi e dei racconti su fantasime e altri esseri del folklore siciliano narrati da Maria Stella, donna al servizio di casa Pirandello che inculcò nello scrittore «il senso del soprannaturale»⁴⁷. Sebbene l'attendibilità storica dell'aneddoto sia dubbia, l'interesse pirandelliano per le tradizioni magico-popolari della sua terra è abbastanza precoce, considerando anche i numerosi studi sul folklore intorno agli ultimi decenni dell'Ottocento soprattutto in area palermitana. A stimolare l'interesse di Pirandello furono probabilmente i pionieristici lavori di Giuseppe Pitrè, amico dello zio Rocco Ricci Gramitto e di Luigi Capuana, suo maestro negli anni giovanili e al tempo stesso fortemente attratto dal mondo occulto e dai suoi numerosi «esseri invisibili». In *Mondo occulto* (1896), tra le altre cose, lo scrittore di Mineo parla di un misterioso «nanetto» e delle «Nonne» o «Donne di casa»⁴⁸, streghe dell'aria che nella cultura popolare si diletta a scambiare sadicamente bambini sani con altri infermi e mostruosi⁴⁹.

Letto il saggio di Capuana⁵⁰, in una recensione di pochi mesi dopo al volume *Folklore catanese* di Arturo Trombatore, Pirandello mostra di conoscere a fondo la tematica e menziona proprio il «moretto della fortuna» e le «donne di casa»⁵¹: queste ultime, già in commercio con Sidora Pentàgora nella prima redazione de *L'esclusa* (1901), compaiono poi nella novella *Le Nonne* (1902), successivamente rinominata *Il figlio cambiato* (1923). In *Corvo, 77-Asino, 23-Caduta, 80* (1902), poi *Il corvo di Mizzaro* (1919), si parla invece della credenza del protagonista negli Spiriti, probabilmente le «essenze elementari, spiriti della natura»⁵² cui accenna Dionisio Vernoni in *Dal naso al cielo* (1907), ben noti ai maghi rinascimentali prima e agli scrittori romantici poi⁵³. A questi esempi

45 NA, III, pp. 683-688: 686-687.

46 ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave*, cit., pp. 41-62.

47 Cfr. F. V. NARDELLI, *Pirandello. L'uomo segreto*, a cura e prefazione di M. Abba, Milano, Bompiani, 1986, pp. 22-23.

48 L. CAPUANA, *Mondo occulto*, in ID., *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995, pp. 163-204: 186-188.

49 Su questi e altri spiriti del folklore in letteratura cfr. R. CASTELLANA, *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pisa, Pacini, 2014.

50 Una copia di *Mondo occulto* è presente nella superstita biblioteca pirandelliana di via Bosio a Roma (A. BARBINA, *La Biblioteca di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 94).

51 GIULIAN DORPELLI (pseudonimo di L. PIRANDELLO), *Folklore*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Milano, Mondadori, 2006, pp. 358-362: 361-362.

52 NA, II, pp. 425-439: 434.

53 Sull'argomento si segnalano il saggio *Elementargeister* (1835-7) del poeta tedesco Heinrich Heine, uno degli autori più amati da Pirandello.

si aggiunga anche un «miracolo» che rientra nell'alveo delle tradizioni sul soprannaturale in una declinazione propria del cristianesimo popolare: è il caso dell'Angelo Centuno a capo della schiera delle anime del Purgatorio che accompagnano la Poponè alla morte in *Lo storno e l'Angelo Centuno* (1910).

*Lo spettro dell'io. Il fantastico del doppio*⁵⁴

In una lettera alla futura moglie Antonietta del 7 gennaio 1894, Pirandello scrive: «Soglio dire, ch'io consto d'un gran me e d'un piccolo me [...]. Io sono perpetuamente diviso tra queste due persone. Ora impera l'una, ora l'altra»⁵⁵. In linea con gli studi di psicologia sperimentale sulla dissociazione della personalità e le patologie dell'io di fine Ottocento, lo scrittore poté trovare nel tema del doppio suggestioni funzionali alle più varie declinazioni narrative⁵⁶.

Già in una lettera del 4 dicembre 1887, con simili sintagmi rinvenibili nel poemetto *Belfagor*, Pirandello parlava di «fantasmi della [...] mente» e di «strana allucinazione» come reazione immaginativa agli spettacoli teatrali a cui assisteva⁵⁷, avallando quel legame tra spiritismo e teatralità che sin dagli albori aveva fatto breccia nell'immaginario culturale e che lo stesso Binet, a lui ben noto⁵⁸, avrebbe sviluppato in alcune *pièces* di primo Novecento. Sulla scia dei lavori dello psichiatra francese e del collega Pierre Janet, Pirandello definì meglio i tratti del personaggio «schizoide»⁵⁹, impegnato a dialogare con uno spettrale *altro da sé* o a vedersi diverso dall'idea che gli altri hanno di lui: è il caso di Gigi Mear, protagonista della novella *Amicissimi* (1902) o di Stefano Giogli, protagonista di *Stefano Giogli, uno e due* (1909), una sorta di testo preparatorio del romanzo *summa* sulla crisi dell'identità che è *Uno, nessuno e centomila* (1925-1926) e probabilmente per tale ragione escluso dal *corpus*.

Non riuscendo nonostante i numerosi sforzi a ricordare il nome di uno «sconosciuto» incontrato sul tram, suo intimo amico proveniente da un passato lontano, sul Mear grava il sospetto che Pirandello abbia voluto ritrarre il caso di uno dei soggetti affetti dal disturbo della personalità studiati dalla scuola francese, spesso sofferenti di amnesie localizzate e tendenti perciò a rimuovere

54 ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave*, cit., pp. 107-132.

55 L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898. Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1996, p. 190. Il contenuto della lettera avrebbe trovato sviluppo narrativo nei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* (1895-1906): in *Nostra Moglie* (1895), mai più ripubblicato, il Gran Me viene frequentemente ammonito dal piccolo me a svincolarsi più spesso dalla «visione dei fantasmi creatigli nello spirito» (NA, III, pp. 963-967: 963).

56 Per uno sguardo d'insieme cfr. J. M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, presentazione di G. Macchia, a cura di G. Ferroni, Roma, Abete, 1977.

57 PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, cit., p. 236.

58 Binet è esplicitamente citato in *Scienza e critica estetica* (1900) e nei saggi del 1908 (*L'umorismo e Arte e scienza*). Sull'influenza del francese sull'agrigentino cfr. C. DI LIETO, *Pirandello, Binet e "Les altérations de la personnalité"*, Napoli, Ellissi, 2008.

59 Cfr. E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997², pp. 33-133.

eventi del passato particolarmente dolorosi. La novella potrebbe prestarsi anche ad un'interpretazione di stampo occultistico, dal momento che l'idea dell'esteriorizzazione del pensiero era centrale nello spiritismo – si pensi alla materia ectoplasmatica emessa dai medium che prendeva spesso forma spettrale – e nella teosofia del tempo: l'«estraneo» con cui ha a che fare il povero Mear e che non si può «più vedere innanzi» rappresenta per lui un vero «incubo»⁶⁰, proprio come il fantasma dello Sturzi per Luzzi in *Chi fu?*, a suggerire che l'anonimo possa essere un elementale artificiale concepito involontariamente dal Mear dopo aver insistito per molto tempo su un pensiero negativo, proprio come accade al protagonista di *Una piastra e quattro centesimi* (1910), poi *Lo spirito maligno* (1923).

Se il dramma del Mear è personale, quello di Stefano Giogli, al pari del suo erede Vitangelo Moscarda, è invece fondato sul doloroso rapporto con la moglie Lucietta, impegnata ad amare uno Stefano Giogli diverso da quello che lui sente di essere. Imbevuto di «nozioni della scienza psicofisiologica», nella relazione di coppia il Giogli si sdoppia in un altro, un «personaggio» foggiato dalla moglie e indipendente dalla sua volontà: una «realtà vera e propria; non un'ombra, uno spettro!»⁶¹, a confermare la sua concretezza rispetto a un'evanescente forma simulacrale⁶² e l'occulta analogia con la teoria pirandelliana del personaggio autonomo.

Le novelle degli anni Trenta: una spettralità diffusa

Come conclusione di questa rassegna si applicherà alle ultime prove novellistiche di Pirandello, pervase da un senso diffuso di morte, denso di rimandi autobiografici⁶³, il concetto di «spettralità senza fantasmi e di *fantômes* senza Aldilà», recentemente messo in risalto da Stefano Lazzarin⁶⁴, che ben si presta alle varie declinazioni del tema spettrale. Il critico individua quindici «tipi spettrali» nella letteratura degli ultimi due secoli, ma sono principalmente tre quelli rinvenibili nelle novelle di *Berecche e la guerra* e *Una giornata*, ultimi due volumi editi del *corpus*.

Il primo è legato all'«immagine spettrale del potere», tanto più perturbante quanto più esso assume connotati totalitari che limitano le libertà individuali: è il caso di *C'è qualcuno che ride* (1934), da Sciascia indicata come la «prima risata sul fascismo della letteratura italiana nel venten-

60 NA, I, pp. 186-195: 194-195.

61 NA, III, pp. 1115-1124: 1122.

62 Si guardi a tal proposito il contrasto epistemologico tra «realtà» e «fantasma» in *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* (1915), novella non più ripubblicata da Pirandello in vita ed inclusa da Mondadori nel volume postumo *Una giornata* (1937).

63 Cfr. a proposito I. PUPO, *Fantasma della fine in alcune novelle dell'ultimo Pirandello (tra filologia ed ermeneutica)*, «Pirandelliana», 9, 2015, pp. 123-140.

64 S. LAZZARIN, *Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca*, in *Ritorni spettrali*, cit., pp. 127-148: 131.

nio»⁶⁵. Nella funerea riunione a cui tutti sono occultamente obbligati a partecipare, cominciano a guizzare «strani fantasmi» dinanzi agli occhi dei partecipanti alla notizia di una risata che, «come un incubo», si propaga inappropriata: i dissidenti, prontamente individuati, vengono ripagati con la stessa moneta da un potere che si infrange sul singolo annientandolo come una spettrale «nera marea»⁶⁶. Il secondo è «lo sguardo delle cose», l'inquietante sensazione che si prova a essere osservati da oggetti che sembrano dotati di vita autonoma, spesso riverberando la coscienza in tumulto dei personaggi che vi sono prossimi. Invero non nuovo nell'opera pirandelliana – si pensi ad alcune pagine de *L'esclusa* –, il motivo si ripresenta in maniera paradigmatica ne *La casa dell'agonia* (1935), dove il mobilio muto di una «casa piena di tanto silenzio»⁶⁷ assiste impassibile al dramma del protagonista che vi si immedesima, annichilito da un'ignota angoscia e da un'ansia fatalistica che sfocia in un assurdo suicidio. L'ultimo tipo, frequente della letteratura postmoderna⁶⁸, è quello che vede nella megalopoli un non-luogo spettrale e alienante. Ne *La tartaruga* (1936) è proprio l'«enorme città» di New York, protagonista di tanti racconti allucinati di Paul Auster, a provocare con la sua «vista fantasmagorica» una sensazione di precarietà e «tristezza infinita»⁶⁹ allo spaesato protagonista, in cui Pirandello rifluisce le medesime sensazioni da lui provate durante un soggiorno negli Stati Uniti.

Conclusioni

Come è emerso da questa disamina, molte delle novelle esaminate non furono incluse nelle *Novelle per un anno* o subirono un processo di rielaborazione da parte di Pirandello. La causa è duplice, e ritengo vada cercata nella volontà di nascondere molte fonti “scomode” utilizzate nel periodo giovanile e distogliere l'attenzione da testi che sarebbero successivamente rifluiti in romanzi o *pièce* teatrali. A quest'opera di occultamento fanno eccezione i testi degli anni Trenta, in cui la spettralità – con o senza fantasmi – è figlia di una precisa scelta tematica e ideologica dell'autore, ormai spiritualmente e artisticamente immerso nel «misterioso mondo di sogno» in cui l'uomo è assunto, come si legge in un poco noto scritto del 1935⁷⁰. Si giustifica così il dramma testamentario e incompiuto dei *Giganti della montagna*, in cui viene recuperato il materiale magico-irrazionale e occultistico-misterico delle novelle analizzate, e il cui primo atto, pubblicato nel 1931, prendeva proprio il titolo

65 L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, p. 57.

66 NA, III, pp. 689-695: 691, 695.

67 NA, III, pp. 733-737: 735.

68 Per un'interpretazione in tale ottica dell'ultimo Pirandello cfr. F. ZANGRILLI, *Pirandello postmoderno?*, Firenze, Polistampa, 2008.

69 NA, III, pp. 744-752: 750.

70 L. PIRANDELLO, *Insomma, la vita è finita*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1493-1498: 1494.

*I fantasmi*⁷¹. La prerogativa estetico-esistenziale del Mago Cotrone e dei suoi Scalognati a far uscire o a fare di loro stessi *fantasmi* è la perfetta chiusura di un cerchio che si compie *in limine*, «agli orli della vita»: l'*oltre*, per anni vagheggiato o temuto, ma sempre ricercato, è finalmente attinto.

71 Su questo primo atto e il legame con il concetto di *fantasma* nell'opera pirandelliana, secondo tutte le sue sfumature, cfr. P. MILONE, *Pirandello accademico d'Italia e il "volontario esilio"*. *Fascismo, vinti, giganti*, Fano (PU), Metauro, 2017, pp. 353-366.

«LA PERSONA FUGGENTE»: TOMMASO LANDOLFI E LA TRADIZIONE DEL GOTICO ANGLOFONO

Percezione e rappresentazione dei cronotopi spettrali

In fuga dagli orrori della guerra, il narratore di *Racconto d'autunno*¹ di Tommaso Landolfi si imbatte in una decadente magione. L'effetto che la visione della casa genera nel narratore è duplice: se da un lato la «provvidenziale dimora»² può offrire una possibilità di salvezza al fuggitivo, dall'altro il suo aspetto di antica residenza nobiliare caduta in stato di abbandono lo getta in uno stato di cupo e nervoso turbamento. La casa produce in lui, in seguito a ripetuti e disattesi appelli all'ospitalità degli abitanti, una commistione di «un certo irragionevole e indefinibile terrore che [...] conteneva persino un tanto di curiosità»³. Vale la pena di soffermarsi sul passaggio immediatamente successivo, in cui il protagonista scruta l'interno della casa:

Lo spettacolo che mi si aperse allora non presentava per verità nulla di singolare, all'infuori di una certa singolarissima suggestione conferitagli in parte dal mio proprio stato, in parte dalla natura dei luoghi, in parte ancora, forse, da altre circostanze che mi sfuggivano. Singolarità, dunque, in larga misura illusoria; che mi colpì, pure⁴.

L'oscura sensazione di indefinibile turbamento (che non si fa fatica a chiamare *Unheimlich*) ricorre abbondantemente nel canone rappresentativo di più generi e modi letterari: dal gotico settecentesco fino ai racconti fantastici di Hoffmann, passando per il modello della *ghost story*, la visione di una casa (o di un castello) nobiliare, in condizione di «fastoso abbandono»⁵, innesca una mutazione percettiva del tempo, dello spazio e degli eventi connessi alla casa stessa. A titolo di esempio, si confronti il passaggio citato con l'incipit di un testo ben noto a Landolfi, *The Fall of the House of Usher*⁶:

1 T. LANDOLFI, *Racconto d'autunno*, in ID. *Opere I, 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 435-516.

2 Ivi, p. 440.

3 Ivi, p. 441.

4 Ivi, p. 442.

5 Ivi, pp. 442-443.

6 E. A. POE, *The Fall of the House of Usher*, in ID. *Poetry and Tales*, The Library of America, 1984, pp. 317-336.

With the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. [...] What was it—I paused to think—what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered⁷.

Le “circostanze sfuggenti” al narratore landolfiano si ripropongono qui in forma di «shadowy fancies». Cosa innesca l’emersione di tali suggestioni nelle menti non solo dei due narratori, ma anche di chi legge? L’adesione delle due case menzionate ai *topoi* rappresentativi del gotico fantastico suscita automaticamente, nell’osservatore esterno, un’aspettativa di eventi perturbanti – ossia il ritorno, con meccaniche di spettralità, di contenuti rimossi.

Landolfi attinge consapevolmente a una tradizione letteraria ricca e definita, quella che presenta il cronotopo della *haunted house*; lo fa, tuttavia, in senso strumentale e manierista. Questo studio si propone dunque di indagare i modi in cui l’autore, un secolo dopo, si relaziona ai modelli ormai usurati del canone anglofono ottocentesco, la cui influenza su Landolfi non risulta ancora osservata con sistematicità dalla critica. Verranno dunque analizzati, in ordine cronologico, alcuni testi esemplari del canone, senza pretese di esaustività: oltre al già menzionato *The Fall of the House of Usher* (1839), considereremo anche *Olalla*⁸ di Robert Louis Stevenson (1885) e *Oke of Okehurst*⁹ di Vernon Lee (1886). A un approccio di natura strettamente intertestuale, che risulterebbe problematico per la ricchezza di riferimenti e citazioni interne ai testi landolfiani come per l’impossibilità di verificarne l’effettiva pertinenza, preferiamo un approccio comparatista che evidenzierà continuità e mutazioni nella rappresentazione della *haunted house*. Riteniamo infatti che l’operazione di recupero e rimaneggiamento dei moduli rappresentativi del canone, operi in Landolfi secondo modalità pertinenti alla categoria dello spettrale: così come il fantasma ottocentesco infesta le dimore che andremo a considerare, allo stesso modo i *topoi* della *ghost story* vengono riesumati in maniera strumentale e risemantizzante, lasciandone tuttavia emergere i portati culturali in esse stratificati. L’effetto risulta perturbante perché è insieme *Heimlich* e *Unheimlich* – ossia familiare nella sua prossimità alla tradizione ma disturbante nelle forme della sua riproposizione. In tale senso, è proprio la lingua landolfiana, come si vedrà, a farsi spettrale nel mettere al contempo in crisi tanto il sistema linguistico quanto quello epistemologico.

⁷ Ivi, p. 317.

⁸ R. L. STEVENSON, *Olalla*, in ID. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror*, a cura di R. Mighall, Londra, Penguin, 2002, pp. 95-134.

⁹ V. LEE, *Oke of Okehurst*, in ID., *Hauntings and Other Fantastic Tales*, a cura di C. Maxwell e P. Pulham, Peterborough, Broadview Editions, 2006, pp. 105-153.

Variazioni sul cronotopo della haunted house

Come già osservato dalla critica, la *haunted house* opera nei testi non solo come *topos* del genere in oggetto, ma come un vero e proprio cronotopo¹⁰; in tale dimensione, la spettralità, intesa come riemersione del superato¹¹, può prendere o meno forme esplicitamente soprannaturali a seconda dei piani di realtà operanti nei singoli testi. Tale superato riemergente nella dimensione domestica coinvolge anche la dimensione del nucleo familiare e dei segreti a esso associati: il cronotopo della *ghost story* ottocentesca recupera così i *topoi* del gotico inglese settecentesco dal *Castle of Otranto*¹² (1764) in poi, ricontestualizzandoli però in un'epoca storica in cui è ormai ampiamente affermata l'egemonia ideologica e culturale della classe borghese, portatrice di paradigmi epistemologici orientati al raziocinio, alla logica produttivista, al funzionalismo. In tale senso, la comparsa nel testo letterario di una dimora aristocratica in stato di decadimento innesca la riemersione di un rimosso storico, e dà origine a un effetto perturbante in virtù della dimensione alterata che permane all'interno delle sue mura: a un tempo e a uno spazio esterno alla *haunted house* (borghese, razionale, lineare) si contrappone il cronotopo, foriero di una spazialità e di una temporalità retroflessa (aristocratica, magica, a spirale). Trattasi dunque di un *locus* non-funzionale¹³, non dialogante, irrimediabilmente *altro* – il che spiega, almeno in parte, il fascino che esso esercita per gli scrittori di una prima modernità successiva alla rivoluzione industriale.

A intervenire su questo cronotopo è, nei testi selezionati così come in un *corpus* più ampio di *ghost story* ottocentesche, il narratore autodiegetico: egli è portatore di un sistema di valori esterni alla familiarità endogama condensata nel cronotopo, e con la sua presenza ne interrompe la spazio-temporalità facendosi deputato all'osservazione oggettiva – in maniera pretestuosa – secondo un paradigma epistemologico empirista e razionalista¹⁴. Il contatto e il conflitto tra questi due mondi – quello magico-aristocratico e quello borghese-funzionalista – genera nel narratore un effetto perturbante, che ne scalfisce l'affidabilità mettendone in crisi il sistema di valori. La casa non è quindi solo passivamente infestata dagli spettri del passato ma, come osservato da Freeman¹⁵, nel suo farsi portatrice del rimosso culturale è anche attivamente “infestante”: esercita sui personaggi un'attrazione centripeta che seduce il narratore autodiegetico; la percezione e le aspettative ne ven-

10 Cfr. S. LAZZARIN, “*Ces terrifiantes histoires de maisons hantées...*”. *Su alcune case infestate del Novecento italiano*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2/3, 2002, pp. 143-161.

11 Da intendersi, in senso freudiano, come l'insieme delle pulsioni e delle credenze che un paradigma culturale vigente ha scalzato.

12 R. WALPOLE, *The Castle of Otranto*, a cura di N. Groom, Oxford, Oxford University Press, 2014.

13 Ci si riferisce alla categoria orlandiana di non-funzionale. Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

14 Per una discussione del ruolo del narratore autodiegetico e delle problematiche formali che ciò implica, cfr. J. BRIGGS, *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story*, Londra, Faber, 1977, pp. 17-18.

15 N. FREEMAN, *Haunted Houses*, in *The Routledge Handbook to the Ghost Story*, a cura di S. Brewster e L. Thurston, New York e Oxford, Routledge, 2018, pp. 328-338.

gono tuttavia alterate per effetto della stratificazione semantica operata dal cronotopo della *haunted house*. Il cronotopo diventa quindi un insieme di segni da decodificare: la curiosità del narratore, eccitata da un desiderio interpretativo talvolta sovrapposto – come in Stevenson e Lee, e più tardi in Landolfi – con il desiderio erotico per quanti si trovano all'interno della casa, lo porta a concepire la magione come luogo deputato al soprannaturale ancor prima di assistere a eventi che introducano effettivamente un nuovo piano di realtà. Ecco dunque spiegata, per quanto brevemente, l'origine di quelle «shadowy fancies» che turbano il narratore di *House of Usher* alla vista della sua meta.

Torniamo ora brevemente sulla famosa novella di Poe. Il racconto è di nostro interesse non tanto per la riemersione del perturbante familiare che ne costituisce il *climax* narrativo; ai fini della nostra indagine va piuttosto sottolineato quanto la dimora della famiglia Usher sia la casa *infestante* per eccellenza. L'edificio è infatti circondato da un'auralità che stravolge la percezione di quanti vi risiedono o vi si addentrino all'interno. L'effetto già osservato di «utter depression of soul»¹⁶ è portato all'estremo da Poe, che attraverso una insistente sfumatura del confine tra l'organico e l'inorganico (le ragnatele sulla facciata della casa richiamano i capelli di Roderick Usher, «of a more than web-like softness and tenuity»¹⁷; le finestre della casa sono descritte come «vacant [and] eye-like»¹⁸) enfatizza la funzione infestante della casa stessa sulla psiche dei personaggi. In certa misura, la percezione che il narratore ha della casa dipende dall'interiorizzazione della rappresentazione canonica della *haunted house*. Il senso di malinconia che affligge il narratore è determinato non tanto dalla casa in sé, quanto da un'esperienza mediata che lui ha della dimora: tale mediazione è il risultato dell'accumulo di *cliché* pertinenti ai codici rappresentativi del genere gotico settecentesco, come peraltro già sottolineato dalla critica¹⁹, che riemergono in maniera tanto ricorrente quanto perturbante. La percezione immediata è quindi trasformata in una esperienza estetica mediata, come testimoniato ancora una volta dalle pagine di apertura: quando, nel tentativo di smorzare la propria sensazione di turbamento, il narratore si sposta di qualche metro per mutare la sua prospettiva visiva sulla casa, ne percepisce il riflesso rovesciato e distorto sulla superficie di uno stagno antistante. La casa diventa quindi immagine estetica, «an exemplum of a truth more prophetic and more true than reality itself, which is apprehended only as an image»²⁰. Il risultato non è affatto un addomesticamento dell'*Unheimlich*; al contrario, l'esperimento del protagonista ha l'effetto di aumentarne ulte-

16 POE, *Usher*, cit., p. 317.

17 Ivi, p. 321.

18 Ivi, p. 317.

19 Tra gli altri, cfr. A. BROWN, *The Gothic Movement*, in *Edgar Allan Poe in Context*, a cura di K. J. Hayes, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 248; D. HOFFMAN, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1998, p. 296.

20 Ivi, p. 301.

riormente il turbamento e la superstizione. In *House of Usher*, pertanto, il perturbante distorce la visione della realtà fenomenica rendendo la casa un cronotopo iconico, significante e destabilizzante.

Diversamente da quanto accade in Poe, nel racconto lungo *Olalla* di Robert Louis Stevenson (1886), il perturbante è mediato dalla categoria dell'esotico: l'ambientazione spagnola in cui si trova il narratore britannico funge da contenitore di un rimosso prima geografico, poi culturale e infine ideologico, secondo uno schema ben noto alla critica²¹. La categoria del non-funzionale viene dunque qui attivata dall'incontro interculturale tra il narratore e la famiglia spagnola, aristocratica e decadente, che lo ospita nella propria dimora. Il modulo del narratore autodiegetico esterno alla famiglia è qui riproposto, ma viene arricchito dalla prospettiva pseudoscientifica tardo-vittoriana adottata da Stevenson: la narrazione aderisce infatti pienamente – pur problematizzandolo²² – al paradigma biologico-ermeneutico fornito dalle teorie della degenerazione della razza affermatesi in seguito alla rivoluzione epistemologica darwiniana²³. Il narratore di *Olalla*, britannico in terra straniera, impone il suo sguardo razionalizzante e funzionalista sulla famiglia che lo ospita, fiducioso di operare in un sistema semiotico che gli permette di rintracciare segni di degenerazione biologica, intellettuale e morale nei corpi della famiglia ospitante: segni di atavismo che egli non fatica a trovare nella pigra e sensuale *señora* e nel figlio Felipe, espressione di un vitalismo tanto prorompente quanto incontrollabile, persino pre-culturale. Il motivo dell'estinzione della linea familiare²⁴ viene qui riproposto in chiave (pseudo)scientifica: il perturbante in *Olalla* scaturisce dalla permanenza dell'atavico nella carne dei viventi, in una forma di determinismo biologico che genera un senso di ineludibile claustrofobia all'interno della linea familiare²⁵. Vittima di tale maledizione familiare interiorizzata – che rimodula uno dei motivi canonici del genere gotico – è *Olalla* stessa, l'unica componente della famiglia a non mostrare segni visibili di degenerazione, e perciò oggetto del desiderio erotico del narratore. A distinguere *Olalla*, però, non è tanto la sua non aderenza al sistema semiotico del determinismo biologico, quanto la sua consapevolezza interiore (o perlomeno la convinzione) della

21 Il testo di riferimento rimane E. W. SAID, *Orientalism*, Londra, Penguin, 2003; per quanto riguarda la categoria dell'esotico applicata al testo di Stevenson, cfr. D. SENSI, *Olalla: Un'ibridazione interculturale fallita*, in *Innesti e ibridazione tra spazi interculturali*, a cura di I. Both, A. Saraçgil, A. Tarantino, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 119-130.

22 Cfr. J. REID, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*, Basingstoke e New York, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 83-88.

23 Per studi esaustivi sulle teorie della degenerazione razziale e sul loro impiego in letteratura tardo-vittoriana, si rimanda a S. ARATA, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; J. BOURNE TAYLOR, *Psychology at the Fin de Siècle*, in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, a cura di G. Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; K. HURLEY, *The Gothic Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

24 Al riguardo, cfr. C. BALDICK, *The End of the Line: The family curse in shorter Gothic fiction*, in *Exhibited by Candlelight: Sources and Development in the Gothic Tradition*, a cura di V. Tinkler-Villani, P. Davidson e J. Stevenson, Amsterdam e Atlanta, Rodopi, 1995.

25 Cfr. ID., p. 149.

condanna ereditaria insita nella sua carne²⁶. La sua decisione di rifiutare il narratore al fine di estinguere la propria linea familiare corrotta dimostra da un lato, come sottolinea Reid, l'aspetto punitivo e mortificante del paradigma epistemologico di ereditarietà²⁷; dall'altro, mette in luce ancora una volta l'incompatibilità tra quanto è rinchiuso all'interno della dimora ancestrale e anacronistica e quanto invece vi sta fuori. In questo senso, gli alberi che occludono la vista di Olalla al narratore nella pagina conclusiva sono rappresentativi di un mondo preculturale e prelinguistico che fagocita la casa aristocratica, operandone un'ultima rimozione dal mondo borghese circostante.

In *Oke of Okehurst* di Vernon Lee (1886), la costante formale che unisce i testi da noi analizzati – l'uso del narratore autodiegetico – viene rivista in chiave estetizzante: la voce narrante della novella appartiene infatti a un pittore, incaricato di ritrarre una dama nobile e il marito all'interno della loro dimora di campagna. Nel cronotopo tradizionale si innesta quindi il tema della creazione artistica, che a sua volta si trova articolato secondo il binarismo che contrappone al cronotopo stesso il mondo borghese esterno. L'atto creativo, mercificato in un contesto capitalista e percepito dal narratore come alienante²⁸, viene riconnotato dal cronotopo della casa infestata, *locus* di un edonismo estetizzante incarnato dal soggetto da ritrarre, ovvero Alice Oke. Il desiderio erotico della moglie, insieme vitalistico e trascendente – e quindi in diretta opposizione con il materialismo borghese e la castità sessuale del marito – è catalizzato dal *topos* del ritratto animato dell'antenata di Alice, che per una somiglianza perturbante (analogamente presente in *Olalla*²⁹) ne è sia *Doppelgänger* sia oggetto di attrazione³⁰. Il desiderio si fa dunque narcisistico e al contempo orientato verso un altrove determinato da una temporalità a spirale, come già detto, tipica del cronotopo; il perturbante diviene piacere erotico-estetico mediato dal ritratto. Quest'ultimo attiva la spettralità che aleggia nel racconto, perseguita e anzi auspicata da Alice in quanto espressione di una sessualità deviante manifestata all'interno della *haunted house*. A tale rimosso estetizzante, si aggiunge ovviamente anche la suggestione data da quella che il narratore chiama «the most perfect example of an old English manor-house»³¹, così come dagli oggetti che essa contiene; come fa notare Vrettos³², la rappresentazione di casa e oggetti nel testo è indebitata alla scienza psicologica tardovittoriana, accomunando quindi Lee e Stevenson nel loro trattamento del perturbante. La percezione fenomenica della realtà si fa così, come in *House of Usher*, alterata dal dato estetico perturbante; un dato che in *Oke of*

26 STEVENSON, *Olalla*, cit., pp. 127-128.

27 REID, *Stevenson*, cit., pp. 87-88.

28 Ivi, p. 108.

29 STEVENSON, *Olalla*, cit., p. 101.

30 Sul *topos* del ritratto perturbante, cfr. P. PELLINI, *Il tema del quadro animato nella letteratura del secondo Ottocento*, «Belfagor», LVI, 1, 2001, pp. 11-33.

31 LEE, *Oke of Okehurst*, cit., p. 111.

32 A. VRETTOS, «In the clothes of dead people»: Vernon Lee and Ancestral Memory, «Victorian Studies», LV, 2, 2013, pp. 202-211.

Okehurst si concentra in una stanza particolare della *haunted house*, quella camera infestata che costituisce un *topos* quasi autonomo all'interno del canone del gotico fantastico. Nel testo di Lee, però, la camera colorata passa dall'essere il luogo solitamente deputato all'evento soprannaturale a un luogo di stratificazione semantica derivato dal recupero della tradizione letteraria: ancora una volta, il cronotopo rimodula i *topoi* del canone, partecipando dunque esso stesso alle dinamiche di spettralità che contraddistinguono l'attingere manieristico a codici rappresentativi desueti operato tanto da Lee quanto, sessant'anni più tardi, da Landolfi.

La letteratura infestante di Tommaso Landolfi

L'analisi di alcuni tratti tematico-formali dei testi di Poe, Stevenson e Lee ci ha permesso di individuare alcune costanti narrative e rappresentative che, se da un lato risultano rilevanti per una analisi della *ghost story* nell'arco dei fenomeni letterari di lunga durata, dall'altra, secondo la nostra più ristretta prospettiva comparatistica, ci permette di osservare il contraddittorio rapporto fra Landolfi e gli autori e le autrici del canone.

L'ammirazione di Landolfi verso Poe è un dato comprovato da numerose fonti testuali: l'immaginario del perturbante psicologico caro all'autore americano ricorre infatti in più testi landolfiani, fino all'esplicito omaggio che gli viene tributato nelle prime pagine di *Cancroregina*³³; come si evince inoltre dalla nota di Idolina Landolfi a *Maria Giuseppa*³⁴, le primissime prove letterarie dell'autore picano si avvalgono della dicitura (poi espunta) «racconti alla Poe»³⁵. Circa l'esistenza di legami diretti con Stevenson e Lee non si può essere invece certi: risulta infatti difficile credere che un lettore vorace come Landolfi, nei mesi di studio alla British Library «sulle tracce di testi di Puškin altrove irreperibili [...] e per migliorare il proprio inglese»³⁶, non sia almeno incappato in un testo di Stevenson; le somiglianze strutturali e tematiche fra *Racconto d'autunno* e *Olalla* non fanno che acuire i sospetti. Sembra altrettanto improbabile che, durante gli anni della formazione a Firenze, nei circoli frequentati da Landolfi non sia arrivata notizia dei racconti di Vernon Lee (scomparsa appunto a Firenze nel 1935). Consapevoli tuttavia del fatto che i sospetti non costituiscono prove, ci risulta più significativo il legame indiretto fra Landolfi e le tre personalità menzionate: esclusi i pur frequenti (e difficilmente verificabili) episodi di citazionismo intertestuale, Landolfi dimostra di attingere non solo a un immaginario letterario trans-nazionale, ma anche a una serie di strategie narrative canoniche. Anche escludendo un contatto diretto, resta innegabile la vicinanza fra il picano e i modelli cui gli stessi Lee e Stevenson avevano attinto e di cui, rimodulandoli,

33 Cfr. T. LANDOLFI, *Cancroregina*, in ID., *Opere I, 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. 520.

34 T. LANDOLFI, *Maria Giuseppa*, in ID., *Opere I, 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 5-15.

35 Ivi, p. 976.

36 Ivi, p. XLII.

si erano fatti tramite. A legare i quattro autori è del resto proprio l'attenzione verso i luoghi immaginari del rimosso – ossia, il cronotopo domestico della non-funzionalità spettrale che, nel caso di Landolfi, ricorrerà ossessivamente dagli anni dell'esordio fino agli ultimissimi elzeviri. Tale uso della non-funzionalità risulta, in Landolfi, parte di un'opera di decostruzione dei paradigmi culturali razionalistico-borghesi: il cronotopo della *haunted house* è in Landolfi un luogo fortemente attrattivo per le soggettività narrative, che si rifugiano al suo interno alla ricerca di rassicuranti modelli tradizionali opposti al mondo esterno; tale atteggiamento, tuttavia, si dimostra fallimentare. La tradizione (e dunque la casa non-funzionale) è uno schermo protettivo ma è anche un fardello che non può offrire risposte efficaci alle soggettività. Tradizione e lingua finiscono così per essere i primi agenti infestanti dei testi landolfiani: operando entro le forme canoniche della spettralità, si ritrovano a decostruire non solo la realtà, ma anche sé stessi. A riprova di ciò, si ricordi il noto passo di *Rien va* in cui Landolfi rifiuta l'etichetta di «autore di racconti fantastici»³⁷: per quanto tale affermazione possa apparire contraddittoria, è esemplificativa dell'uso malinconicamente strumentale che Landolfi faceva della topica fantastica.

Forse il testo landolfiano più vicino al canone della *ghost story* anglofona è *Racconto d'autunno* (1947); l'accumulo di *topoi* inerenti al racconto gotico e fantastico è tale che il testo è stato definito «un'opera perfettamente fantastica»³⁸. A fronte della ricchezza dei modi e dei generi letterari allusi all'interno del testo, secondo un ibridismo landolfiano di matrice novecentesca, il giudizio pare un po' affrettato: del fantastico ottocentesco, in *Racconto d'autunno*, non resta che una serie certamente lunga e ben riconoscibile di *cliché* e motivi, riconnotati tuttavia in un contesto perfettamente calato nei tempi. Più che inattuale rispetto all'ondata neorealistica, il testo appare dunque in polemica – e non tanto per le tematiche affrontate, ma per una più profonda questione estetica relativa al come e al perché fare letteratura.

A riprova della qualità quasi rapsodica della scrittura landolfiana, si possono osservare le teorie intertestuali costruite intorno a *Racconto d'autunno*: ne è stata individuata una possibile matrice nell'*Inés de Las Sierras* di Nodier³⁹ come nella stessa *House of Usher*⁴⁰. Colpisce la prossimità con *Olalla*: in entrambi i casi abbiamo due narratori interni, una guerra sullo sfondo, un ritratto perturbante, una storia d'amore mancata. Le tre ipotesi, di fatto, non si escludono a vicenda: più che di diretta filiazione si può parlare di accumulo di situazioni topiche stratificate nel canone e di cliché rappresentativi. Si può anzi affermare da subito che la prima materia a infestare il testo è la tradi-

37 T. LANDOLFI, *Rien va*, in ID., *Opere*, II, 1960-1971, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 269.

38 Cfr. F. AMIGONI, *Fantasma del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 74.

39 Cfr. J. NARROS, *Sguardo autunnale su Inés. Lettura incrociata di Racconto d'autunno e Inés de Las Sierras*, «Diario perpetuo», II, 2, 2021.

40 Cfr. V. HORN, *Landolfi leitor de Poe*, in *O Italiano Falado e Escrito*, a cura di L. de Stauber Caprara e L. Zini Antunes, San Paolo, Humanitas Publicacoes, 1998, pp. 178-179.

zione: nel *Racconto* tornano forme e moduli superati del canone letterario. La casa (situata oltre il bosco, spazio liminale per eccellenza) innesca infatti alla sola vista un senso di angoscia – come abbiamo visto in Poe, Stevenson e Lee. Il narratore riconosce insomma i segni tradizionali di una “alterità” perturbante, mediati dalla classica auralità spettrale del cronotopo. *Racconto d'autunno* e i testi già analizzati condividono, inoltre, il modulo narrativo della violazione del cronotopo da parte del narratore, i cui i paradigmi epistemologici saranno ridiscussi. Il sistema culturale esterno – razionalistico e funzionalista, tanto che il narratore entra per cercare riparo, cibo e possibile soddisfazione sessuale – incontra un mondo magico-aristocratico; in un certo senso questo problematizza ulteriormente l'incipit storico del testo, che appare ben più che un pretesto atto a disilludere le aspettative del lettore. Il modulo tradizionale è dunque riutilizzato per problematizzare un nuovo impianto di realtà; non a caso l'indagine, momento di lettura razionalistica dei segni di cui la casa è portatrice, non conduce a uno scioglimento, ma all'apparizione di uno spettro – con il conseguente crollo di ogni residua fiducia nel sistema razionalistico. Rispetto ai testi della tradizione gotica, assistiamo inoltre a un rovesciamento delle aspettative relative ai ruoli di genere: l'indagine è portata avanti da un uomo-intruso che fugge per ben due volte; la figura femminile, Lucia, non solo è la chiave d'accesso ai segreti della casa, ma è vincolata al cronotopo: appena uscirà, morirà. I valori espressi dal cronotopo sono, peraltro, perfettamente incarnati da Lucia, che giustamente è stata definita come *genius loci*⁴¹; tale rovesciamento si può riscontrare già parzialmente in Stevenson, in cui tuttavia la perversione familiare è riscattata tramite la castrazione degli impulsi naturali. Prima del vero e proprio spettro, già Lucia stessa opera secondo le modalità della spettralità classica: figlia di due figure perverse che conoscevano le arti magiche, Lucia è a tutti gli effetti una figura liminale. Non si tratta di un caso isolato: in molta letteratura fantastica (come anche nel racconto di Lee) le donne sono quasi sempre portatrici di una forma di “alterità”; questo aspetto, mutuato da Landolfi, si traduce nel personaggio femminile in una sintesi di coscienza e istinto, in grado di guidare (senza troppo successo) il personaggio maschile verso una conoscenza anti-paradigmatica⁴². Nel caso di *Racconto d'autunno* il percorso di riscoperta ermeneutica è innestato sul tema della degenerazione endogamica, un altro aspetto spiccatamente tradizionale, che viene tuttavia problematizzato da Landolfi. Se da un lato le tare (e gli orrori) familiari, di cui Lucia è custode, sono il fardello che ne vincola l'esistenza alla casa, dall'altro, grazie all'autocoscienza sviluppata dalla ragazza, ne fanno un personaggio bifronte e liminale: Lucia, insomma, è contemporaneamente dentro e fuori dal piano di realtà standard proprio in virtù del suo legame alla casa e alla famiglia.

41 Cfr. R. CARBONE, *La dimora violata: Tommaso Landolfi e Racconto d'autunno*, «Chroniques Italiennes», 47/48, 1996.

42 Sul femminile liminale in Landolfi, cfr. C. TERRILE, *L'arte del possibile, ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 105-124.

Altro *cliché* narrativo è l'indagine attraverso una serie di *leitmotiv* oggettuali caratterizzati dallo stesso colore – così, dopo un centinaio di pagine, finisce per colpire l'apparizione dello spettro della madre di Lucia nella solita camera monocolora⁴³. Landolfi qui conferma la sua raffinatezza: la preghiera del vecchio è infatti una formula magica trascritta dall'esoterista francese Éliphas Lévy⁴⁴. Abbiamo visto come il racconto insista sull'accumulo di *topoi* ormai usurati e sulla creazione di un'atmosfera aurale degna di Poe; se già Lee, nel 1886, metteva in dubbio l'effettiva apparizione di uno spettro, spostando invece l'attenzione sui dettagli epifanici della realtà, perché Landolfi alla fine fa apparire uno spettro da manuale? Su un primo livello di lettura, l'efficacia della preghiera magica dimostra la possibilità d'esistenza di un piano di realtà altro, che rimodula il rapporto fra parola e referente: la parola magica, infatti, interviene direttamente sull'impianto del reale poiché strutturata su una logica associativa non-distintiva, pre-logica⁴⁵, in grado di annullare il confine fra referente e parola. Il tema, è noto, era caro a Landolfi: si pensi alle qualità infestanti delle «parole-viticcio»⁴⁶, entità verbali atte a destrutturare non solo il paradigma di realtà razionalistico-borghese, ma la realtà stessa. L'apparizione dello spettro della madre di Lucia, insomma, è qualcosa di più di un atto di manierismo: dimostra la qualità demiurgica dell'atto verbale. D'altra parte, lo stesso fantasma appare in un contesto di modularità tradizionale, tanto più che la stessa formula è una citazione intertestuale. L'apparizione è allora l'apice climatico dei valori di ritorno del cronotopo – e dunque è inevitabile che lo spettro sparisca traversando lo sguardo del narratore: bisogna dimostrare l'impraticabilità dei valori superati. La materia rimossa che torna nello spettro è insomma l'attrazione non solo verso un mondo, ma anche verso l'età aurea della letteratura, che si rivela tuttavia, come in moltissimi altri testi di Landolfi, tanto affascinante quanto irrecuperabile. Come al solito, Landolfi non riesce a sanare tale contraddizione: il soggetto si ritrova schiacciato fra un cronotopo centripeto non più sostenibile e un mondo esterno intollerabile. Non a caso *Racconto d'autunno* si chiude con un'immagine naturale: il bosco ha riassorbito la guerra e la casa, ossia entrambi i paradigmi in disputa – come a dire che il vitalismo naturale, forza a cui molti testi landol-

43 Il *topos* ricorre con insistenza anche nella più tarda produzione landolfiana. Cfr. S. LAZZARIN, *Oltre il fantastico. Landolfi, il Diario perpetuo e fantastico del Novecento*, «Studi novecenteschi», XLIII, 91, 2016, p. 86.

44 Proprio la preghiera dell'evocazione ha dato adito a equivoci interpretativi; Amigoni, ad esempio, parla di un effetto di «paccottiglia hollywoodiana pseudo-esoterica»; al contrario, la preghiera è parte del formulario magico di Lévy del 1855, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*. Cfr. F. AMIGONI, cit., p. 77; sulla fonte della preghiera, cfr. K. JEWELL, *Gothic Negotiations of History and Power in Landolfi's Racconto d'autunno*, «California Italian Studies», I, 2, 2010, p.19.

45 Per pre-logica si intende il pensiero arcaico studiato da Lévy-Bruhl, verosimilmente noto a Landolfi. Cfr. C. TERRILE «La perfida bestia, si capisce, è la coscienza, colla sua brigata». *Tommaso Landolfi nelle regioni dell'indicibile*, «Between», XI, 21, 2021.

46 Per una accurata disamina del tema delle parole "animate", cfr. S. LAZZARIN, *Parole-viticcio: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, «Studi Novecenteschi», XXXIV, 74, 2007, pp. 307-337.

fiani tendono, pare essere nella sua a-razionalità l'unica possibilità di ingresso nel tanto agognato "altrove".

LORENZO NEGRO

I FANTASMI DELLA MEMORIA, I RICORDI DELLA VITA. “PRESENZE” NEGLI *STRUMENTI UMANI* DI VITTORIO SERENI

Verso Gli strumenti umani

I “fantasmi” della poesia di Vittorio Sereni non popolano un mondo parallelo al nostro, ma coesistono e intervengono nell’ecosistema come presenze servili, spesso enigmatiche, che anticipano l’elaborazione di un tema oppure svolgono un ruolo propedeutico all’evolversi della narrazione. Il poeta degli *Strumenti umani*¹ è una figura errante che vaga lungo gli spazi di un realismo letterario le cui radici provengono dal “vero” inteso come esperienza storica e tangibile, come “fatto di vita”. Dopotutto, il titolo stesso della terza raccolta è il preludio di una poetica lontana da ciò che in Italia aveva rappresentato la corrente ermetica, e anticipa quella che sarà, da lì in poi, la cifra della nostra poesia contemporanea. A differenza della grande tradizione in versi precedente, che per l’argomento qui trattato rimanda soprattutto alla *Commedia* e all’*Eneide*, il viaggio delle anime nel tardo Novecento è diametralmente inverso e decisamente non proporzionale, sulla falsa riga di quanto già il romanzo gotico ottocentesco aveva introdotto in relazione a queste tematiche. Nell’opera di Dante e nel libro virgiliano, infatti, lo spazio letterario nasceva all’interno del mondo ultraterreno dei defunti. Inutile ricordare l’epopea dantesca lungo le tre cantiche, o quella del giovane Enea e del padre Anchise discesi sin oltre i Campi Elisi, giù nell’Ade, per incontrare le anime della loro defunta stirpe. Se in questi esempi era l’uomo, nella sua corporalità di vivente, a oltrepassare i confini del reale e approdare nella terra dei morti, in Sereni la situazione è capovolta: i defunti, in qualità di parvenze evocate dalla memoria o flash di antichi ricordi, riemergono da un aldilà confuso e approdano tra gli uomini, tanto da poterli incontrare nel riflesso della vetrina di un negozio, come accade in *Appuntamento a ora insolita*². Nonostante le rotte siano diverse, gli esiti però tendono a coincidere. Le “presenze”, più o meno labili, sono fonte sì di sgomento ma anche di insegnamento, svolgendo un ruolo pedagogico nei confronti dell’io che, vagabondo e saturo di domande, trova in essi spunti simili a risposte.

Nelle prime due raccolte in versi, Sereni concentra i propri sforzi sul tema dei confini fisico-geografici e sociali, nonché sull’esperienza di prigionia vissuta durante la Seconda guerra mondiale.

1 V. SERENI, *Gli strumenti umani* (1965), in *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, I Meridiani Mondadori, 1995, pp. 99-184.

2 Ivi, pp. 140-141.

*Frontiera*³, distribuito per la prima volta nel 1941 presso le Edizioni di Corrente da Ernesto Treccani e Luciano Anceschi (curatore della collana di poesia) e per una seconda da Vallecchi l'anno successivo, trova la sua forma definitiva solo nel 1966, mentre l'autore lavorava alla sua raccolta più matura. Uscita a Milano all'interno della collana «All'Insegna del Pesce d'Oro» di Scheiwiller, l'ultimo *Frontiera* si allinea al gusto della poesia di quel periodo, specie per quanto riguarda l'assetto riordinato delle sezioni. Già dal testo in limine, intitolato *Inverno*⁴, si scorgono alcuni riferimenti al tema costante dei fantasmi sereniani. Il richiamo alla stagione fredda e l'aposiopesi aprono a una poesia di forte impatto, tanto che la vaghezza dei primi versi non nasconde la suggestione di un mondo quasi irreali, alimentata anche dal lessico: le «nubi nel grigio» (v. 2) e «le nebbie» (v. 17), o «le montagne [che] nel ghiaccio s'inazzurrano» (v. 4). Il soggetto non è mai l'io ma un "tu" indefinito, forse un interlocutore o un alter ego del poeta stesso, la cui presenza-assenza cela un'aura misteriosa, sempre al limite tra la minaccia e il sogno. La "frontiera" diventa anche un passaggio ultraterreno, una zona di fusione che, nel suo immaginario, Sereni potrebbe aver disegnato attraverso i due versi conclusivi: «mentre ulula il tuo battello lontano / laggiù, dove s'addensano le nebbie» (vv. 16-17), entro una cornice fortemente dantesca. L'incidenza delle rievocazioni nel testo non si attenua durante l'evolversi della raccolta, tanto che nella poco distante *Incontro*⁵ – il titolo è forse ancor più significativo – il poeta celebra il momento evitando però descrizioni esplicite, solamente attraverso un gioco cromatico che è quasi una manifestazione divina: «un vortice d'ombra e di vampe» (v. 2). Ancora, *Nebbia*⁶ e *Ritorno*⁷ mascherano allusioni nei titoli, mentre *3 dicembre*⁸ fa riemergere dal lutto l'innominato fantasma della defunta amica Antonia Pozzi, morta suicida in quella data del 1938. In corrispondenza dell'ultima sezione, *Ecco le voci cadono*⁹ – assente nelle prime due edizioni – questi motivi finora descritti si intensificano ulteriormente: l'azzurro del paesaggio incipitario lascia il posto a un clima più cupo, dove il motivo funebre trascina stimoli cromatici e visivi tutt'altro che luminosi. La speranza, come una piccola fiamma carente oramai di ossigeno, è una luce che affievolisce man mano che il lettore si avvicina all'ultima pagina, nella quale il netto rimando ai versi iniziali conchiude il disegno circolare del macrotesto ma ne ribalta l'emozione: un ciclo che dalla vita porta alla morte, quasi che Sereni abbia voluto inscenare la metamorfosi dell'esistenza. L'elegia finale, in un'unica strofa di nove versi canonici, è molto vicina al testo di *Inverno*. Come nel primo, ancora permangono sia il paesaggio lacustre – siamo sul Lago

3 Cit. *Poesie, Frontiera*, pp. 3-53.

4 Ivi, p. 7.

5 Ivi, p. 10.

6 Ivi, p. 18.

7 Ivi, p. 19.

8 Ivi, p. 25.

9 Ivi, p. 51.

Maggiore, dove sorge la città natale del poeta: Luino – sia i suoni mistici delle «voci» (v. 1) e delle «grid[a]» (v. 3) dirette «agli amici / [che] sono così distanti» (vv. 1-2). Un “tu”, forse femminile, riemerge dalle acque – metafora di un catino della memoria dove ristagnano i ricordi giovanili – e tramite un «sorriso limpido e funesto» (v. 6) ricorda all’io la sua debolezza, lo stato di limbo nel quale giace, sul confine tra due tensioni opposte. Il distico finale, infatti, si carica di questa forza positiva e, allo stesso tempo, negativa, «che rapisce uomini e barche / ma colora le nostre mattine» (vv. 8-9). L’oggetto poetico del lago è la frontiera naturale di due spazi distinti, come un portale che divide il mondo reale dall’aldilà (analogo sentire de *I morti* di Montale), e, su quelle sponde, il poeta incontra i suoi “fantasmi”. Questa funzione magica e rivelatrice attribuita al mondo idrico è ben descritta in *Settembre*¹⁰, un testo che nasconde nel passaggio tra estate e autunno un’allusione alla transizione vita-morte, sia nell’immagine metaforica delle acque in ritirata a causa della bassa marea che «scopr[ono]una spiaggia / d’aride cose» (vv. 3-4), sia nell’ultima, isolata quartina in cui il tema della morte è nominato direttamente. Qui, «nella morte certa / cammineremo con più coraggio, / andremo a lento guado coi cani / nell’onda che rotola minuta» (vv. 9-12), Sereni descrive un macabro scambio tra gli uomini che dalle sponde si dirigono verso le profondità del lago e il lago stesso, che su di esse lascia i resti, le «cose» e gli scarti della vita umana a mo’ di reliquario e di monito per coloro che lì, ancora, aspettano. Infine, basti ricordare che una prova ulteriore di questa funzione transitoria e funerea viene ribadita anche nella seconda poesia della sezione *Versi a Proserpina*¹¹ e in certi tratti di *Immagine*¹²; mentre, in una poesia come *In me il tuo ricordo*¹³, la presenza di una seconda persona dietro il “tu” familiare alleggerisce l’atmosfera attraverso l’immagine dell’io umano che rincorre un tu aleatorio lungo gli scorci di un paese – presumibilmente Luino – come all’interno di un gioco il cui esito è una dolce visione d’addio: «E là leggera te ne vai sul vento, / ti perdi nella sera» (vv. 12-13).

Quando nel ‘47 Vallecchi pubblica il *Diario d’Algeria*¹⁴, Vittorio Sereni si era trasferito con la moglie e la primogenita a Milano, città che, com’era stato per Luino, sarà la culla della nuova poesia. Ma il *Diario* ha geografie distanti e la forma è quella tipica del resoconto bellico, diversa dunque dai modi della prima raccolta e anche dai temi di quelle successive. Ciononostante, in *Periferia 1940*¹⁵, titolo di apertura, vengono preservate alcune caratteristiche tipiche dei testi precedenti, sia sul piano formale che su quello espressivo. Tra gli elementi di maggior interesse, spiccano la ri-

10 Ivi, p. 35.

11 Ivi, p. 46. Cfr. i passi ai vv. 1-4: «Te ne andrai nell’assolato pomeriggio / per le strade che seguono le colline / sul lago che brulica di barche / arido nel ferragosto» e i vv. 13-14: «torneremo anche noi due / abbandonati sull’orlo dei ri-vi».

12 Ivi, p. 38.

13 Ivi, p. 39.

14 Cit. *Poesie, Diario d’Algeria*, pp. 55-98.

15 Ivi, p. 59.

partizione versale e grafica, nonché la strategia di tensioni e contro-bilanciamenti resa tramite escamotage sensoriali. Se le basi per una poesia “di apparizioni” ci sono, queste non si manifestano completamente ma rimangono appena abbozzate, come se il rito venisse ostacolato nel suo compimento. La prima strofa di quattro versi presenta il medesimo vocabolario di *Frontiera* – la «luce» (v. 1), il «tramonto» (v. 2), il suono «straziato ed esule» (v. 3) e, infine, il «brusio» (v. 4) –, mentre il secondo e ultimo quartetto si rivolge all’interlocutrice che, questa volta, è la vita stessa del poeta, messa in pericolo dalla guerra – «E tu mia vita salvati se puoi» (v. 5). Solo la coppia conclusiva formata da un endecasillabo più un settenario accenna alle lievi «parvenze sui ponti» (v. 7) scorte in lontananza, «nel baleno dei fari» (v. 8); tuttavia diverse da quelle con cui, in riva alle acque del suo lago, Sereni poteva dialogare con maggiore accessibilità all’altezza di *Frontiera*. Anche nella poesia subito successiva, *Città di notte*¹⁶, il clima è quello perfetto per un’apparizione fantasmatica. Lo schema è sempre il medesimo: una quartina e una sestina alle quali spettano rispettivamente il compito introduttivo e quello didascalico. Le «luci sinistre» (v. 3), scorte dal finestrino del treno diretto al fronte mentre compiva il proprio transito attraverso Milano, sono il preludio e l’innesco di un ricordo, così come era valso per *Piazza*¹⁷, in *Frontiera*. Ancora un “tu” criptico ma dal profilo netto di donna, data la delicatezza della sua evocazione – «Mentre tu dormi» (v. 5) – e dalla leggiadria con cui il suo volto fluttua nel riflesso del vetro e se ne va, dissolto nell’ombra della notte. La vicinanza con la limitrofa *Ragazza d’Atene*¹⁸ è evidente, tanto da poter descrivere una certa ricorrenza dell’evocazione. Si leggano infatti i primi versi: «Ora il giorno è un sospiro / e tutta l’attica un’ombra. / E come un guizzo illumina gli opachi / vetri volgenti in fuga / è il tuo volto che sprizza laggiù / dal cerchio del lume che accendi / all’icona serale» (vv. 1-7). Più in là nel testo, ecco che Sereni dichiara la sua condizione di vagabondo; i due versi isolati recitano infatti così: «Presto sarò il viandante stupefatto / avventurato nel tempo nebbioso» (vv. 17-18). La figura dell’uomo errante tra le molteplici sfumature del mondo moderno sarà, come detto in apertura, la condizione costante dell’io negli *Strumenti umani*.

Spot di visioni ne Gli strumenti umani

La raccolta del 1965 presenta un macrotesto tanto coeso e compatto da rendere *Gli strumenti umani* uno degli esempi più riusciti di canzoniere moderno, come hanno evidenziato sia Testa, ne *Il libro di poesia*¹⁹, che Scaffai ne *Il poeta e il suo libro*²⁰. Tra gli elementi necessari a questa definizione si

16 Ivi, p. 60.

17 Cit. *Poesie, Frontiera*, p. 27. Cfr. il v. 4: «di questi specchi già ciechi» e i vv. 10-12: «Sei salva e già lunare? / Che trepida grazia, / la tua figura che va».

18 Cit. *Poesie, Diario d’Algeria*, pp. 65-66.

19 E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983.

annoverano i luoghi di apertura e chiusura; dunque, il testo in incipit e quello in explicit validi come perni portanti dell'intero macrotesto. Nella fattispecie, le poesie intitolate *Via Scarlatti*²¹, che introduce la prima sezione, e *La spiaggia*²², che invece suggella l'ultima, assolvono a tali funzioni. Come nel caso di *Inverno*, anche *Via Scarlatti* si apre con il tentativo di dialogo tra l'io e un "tu" indistinto all'interno della coppia di versi isolati: «Con non altri che te / è il colloquio» (vv. 1-2) e con l'ultimo, anch'esso distaccato dal corpo del testo: «E qui t'aspetto» (v. 17). Inoltre, lo spazio dispiega una città – Milano – distrutta dalle bombe della guerra ma nelle cui strade si accenna a una parvenza di felice normalità. Questo contrasto è sottolineato, come già Sereni aveva mostrato nelle raccolte precedenti, attraverso i colori e i rumori della vita cittadina, capaci di favorire un possibile cambiamento o, quantomeno, dar vita a una nuova rivelazione. L'arrivo di colei (o colui) che il poeta sta attendendo lungo l'omonima via non è ancora avvenuto. Sereni, similmente a quanto aveva già sperimentato con *Inverno*, innesca grazie al mezzo dell'"attesa" e della sospensione temporale una metamorfosi che permetterà, nel procedere del libro, la sempre più ampia interazione verbale tra il poeta e le personificazioni fantasmatiche. Tra gli "strumenti umani" si inserisce, quindi, anche l'oggetto più semplice e necessario: la voce o, nel caso specifico, la "parola". È per questo motivo che *La spiaggia* – sulla quale si ricordi il bellissimo saggio di Mengaldo²³ – termina con la celebre invocazione riferita ai morti: «Non dubitare, [...], parleranno» (vv. 12-14).

Il primo "spot" riguarda la quinta poesia della sezione *Uno sguardo di rimando*, ossia *Viaggio all'alba*²⁴. Il testo in oggetto apre a un nuovo tritico (dopo quello che comprendeva *Comunicazione interrotta*²⁵, *Il tempo provvisorio*²⁶ e *La repubblica*²⁷), formato assieme alle due liriche consecutive: *Un ritorno*²⁸ e *Nella neve*²⁹, per un continuum narrativo e filosofico che Sereni cercava, poesia dopo poesia, di risolvere. L'apparato critico offerto da Isella riporta le circostanze presupposte dalla lirica, vale a dire quelle di un viaggio in treno da Lugano a Luino, via Varese, che durante la notte ha condotto l'autore e l'amico toscano Vasco Pratolini, neovincitore del Premio Libera Stampa nel 1947, verso la città natale del poeta. Il tema del viaggio è quindi dapprima correlato al rapporto d'amicizia che stringe i due ricongiunti compagni, per poi astrarsi a un valore più intimo che ri-

20 N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro: retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier università, 2005. Sempre dello stesso autore, *Il luogo comune e il suo rovescio: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni*, in *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2016.

21 Cit. *Poesie, Gli strumenti umani*, p. 103.

22 Ivi, p. 184.

23 P. V. MENGALDO, *La spiaggia di Vittorio Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

24 Cit. *Poesie, Gli strumenti umani*, p. 107.

25 Ivi, p. 104.

26 Ivi, p. 105.

27 Ivi, p. 106.

28 Ivi, p. 108.

29 Ivi, p. 109.

guarda Sereni e il suo “ritornare”, ancora attraverso la percezione sensoriale, ai luoghi dell’infanzia, alla memoria del proprio passato fino al possibile ricongiungimento fra l’uomo che è e quello che è stato. Il rapporto semantico che unisce il piccolo sobborgo luinese «Voldomino» (v. 5) al consecutivo sintagma «volto di Dio» è l’esito dell’intuizione etimologica e della «sensibilità verbale» che Pratolini dimostrò in un commento «a mezza voce»³⁰ mentre era diretto con Sereni verso tali luoghi. Il verso mediano – «Voldomino volto di Dio» – può essere considerato in qualità di figura etimologica, quasi giocosa nell’allitterazione, che il poeta ha voluto riportare come segno di fedeltà nei confronti non solo dell’amico, ma anche delle parole che hanno segnato quei momenti passati. Forte è il rimando al tema dello “specchiarsi” dell’uomo nella Natura in quanto sentimento di riconciliazione con il paesaggio, inteso come grembo da cui l’io proviene e a cui è ri-chiamato ad appartenere; nonché al gesto di ricerca identitaria che già era appartenuto a Saba nell’incipit di *Tre vie*³¹: «C’è a Trieste una via dove mi specchio / nei lunghi giorni di chiusa tristezza» (vv. 1-2), nell’attesa di una «sola parola» (v. 8) rasserenante. Il tutto è racchiuso in uno schema compositivo che rinvia, in particolare per i due versi conclusivi, ai toni della formula liturgica del “Ritus Communionis”, risolta in «serena sarà l’anima mia» (v. 9), con ulteriore gioco onomastico legato al cognome del poeta. Quest’ultima parte introduce un nuovo meccanismo letterario caro a Sereni, cioè l’uso sapiente della tradizione religiosa in parte ripresa dai testi di William Carlos Williams, tradotti assieme a Cristina Campo³². Sia l’aspetto formale che quello stilistico assomigliano al gusto già descritto per i testi più antichi, ossia quelli in cui il verso tendeva a forme costanti e canoniche, e la ripartizione sintattica ne seguiva gli slanci. Gli ultimi versi, inoltre, rispettano il gusto “proverbiale” o “di sentenza” che spesso ha contraddistinto le poesie di Sereni – con le congiunzioni “e” o “ma” iniziali. La natura delle *umbræ* è qui in una fase ancora embrionale. La loro rivelazione si incontra nel preludio di esse, dove il poeta prepara la venuta tramite la descrizione di un luogo, la toponomastica, le assonanze e i richiami lessicali, i contrasti; tutti elementi che già sono stati ampiamente utilizzati in *Frontiera*. Con *Viaggio all’alba* è però possibile una riflessione ulteriore: scritto durante l’inverno del ‘47, il testo fa parte dell’iniziale periodo milanese ma, come si legge, fa riferimento forse al primo dei ritorni presso i luoghi nati nell’immediato dopoguerra. Com’era valso per la prima raccolta, Luino, il Lago e tutte le geografie limitrofe provocano ancora un innalzamento del tono poetico, spingendolo sempre più verso la lirica. Ecco dunque, negli *Strumenti umani*, una conferma di quanto sia forte il ruolo quasi metafisico dei luoghi giovanili, spazi di memorie e nuclei o vettori di visioni. Terminata la notte in treno, che per ambientazione ricorda l’esperienza già descritta in *Città di notte*, l’alba invade il paesaggio e gli occhi del viaggiatore, come abbagliati da un’apparizione

30 Cit. *Poesie*, pp. 493-494.

31 U. SABA, *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 89-90.

32 W. C. WILLIAMS, *Poesie*, trad. di C. Campo e V. Sereni, Torino, Einaudi, 1961.

divina. Il paese di Voldomino anticipa un'altra immagine tipicamente sereniana, quella dello "specchio"³³: «un volto brullo ho scelto per specchiarmi / nel risveglio del mondo» (vv. 6-7). Così facendo il poeta, di ritorno ai luoghi mistici della sua "frontiera", ricrea un passaggio celeste, un'immersione di luce paradisiaca che prepara agli incontri futuri.

Il secondo "spot" pone l'attenzione nei confronti di una coppia di liriche formata da *Di passaggio*³⁴, della terza sezione intitolata *Appuntamento a ora insolita*, e *Un sogno*³⁵, facente parte invece della quinta e ultima sezione *Apparizioni o incontri*. Il progresso poetico che Sereni compie dalle prime poesie degli anni Quaranta a queste, di circa vent'anni più tarde, riguarda soprattutto l'identità del soggetto e l'evoluzione del senso dialogico all'interno del macrotesto. Come ha individuato Scaffai, la voce dell'io subisce continui «assestamenti»³⁶ che convergono nella sovrapposizione tra monologo e dialogo, tanto che l'interlocutore a cui si rivolge il poeta può coincidere con la trasposizione sdoppiata dell'io stesso. Questo meccanismo pretende di favorire il dialogo interiore ma, nell'evoluzione del libro, tocca estremità liriche elevate in cui il tema del doppio raggiunge la metamorfosi completa, dando vita a un altro personaggio capace di voce propria: un "io" che è al contempo uguale e diverso da sé, realizzato come entità autonoma. L'iter è ben visibile all'interno della coppia delle due poesie qui prese in esame, accomunate, ancora una volta, dall'isotopia spaziale. Con *Gli strumenti umani*, Sereni aggiunge alle geografie luinesi anche un nuovo spazio che sostituisce all'acqua lacustre quella salata del Mar Ligure. Bocca di Magra, località turistica e frequentata da molti intellettuali nel periodo post-bellico, sorge su un'insenatura naturale costituita dalla foce dell'omonimo fiume. L'incontro tra acque dolci e salate è suggestivo, specie perché mette assieme il passato biografico del poeta con il suo presente; inoltre, la fusione si presta perfettamente a ricreare un nuovo paesaggio ascetico dove s'incontrano mondi paralleli. *Di passaggio* – inizialmente intitolata *Lettera*³⁷ – racconta l'occasionale transito domenicale del poeta presso la località balneare al confine tra Liguria e Toscana, la cui «luce mai vista» (v. 2) che inonda il paesaggio assomiglia all'atmosfera inebriante dell'alba varesotta. Delle spie – la calura, il «sangue a chiazze» (v. 4) dei prati per descriverne le macchie di papaveri, che Bragaja³⁸ avvicina alla funzione delle «toppe» (v. 6) di *La spiaggia* o alla «pozza» (v. 31) di *Pantomima terrestre*³⁹, – anticipano l'improvviso

33 Si ricordi il celeberrimo verso di *Un ritorno*, poesia per altro subito successiva a *Viaggio all'alba*: «un attonito / specchio di me una lacuna del cuore» (vv. 3-4), cit. da *Poesie, Gli strumenti umani*, p. 108.

34 Ivi, p. 137.

35 Ivi, p. 159.

36 N. SCAFFAI, *Il luogo comune e il suo rovescio: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni*, in *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2016, p. 169.

37 Cfr. *Poesie*, pp. 556-557.

38 L. BRAGAJA, *Il vivo e il morto nella nullità del ricordo. Sereni e una scena virgiliana*, in *Il dono delle parole. Studi e scritti vari offerti dagli allievi a Gilberto Lonardi*, a cura di L. Formici e C. Gaiardoni, Verona, Gabrielli, 2013, pp. 27-57.

39 Cit. *Poesie, Gli strumenti umani*, pp. 181-182.

slancio cupo al quale sono riservati, come ormai di consuetudine, gli ultimissimi versi: «Sono già morto e qui torno? / O sono il solo vivo nella vivida e ferma / nullità di un ricordo?» (vv. 8-10). A differenza delle chiuse precedenti, queste degli ultimi *Strumenti* rispecchiano l'andamento tracciato da Scaffai dove l'io, nella sua trasformazione, comunica con una controparte distinta e sempre più collocata nel campo semantico della morte in contrasto con quello della vita. Le due figure si incontrano all'interno di luoghi, atmosfere e moduli formali precisi, qui mostrati attraverso il quesito sulla consistenza dell'io lirico o, per l'appunto, l'ambiente acquatico. La posizione medianica del soggetto concorda con la natura opposta dei versi interrogativi, capaci di rendere il grado di problematicità in cui l'io giace in qualità di funambolo errante sul confine tra senso e «nullità». *Un sogno*, testo di più ampio respiro – supera i venti versi – e coetaneo del precedente, raggiunge uno dei gradi massimi dell'esperienza onirica. Come ben trasmette il titolo della sezione conclusiva della quale fa parte anche questa poesia, il tema comune è quello delle “apparizioni” e degli “incontri”, con la differenza che il primo termine prevede interlocutori lemuri mentre il secondo persone fisiche. *Un sogno* è il resoconto di un incubo ambientato in un luogo indefinito, che «poteva essere il Magra [...], o anche il Tresa, quello delle mie parti tra Germignaga e Luino», in prossimità di un ponte. La sovrapposizione caotica dei luoghi sinora incontrati conferma lo straniamento dell'io e l'effetto che questi hanno verso la sua persona. L'incontro è, di fatto, un ostacolo che Sereni tenta inutilmente di oltrepassare, lottando addirittura contro «uno senza volto» (v. 5) che molto assomiglia a un guardiano dantesco o, ancor prima, a un custode virgiliano. La novità sta nel fatto che la «figura plumbea» (v. 5) dialoga con il soggetto all'interno di un vero e proprio rendiconto: «Fuori le carte» (v. 7), minaccia ripetutamente l'anima, e quando il poeta assume un tono rassegnato e docile – «Ho speranze, un paese che mi aspetta» (v. 9) – nel tentativo di cercare una giustificazione valida per transitare, lo sconosciuto fantasma ricalca il suo divieto. Il testo sfiora diverse tematiche, come per esempio quella meta-poetica ai vv. 13-14 («E soppesò gghignando / i pochi fogli⁴⁰ che erano i miei beni»⁴¹); ma il vero messaggio celato in questo primo incontro con un'anima loquace riguarda l'autoanalisi del soggetto filtrata attraverso gli “altri”, come se le evocazioni avessero definitivamente assunto un ruolo non antitetico a quello dell'io, bensì complementare. Se è vero che la lirica termina con la continuazione della lotta, lasciando il lettore in una sorta di suspense tra chi dei due «finirà nel fiume» (v. 24), è altrettanto valido sostenere che il viaggio introspettivo che Sereni vuole compiere attraverso il testo è un evento già compiuto e che non lascia dubbi su chi sarà infine sconfitto. Il tema illusorio deriva probabilmente dal lungo incontro, poetico e reale, con l'autore francese René Char,

40 Sintagma montaliano, in una medesima situazione metaletteraria: «La moneta incassata nella leva / brilla anch'essa sul tavolo e trattiene / pochi fogli» (*Mottetti, ... ma così sia. Un suono di cornetta ...*, vv. 5-7, in E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Milano, Lo Specchio Mondadori, 2018, pp. 154-156).

41 Ivi, p. 159.

del quale Sereni tradusse i *Fogli d'Ipnos*⁴²; a questo proposito, Franco Fortini scrisse: «Per Char il sogno, il mondo dei sogni, non contiene la radice della realtà, diurna o no, ma un'altra realtà, contigua, limitrofa a quella che stiamo vivendo»⁴³.

A chiudere la rassegna c'è il testo chiamato *I ricongiunti*⁴⁴, collocato in penultima posizione, subito prima de *La spiaggia*. La vicenda editoriale di questa lirica costituisce un caso unico all'interno degli *Strumenti*, dato che solo *I ricongiunti* sono entrati nel volume a partire dalla seconda ristampa del 1975. Sebbene occupi la posizione di explicit, si potrebbe guardare a *La spiaggia* come un testo che, per temi e struttura, anticipa già la successiva *Stella variabile*⁴⁵, assumendo il ruolo di *trait d'union* simile a quello svolto da *Via Scarlatti* nei confronti del *Diario*. In quest'ottica, il breve componimento del 1966 potrebbe essere letto come una conclusione alternativa del terzo libro sereniano, considerata anche la sua più ritardata aggiunta. Nei dattiloscritti, il testo era dedicato esplicitamente alla moglie Maria Luisa Bonfanti, mentre nei fogli mandati in stampa compare la dicitura: «a Ninetto»⁴⁶. Il destinatario è Giovan Battista Bonfanti, detto appunto “Ninetto”, amico pittore di Sereni nonché fratello della moglie. L'occasione dei versi è raccontata dall'autore stesso: ritornato da un viaggio, Luisa gli racconta di un sogno fatto dal fratello nel quale era avvenuto un «conciliabolo tra morti e vivi che si congratulavano a vicenda di essere lì riuniti inopinatamente e oltre ogni loro speranza»⁴⁷. Si alternano tre tempi ritmici, il primo formato da un unico slancio, mentre gli altri due rispettivamente da sei e tre versi. Ancora una volta, i tratti strutturali confermano la tendenza tematica, dove vaghezza e puntualità cercano un giusto equilibrio e il messaggio si nasconde fra quelle possibili insenature di significato. La grafia distingue lo stampato in tondo da quello in corsivo, destinato alle voci dei defunti o, in ogni caso, a entità diverse da quella del soggetto poetante. Lo scopo è di «emula[re] la voce dei parlanti nel sogno»⁴⁸, un meccanismo già convalidato, per esempio, in *Intervista a un suicida*⁴⁹. Ma se nelle prime poesie i “fantasmi” erano ridotti a presagi, in quelle successive sono divenuti vere e proprie apparizioni frutto di incontri sempre più evoluti ed elaborati sia sul piano poetico che su quello esperienziale. La costruzione dell'io ha compiuto, passo dopo passo, uno sviluppo costante, utile a condurre una riflessione intima e personale ma, al contempo, anche collettiva. Il focus si sposta infatti verso un “io-noi” corale, e *I ricongiunti* ne sono il risultato lampante. Il soggetto lirico, che si sovrappone alla figura del dedicata-

42 SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Oscar Mondadori, 2020, pp. 349-359.

43 F. FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, in ID., *Nuovi Saggi Italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 191-192.

44 Cit. *Poesie, Gli strumenti umani*, p. 183.

45 Cit. *Poesie, Stella variabile*. pp. 185-266.

46 Cit. *Poesie, Gli strumenti umani*, p. 183.

47 Cit. *Poesie*, pp. 650-651.

48 *Ibid.*

49 Cit. *Poesie, Gli strumenti umani*, pp. 163-165.

rio, «si era dato per disperso» (v. 1) nella tragica scomparsa tra le acque e le correnti del Taro, il fiume che da Parma scorre verso la costa toscana, bagnando i luoghi d'origine dei Bonfanti. Ancora, Sereni utilizza la geografia biografica e l'elemento "acqua" come *topos* della connessione vita-morte, che in quest'ultimo passo subisce uno sviluppo decisivo. I tre versi finali – «invece ci siamo tutti proprio tutti / e solo adesso, con te, / la tavolata è perfetta sotto queste pergole» (vv. 8-10) – fungono da *peripeteia* rispetto alla situazione drammatica della strofa centrale, tramutando i toni epigrammatici in celebrativi: la dolcezza che Sereni riserva a questi "amici ritrovati" e al solo finora mancante – Bonfanti, ma anche lo stesso poeta – misura il desiderio di gioia e la malinconia dell'uomo contemporaneo, del suo continuo ricercare fra i fantasmi della memoria e i ricordi della vita il riempimento di un vuoto che altro non è, per Vittorio Sereni, la natura stessa della sua arte:

Ci sono momenti della nostra esistenza che non danno pace fino quando restano informi e anche in questo, almeno in parte, è per me il significato dello scrivere versi⁵⁰.

Bibliografia generale

- D. Alighieri, *La divina commedia*, a cura di M. Zoli e G. Sbrilli, Firenze, Bulgarini, 2006;
E. Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Milano, Lo Specchio Mondadori, 2018;
U. Saba, *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2014;
V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Oscar Mondadori, 2020;
V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, I Meridiani Mondadori, 1995;
Virgilio, *Eneide*, a cura di E. Paratore, Trad. di Luca Canali, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori, 2017;
W. C. Williams, *Poesie*, trad. di Cristina Campo e Vittorio Sereni, Torino, Einaudi, 1961.

Bibliografia della critica

- S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno, Milano, 28-29 dicembre 1984, Milano, Librex, 1985, pp. 33-46;
L. Barile, *Il passato che non passa. Le "poetiche provvisorie" di Vittorio Sereni*, Firenze, Le lettere, 2004;
G. Barberi Squarotti, *Gli incontri con le ombre*, in *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, a cura di G. Cordibella, Bologna, Pendragon, 2004;
A. Bertoni, *Vittorio Sereni fra due (o più) mondi*, in «Studi italiani» n. 54, 2, 2015, pp. 175-181;

⁵⁰ *Poesie*, cit., pp. 427-428.

- L. Bragaja, *Il vivo e il morto nella nullità del ricordo. Sereni e una scena virgiliana*, in *Il dono delle parole. Studi e scritti vari offerti dagli allievi a Gilberto Lonardi*, a cura di L. Formici e C. Gaiardoni, Verona, Gabrielli Editori, 2013, pp. 27-57;
- F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010;
- F. Diaco e N. Scaffai (a cura di), *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, Pisa, Quaderni, Edizioni ETS, 2018;
- E. Esposito, (a cura di) *Vittorio Sereni, Un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014;
- C. Fenoglio, *Introduzione a "Gli strumenti umani" di V. Sereni*, Milano, Il Saggiatore, 2018;
- F. Fortini, *Nuovi Saggi Italiani*, Milano, Garzanti 1987, pp. 185-207;
- D. Frasca, *Le posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici editori, 2014;
- L. Lenzini, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet Studio, 2019;
- G. Lonardi, *Di certe assenze in Sereni*, in AA.VV. *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno, a cura di S. Agosti, Milano, Librex, 1985, pp. 106-118;
- P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000;
- F. Moliterni, *Questo trepido vivere nei morti. La presenza di Dante nell'opera di Vittorio Sereni*, in *Lectura Dantis Lupiensis*, vol. 3, a cura di V. Marucci e V. L. Puccetti, Ravenna, Longo, 2014, pp. 87-108;
- G. Policastro, *Modalità poetiche del contatto-colloquio oltremondano: primi sondaggi, da Montale a Sereni*, in «*Note critiche sul Novecento*», n. 45, anno XV, Nuova Serie – 2003;
- N. Scaffai, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Bari, Carocci editore, 2015;
- N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro: retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier università, 2005;
- E. Siciliano, *Sereni verso il purgatorio laico in Novecento. I contemporanei*, vol. 9, Milano, Marzorati, 1979, pp. 8224-8225;
- E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983.

SARA VERGARI

IL FANTASMA DI DIO E DELL'ASSOLUTO NELLA POESIA DI FERNANDA ROMAGNOLI

Se pensiamo al fitto epistolario¹ intercorso tra Fernanda Romagnoli e Carlo Betocchi, o al rapporto di stima con Attilio Bertolucci, che la porterà all'importante pubblicazione per Guanda della raccolta *Il tredicesimo invitato* (1980), si potrebbe cadere nella facile tentazione di credere che quest'autrice sia stata al centro del dibattito poetico e critico del suo tempo. Invece è bene partire proprio dalla non fortuna critica, da un'enorme lacuna su Fernanda Romagnoli che oggi, lentamente, stiamo cercando di colmare. «Una poetessa che è morta e che non ha ancora avuto quello che merita», dice Bertolucci in un'intervista a cinque anni dalla sua scomparsa («La Repubblica», 21 febbraio 1991), pressoché assente dalle principali antologie del Novecento se non in quelle sulla poesia delle donne e dimenticata dall'editoria, che ha esaurito le copie sul mercato senza mai ristamparla. Sul finire degli anni Novanta Donatella Bisutti la riporta ai lettori, prima ripubblicandola in un numero della rivista «Poesia»² e poi curandone nel 2003 un'antologia per Scheiwiller, *Il tredicesimo invitato e altre poesie*. Uno sguardo più completo, se pure antologico, dell'opera di Fernanda Romagnoli è possibile solo da oggi, nel 2022, con la pubblicazione del volume *La folle tentazione dell'eterno* da parte di Interno Poesia. Ma altrettanto fuorviante potrebbe risultare una lettura biografica della poesia di Romagnoli. La sua vita “senza storia”, come si è detto, ovvero senza eclatanti accadimenti e al fianco del marito militare nei suoi numerosi spostamenti in giro per l'Italia, non ha certamente prodotto una poesia ancillare o domestica. Il suo aver vissuto e accettato la normalità di un destino di moglie e madre non le ha impedito una scrittura erratica, che vibra di una tensione all'assoluto, alla libertà dell'anima e dal corpo. Tragica come le grandi eroine poetesse della tradizione, da Emily Dickinson a Sylvia Plath, e ascetica come le mistiche filosofe, da santa Teresa d'Avila a Maria Zambrano, la sua poesia non è mai rimasta imprigionata nei vicoli ciechi del fatto reale, in cui se mai ha cercato allegoricamente la scintilla epifanica. In tal senso risulta ancora più sconvolgente non aver mai riconosciuto una poesia che, fin da una lettura immediata, risulta inquieta e straripante da ogni orizzonte visibile. La profondità stratificata che costituisce la poesia romagnoliana si può cogliere a pieno solo attraverso un attento studio critico della lingua, dello stile e dei molteplici rimandi intertestuali. Volendo qui focalizzarsi su un particolare aspetto centrale del-

1 La corrispondenza epistolare tra i due è conservata presso l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, dove si trovano anche lettere a Nicola Lisi, Giorgio Caproni, Oreste Macri.

2 D. BISUTTI, *Fernanda Romagnoli. L'anima in disparte*, «Poesia», XII, 126, 1999, pp. 15-19.

la poetica di Fernanda Romagnoli attraverso le quattro principali opere³, ossia la presenza del fantasma di Dio e dell'assoluto, si dovrà però anche seguire l'Io lirico nelle sue fluttuazioni, che sembra percorrere una catarsi ascetica relazionandosi prima con Dio, poi con il sé scisso e infine con la dimensione dell'Assoluto. La focalizzazione sull'Io non è dovuta tanto alla rilevanza della prima persona nell'opera di Romagnoli, perché essa rappresenta la coscienza poetica, testimone di qualcosa che accade dentro e attraverso di lei.

Le quattro principali raccolte poetiche di Fernanda Romagnoli ci offrono un cospicuo corpus attraverso cui si possono rilevare alcune costanti, se pure in continua trasformazione, come la problematica presenza divina, la tensione a una dimensione extra-terrena e materica, il binomio tra corpo e anima. In particolare, nel presente studio si vorrà mettere in evidenza come tutta la poesia romagnoliana, dagli aspetti linguistici a quelli stilistici e tematici, si riempia della presenza di una voce altra rispetto all'Io, trasparente e incorporea ma determinante per la funzione dialettica e ascensionale della poetica dell'autrice. Sin da *Capriccio* (1943), i versi della poesia assumono le sembianze di un campo dove anima e corpo si dibattono per fuoriuscire dalla dimensione circoscritta e ristretta del quotidiano, e così ogni minuzia, ogni sguardo o gesto diventano una possibilità per il dischiudersi di un altrove. Se pure in modo ancora acerbo, già in questa raccolta si possono cogliere, attraverso e nonostante gli echi dannunziani e pascoliani, i primi segnali di una tensione che fa dell'autrice una predestinata ad interfacciarsi con presenze non umane, liminari, spirituali. In *La rondine* protagonista è questo uccello migratore che si sposta per cercare un nido e per farvi ritorno. Contrapposto dialetticamente alla rondine c'è l'Io, che ugualmente vola con il suo fantasticare e desiderare, ma per cui è in serbo un diverso destino rispetto al nido: «Ma il mio piacere è osare / di sorridere a cose sconosciute / la cui forma impalpabile mi tenta»⁴. La poesia conduce verso qualcosa dalla forma impalpabile, dunque, e anche a livello lessicale si insiste su una terminologia che rimanda a un'area semantica dell'incorporeo e dell'inafferrabile («io sento, come labile mi sfugge / l'acqua marina fra deluse dita», «le bianche nubi vinte in fuga / agita il ciel la mano e le disperde»). A quest'altezza è ravvisabile solo l'avvertenza e il presagio (come il titolo di uno dei componimenti), l'inizio di un cammino che si costruirà di pari passo con la scrittura poetica. In *Capriccio* l'Io, seppur tentato dall'altrove e desideroso di immergersi in altre forme, rimane però ancorato al sé. Il primo passo compiuto da Romagnoli per entrare in contatto con la voce incorporea di cui si avvertiva l'esistenza avviene in *Confiteor* (1973). L'Io fuoriesce dal sé iniziando a guardarsi dall'esterno, talvolta non riuscendo a riconoscersi, come accade in *Ritratto*, o percependo il corpo come una gabbia da cui divincolarsi (in *Al mio corpo*). In questa lotta che si instaura tra corpo e anima e che

3 *Capriccio* (1943), *Berretto rosso* (1965), *Confiteor* (1973), *Il tredicesimo invitato* (1980).

4 F. ROMAGNOLI, *La rondine*, in ID., *La folle tentazione dell'eterno*, a cura di P. Lagazzi e C. Raganella, Latiano (BR), Interno poesia, 2022, p. 7.

frantuma ogni interezza dell'individuo si fanno spazio nuove voci, che talvolta entrano sotto forma di preghiera o di dialogo, altre volte nel ritmo e nella metrica del verso. In *Le voci* si legge «un balbettio divino m'assedia di segreti tutto il giorno», e di fatto lo stesso titolo della raccolta, *Confiteor*, ci suggerisce la religiosità e il tono confessionale. Si insinua insomma nei testi il fantasma di Dio, che non per forza è nominato in modo esplicito o è interlocutore diretto della sua poesia, ma diviene un soffio a riempire il verso. La sua presenza nei testi è «la stigmata che in me folgora e dura» (*Stigmata*), la forza stessa che genera la scrittura, tanto che in un componimento Romagnoli scrive: «se t'abbandono / io sarò abbandonata». Entrando più propriamente nei testi si prendono ora in esame *Senza requie*, *Preghiera* e *Eresia*.

Nel primo è lo stesso ritmo ad indicarci la presenza dello spirito di Dio, con il suo incedere ansimante e il riverbero dei versi come un'eco profonda. L'uso della ripetizione («Senza fine» per quattro volte) e dell'anadiplosi («Senza pietà»), così come l'invocazione al Signore (per tre volte e in posizione rilevante nel verso), creano questo gonfiarsi del testo come se un soffio divino lo sopraelevasse dalla pagina. Ma anche il chiasmo dei versi 2 e 4 («Il Tuo giungere in me» e «Il mio ardere in Te») dimostrano una struttura ben pensata dove l'Io cerca di tenere legato a sé questa presenza divina. *Preghiera* si struttura come un protendersi in avanti verso un richiamo incorporeo, che potrebbe addirittura essere un canto ingannevole di sirena: «Ma Tu, dovunque effuso ad ascoltare, / presente ma nascosto, / zitto come l'uccello avanti l'alba: / non dove sei – rivelami ov'io sono»⁵. Con *Eresia* è ancora il tono a evidenziare la presenza religiosa con il suo procedere come una litania in una espiazione di colpe che porta nel finale alla metafora del patibolo:

Quest'uccello dal canto vermiglio
questa piaga segreta, questo tarlo,
quest'amore come spada in fiore,
questo giglio, questo cardo:
a furia di rintuzzarlo
nel petto, pestarlo nel sangue,
ne ho tessuto allo Spirito un tremendo
cilicio – un eretico saio –
in cui ardo con tutto il corpo mio
sulla via del patibolo – già fiamma –
ridendo nel rogo di Dio⁶.

5 F. ROMAGNOLI, *Preghiera*, in *op. cit.*, p. 88.

6 F. ROMAGNOLI, *Eresia*, in *ID.*, *Confiteor*, Parma, Guanda, 1973, p. 50.

Qui l'uso anaforico dell'aggettivo dimostrativo è propriamente ciò che indica la presenza invisibile ma incalzante di Dio, che riempie ogni cosa, dal canto al tarlo al giglio e fa ardere l'Io. Come si nota da questi esempi, scopo di Fernanda Romagnoli non è dare un volto o una consistenza a tale richiamo, che pure si configura in una dimensione religiosa e che dunque si associa a Dio. Tale presenza che genera il verso e lo riempie rimane un fantasma nascosto dietro un'invocazione, un ritmo ansimante, un vago dimostrativo, dietro domande che non trovano risposte. Di fatto nell'opera romagnoliana Dio resta inconoscibile e l'anima continua a tendere verso una verticalità potenzialmente infinita. È questa voce di fantasma che ha spinto l'anima prima fuori dal corpo e poi ad espandersi fino a fuoriuscire dai confini della lingua stessa, seguendo una fuga ascensionale definibile come mistica. La poesia dell'autrice, tuttavia, non si può definire religiosa in senso cristiano, e infatti la presenza di Dio non è connotata da un lessico sacro. Piuttosto il divino a cui fa riferimento è il sentimento dell'assoluto e dell'eterno, che può per certi versi incarnarsi addirittura nella parola poetica: «Il mio poco darei / per un unico verso che resti». Con *Il tredicesimo invitato* (1980), raccolta di grande ricchezza lirica e stilistica nonché di intensità visionaria, la dimensione ascensionale della poetica romagnoliana trova il suo momento più alto. Qui le invocazioni e le preghiere non sono più dirette solo a un Tu-Dio e la presenza che aleggia non si limita a un sentimento religioso. Se finora il fantasma generatore della poesia poteva ancora ricondursi a una dimensione definibile entro i confini della parola Dio, adesso è l'immensità dell'assoluto a scandagliare i versi. Qui emerge un tratto che, in modo più flebile, era già presente nelle raccolte precedenti, ossia l'andamento dialettico e conflittuale. Lo hanno sottolineato diversi critici: come scrive Bertolucci, si tratta di «uno scontro tra il quotidiano e il visionario»⁷. Le due sezioni che compongono la prima parte del libro, quella che gli dà il titolo, *Forma umana* e *Ad ogni altezza*, già ci introducono alla doppia e antitetica tensione tra terreno e metafisico. In questa faglia che si apre, si consuma la poesia della raccolta e qui vive lo spettro dell'assoluto, nell'impossibile equilibrio tra le due parti. In tal senso è in questa soglia dialettica, è nello scontro che si nasconde il fantasma dell'assoluto che, ancor più della presenza divina, genera ora una poesia metafisica. In *Poi* il dialogo tra un Io e un Tu corrisponde metaforicamente a quello tra un soggetto terrestre e uno spirituale che cercano di mettersi in relazione, ma il cui incontro sembra ostacolato anche graficamente da incisi e virgolette:

Poi ti raggiungerò
 là dove – abbandonata
 la via terrestre, simile

7 A. BERTOLUCCI, *Già il passo dell'ospite è alla porta*, «La Repubblica», 26 marzo 1980, p. 16.

a rotaia in disuso –
s'incammina lo spirito esitante
confuso ancora al grido, ancora all'orlo
della sua cieca vibrazione umana.
Io ti raggiungerò
dove tu «Sono qui!»
balenerai, che ancora dalla fascia
del buio mi districò.
«Qui dove?» - nell'angoscia
di troppa luce, nessuno distinguendo –
ti chiederò. Ma già saremo Uno⁸.

Questo intreccio di dimensioni si conclude però con un finale a sorpresa, una fusione improvvisa nell'Uno, barlume dell'Assoluto. A intermittenza la sua presenza compare e scompare tra i momenti di alta tensione dialettica dell'Io o anche in oggetti, piccole rivelazioni, che non durano più di un attimo. In questi istanti in cui l'Assoluto si rivela l'Io sembra raggiungere il perfetto equilibrio cercato, ma subito dopo sprofonda di nuovo nell'inconciliabile incompiutezza umana. Come si legge in *Avvento*, dove un lampo di Assoluto si fa percepire nello spazio per poi sparire:

Vi stupirà la tenda
che ferma taglia un brivido,
il vermiglio tumulto dei gerani,
lo scompiglio dei libri nell'eterno
della scansia. Poi, subito riemersi
come statue da un vento:
«Che cosa è stato» attoniti
vi chiederete. Diletti, non v'offenda
se durerà il mio avvento solo l'attimo
di rifluire via⁹.

Quando il fantasma dell'Assoluto si manifesta lo fa infondendosi negli oggetti circostanti o nella percezione di una soglia («senza accendere le luci, m'avvenne / d'intuire alla soglia / del terrazzo qualcosa, tra feroce / e soave» in *Sulle quattro*), ma soprattutto è da notare come s'innesti nell'Io stesso, trasformandolo in una presenza fantasmatica che si infonde in tutte le cose.

8 F. ROMAGNOLI, *Poi*, in ID., *Il tredicesimo invitato*, Milano, Garzanti, 1980, p. 30.

9 F. ROMAGNOLI, *Avvento*, in *Il tredicesimo invitato*, Milano, Garzanti, 1980, p. 52

Nell'esempio citato si vede come la voce del fantasma si impossessi dell'Io e ne faccia uso per agire e parlare attraverso di esso («durerà il mio avvento solo l'attimo»). Rimanendo su *Avvento*, a un certo punto si legge: «Invaderò la casa: un solo giro / come fa il lampo», e ancora: «In consistenza d'aria / assumerò il colore d'ogni stanza». L'Io, riempito dalla presenza dell'Assoluto, parla in suo nome, si infonde nella casa e ne assume la sua essenza, ma solo per un attimo, per poi scomparire e chiedersi attoniti che cosa è stato.

Tanto in *Confiteor* quanto ne *Il tredicesimo invitato*, la presenza incorporea che si fa spazio nel testo risulta essere una forza ispiratrice della poesia. Grazie ad essa nasce la tensione verticale che caratterizza la poetica di Romagnoli ed è con essa che si determinano le strutture, il ritmo, la lingua della poesia. Come abbiamo visto tale presenza si fa pneuma e si insinua nel verso, lo plasma e gli infonde vita. Così l'Io si trova quasi costretto a seguire una voce che lo distacca dal corpo e lo avvia verso un cammino ascensionale di spiritualità e misticismo. Inizialmente questo si configura con Dio e con il desiderio di risposte e manifestazioni tra invocazioni e litanie. Ma giacché l'anima inquieta di Romagnoli non trova pace nella fede religiosa e nella preghiera all'entità divina, si spinge ancora oltre, seguendo il canto dell'Assoluto. Fuoriuscendo sempre più dal sé, l'Io fa spazio al fantasma dell'Assoluto che, se pure in brevi attimi, lo riempie e parla attraverso di lui generando, ancora una volta, la poesia.

Bibliografia

Opere di Fernanda Romagnoli:

Capriccio, Roma, Signorelli, 1943;

Berretto rosso, Padova, Sestante, 1965;

Confiteor, Parma, Guanda, 1973;

Il tredicesimo invitato, Milano, Garzanti, 1980;

Il tredicesimo invitato e altre poesie, a cura di D. Bisutti, Milano, Scheiwiller, 2003;

La folle tentazione dell'eterno, a cura di P. Lagozzi e C. Raganella, Latiano (BR), Interno Poesia, 2022.

Scritti critici

A. Bertolucci, *Già il passo dell'ospite è alla porta*, «La Repubblica», 26 marzo 1980;

C. Betocchi, *Poesie di Fernanda Romagnoli*, «Forum italicum», VI, 3, 1071, pp. 308-399;

D. Bisutti, *Fernanda Romagnoli. L'anima in disparte*, «Poesia», XII, 126, 1999, pp. 15-19;

La fortuna critica di Fernanda Romagnoli e gli inediti, in F. Romagnoli, *Il tredicesimo invitato e altre poesie*, Milano, Scheiwiller, 2003, pp. 183-192;

Il fantasma di Fernanda Romagnoli, «Le Voci della luna», 67, 2017, pp. 6-7;

G. Bongiorno, L. Toppan, A. Zorat (a cura di), «*Ogni gloria e misura sconvolgendo*». *Studi sulla poesia di Fernanda Romagnoli*, «Nuova corrente», 161, 2018;

P. Cevergnini, *Rileggere Fernanda Romagnoli*, «Pelagos: rivista di letteratura contemporanea e creatività», 9, 2003, pp. 119-122;

A. Desideri, *La cantatrice inquieta dell'invisibile La colpa di esistere nella poesia di Fernanda Romagnoli*, in G. Fantato (a cura di), *Con la tua voce. Incontri con dieci poetesse del Novecento*, Milano, La Vita Felice, 2010, pp. 97-111;

A. Zorat, «*M'incalza una voce sottile*»: *note sulla poesia di Fernanda Romagnoli*, «Le Voci della luna», 67, 2017, pp. 8-9.

MARIO CEROTI

PRESENZE FANTASMATICHE NELLA POESIA DEL TARDO MONTALE

Sulle maggiori presenze fantasmatiche nella poesia di Montale, che coincidono in sostanza con le figure femminili più importanti (Mosca, Arletta, Clizia e Volpe) molto è stato scritto: si pensi ai contributi di Paolo De Caro che ne ha indagato l'aspetto biografico o alle ricerche di Paola Barile e Grignani che hanno rintracciato all'interno dell'«opera in versi» dei veri e propri cicli dedicati alle suddette figure femminili¹. Meno studiate sono invece le presenze fantasmatiche “altre” rispetto alle muse ispiratrici, presenze (potremmo definirle presenze “ossessive” della mitologia personale, privata dell'autore) che sembrano infittirsi nell'ultima produzione poetica (da *Satura* ad *Altri versi*), nonché nelle opere in prosa, e che, emergendo dal passato (dal «pozzo delle memorie»), affollano le notti insonni dell'anziano poeta genovese² («e mi assediano invece ingigantiti / volti e gesti da tempo già scacciati / dalla mente»). Prive della funzione epifanica ed emblematica che avevano nelle prime tre raccolte, come giustamente afferma Vinicio Pacca³, sono dotate di una funzione che le riconduce alle presenze lariche (e alla relativa tematica), tipiche de *Le occasioni* e de *La bufera e altro*. La rassegna delle presenze fantasmatiche del tardo Montale, che procederà in base all'ordine delle loro “apparizioni”, ha inizio con la prima, quella che Montale ci presenta nella poesia di *Satura* dal titolo *Tuo fratello morì giovane* in cui il poeta rievoca, ricordandolo, suo cognato Silvio, musicista geniale, autore di musiche «inedite» ed «inaudite», morto suicida in giovane età, che poi troveremo nuovamente, citato in maniera metonimica, in un altro testo di *Satura*, ossia *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili* (è presente anche nel romanzo di Natalia Ginzburg *Lessico familiare*, come fa notare ancora Pacca)⁴:

1 P. DE CARO, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Foggia, De Meo, 1999; ID., *Irma politica. L'ispiratrice americana di Eugenio Montale dall'americanismo all'antifascismo*, Foggia, Renzulli, 2002; ID., *Tracce di Anna. La prima grande ispiratrice di Montale*, «Italianistica», 1, 2005, pp. 69-92; ID., *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Centro grafico francescano, 2007; L. BARILE, *Montale, Londra e la luna*, Firenze, Le Lettere, 1989; ID., *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Bologna, Il Mulino, 1990; M. A. GRIGNANI, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998.

2 Sull'insonnia che affligge Montale sin dalla giovane età, numerosi i riferimenti in *Quaderno genovese*, nel carteggio con Irma Brandeis, nel carteggio con Sergio Solmi e nelle interviste rilasciate dall'autore e recentemente raccolte da Francesca Castellano (E. MONTALE, *Interviste a Eugenio Montale. 1931-1981*, a cura di F. Castellano, Firenze, Società editrice fiorentina, 2020).

3 V. PACCA, *Tuo fratello morì giovane. La famiglia della mosca e la genesi degli Xenia*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 1-12, 2005, pp. 157-186.

4 PACCA, *Tuo fratello morì giovane*, cit.

Forse hanno certamente lottato i marocchini
rossi, le sterminate dediche di Du Bos
il timbro a ceralacca con la faccia di Ezra,
il Valéry di Alain, l'originale
dei Canti orfici – e poi qualche pennello
da barba, mille cianfrusaglie e tutte
le musiche di tuo fratello Silvio.

Scorrendo le pagine di *Satura* incontriamo un'altra presenza fantasmatica in un testo dal titolo significativo per l'argomento del nostro contributo, ossia *Le revenant*, in cui Montale, trovando casualmente in una rivista («La Liguria illustrata, rivista futurista», come viene precisato in una lettera di Montale a Silvio Guarnieri), un quadro con il nome del pittore, ricorda un timido corteggiatore di sua moglie Mosca, come apprendiamo ancora da una sua lettera a Silvio Guarnieri («Da ragazzina, la Mosca aveva conosciuto un pittore che le aveva fatto la corte ed era scomparso»⁵). Montale, qui, immaginando che probabilmente Mosca è stata la musa ispiratrice per il giovane artista (la sua Clizia, insomma), si interroga sui motivi che hanno intricato, «imbrogliato» i «fili» (i destini) di due vite così distanti e diverse («rocchetti»), immagini che ricorrono con una certa frequenza nella poesia montaliana laddove l'autore affronta la tematica esistenziale dell'incontro e dei destini dei singoli individui. Anche nella lirica *Senza salvacondotto* ci troviamo davanti ad una presenza fantasmatica, quella di Hannah Kahn (di lei leggiamo in una lettera dell'autore a Silvio Guarnieri quanto segue: «“Hannah Kahn”: era ebrea, ma non correva pericolo perché di nazionalità americana. Venne a trovarmi pretendendo di essere amica di Clizia. “Passepartout” è la conoscenza di Clizia. Ricevette poi un articolo firmato Hanna Kahn, per cui dovrebbe essere “scampata”»⁶), presunta e sedicente amica di Irma Brandeis, che Montale immagina vittima delle persecuzioni dei Lager:

Mi chiedo se Hannah Kahn
poté scampare al forno crematorio.
È venuta a trovarmi qualche volta
nel sotterraneo dove vegetavo
e l'invitavo a cena in altre “buche”
perché mi parlava di te.
Diceva di esserti amica ma dubitai fosse solo

5 MONTALE, *Interviste a Eugenio Montale. 1931-1981*, cit., p. 715.

6 Ivi, p. 817.

una tua seccatrice e in effetti
non esibì mai lettere o credenziali.
Può darsi che ti abbia vista di straforo
con me, senza di me sulla Scarpuccia
o sulla costa San Giorgio, quella dell'idolo d'oro.
Non fu indiscreta, comprese. Poi non la vidi più.
Se fu presa dal gorgo difficilmente poté
salvarsi con il tuo per me infallibile
passepartout.

Qui Montale rievoca luoghi a lui cari del periodo fiorentino come la Costa San Giorgio di un'omonima lirica de *La bufera*; l'ufficio della direzione della Biblioteca del Gabinetto Vieusseux, definito «sotterraneo dove vegetavo» (altrove invece «ipogeo»); le varie osterie fiorentine (le «buche») frequentate dall'autore. Proseguiamo la rassegna con la poesia del *Diario del '71 e del '72* dal titolo *Corso Dogali* (della lirica suggeriamo la suggestiva lettura di Enrico Testa⁷), in cui Montale rievoca due figure care della sua infanzia: il «Carubba con l'organino» e il «cieco che vendeva il bollettino / del lotto», due persone umili ed anche fisicamente impresentabili («storpi ispidi rognosi») ma indelebili nella memoria del poeta che «frug[a] addietro» sino agli anni della sua adolescenza:

Se frugo addietro fino a corso Dogali
non vedo che il Carubba con l'organino
a manovella e il cieco che vendeva il bollettino
del lotto. Gesti e strida erano pari.
Tutti e due storpi ispidi rognosi
come i cani bastardi dei gitani e tutti e due famosi nella strada,
perfetti nell'anchilosi e nei suoni.
La perfezione: quella che se dico Carubba
è il cielo che non ho mai toccato.

Anche nella raccolta successiva, *Quaderno di quattro anni*, le presenze fantasmatiche non mancano. Primo in ordine di “apparizione” uno dei numerosi cagnolini presenti nella lirica montaliana, ossia il cagnolino di nome Galiffa della poesia *Nei primi anni abitavo al terzo piano* che

7 E. TESTA, *Una lettura di Corso Dogali di Eugenio Montale*, «Storie e linguaggi», 1, 3, 2017, pp. 129-154.

Montale rievoca assieme al figlio del «manente», analfabeta, lo Schiappino della poesia omonima di *Altri versi*:

Nei miei primi anni abitavo al terzo piano
e dal fondo del viale di pitòsfori
il cagnetto Galiffa mi vedeva
e a grandi salti dalla scala a chiocciola
mi raggiungeva. Ora non ricordo
se morì in casa nostra e se fu seppellito
e dove e quando. Nella memoria resta
solo quel balzo e quel guaito né
molto di più rimane dei grandi amori
quando non siano disperazione e morte
ma questo non fu il caso del bastardino
di lunghe orecchie che portava un nome
inventato dal figlio del fattore
mio coetaneo e analfabeta, vivo
meno del cane, e strano, nella mia insonnia.

Nel testo Montale si chiede che fine abbia fatto il suo amato cagnolino Galiffa, lo stesso che compare nel racconto de *La farfalla di Dinard* dal titolo *L'angoscia* («Io sono dunque la sola persona che ancora conservi il ricordo di quel festoso bastardo di pelo rossiccio. Mi amava e quando fu troppo tardi l'ho amato anch'io»⁸) e in altre prose, come *Una spiaggia in Liguria* e *Satelliti*, ricordandone alcuni particolari che sono incisi nella sua memoria in maniera indelebile. Sono dettagli indicati con due deittici, gli stessi utilizzati nella poesia *A mia madre* de *La bufera e altro* («quel», «quello», «quella»), da cui deriva il medesimo processo memoriale e il medesimo procedimento per esprimerlo basato sulla focalizzazione di particolari unici e personali («Nella memoria resta / solo quel balzo e quel guaito»). Proseguiamo con un'altra presenza rappresentata da Pio Rajna, dedicatario della omonima poesia *A Pio Rajna*, in cui Montale ricorda l'incontro con lo studioso avvenuto nell'«ipogeo» del suo ufficio al Vieusseux e il funerale di questi avvenuto nel 1938, uno dei pochi a cui Montale, come lui stesso afferma nel testo, ha partecipato e che è rimasto nella sua memoria:

Non amo i funerali. I pochi che ho seguito

8 E. MONTALE, *L'angoscia*, in ID., *La farfalla di Dinard*, Venezia, Neri-Pozza, 1956.

anonimo in codazzi di dolenti
ma non mai troppo a lungo
mi sono usciti di memoria. Insiste
forse il più antico e quasi inesplicabile.
Quando un ometto non annunciato da ragli
di olifanti e da cozzi di durlindane
e non troppo dissimile al Mine wagneriano
scese nell'ipogeo dove passavo ore e ore
e con balbuzie di ossequio e confusione mia
disse il suo nome io fui preso da un fulmine
e quel fuoco covò sotto la cenere
qualche tempo ma l'uomo non visse più a lungo.
Non era artigiano di Valtellina
o un vilico che offrì rare bottiglie d'Inferno
ma tale che fece il nido negl'interstizi
delle più antiche saghe, quasi un uccello
senz'ali noto solo ai paleo ornitologi
o un esemplare di ciò che fu l'homo sapiens
prima che la sapienza fosse peccato.
C'è chi vive nel tempo che gli è toccato
ignorando che il tempo è reversibile
come un nastro di macchina da scrivere.
Chi scava nel passato può comprendere
che passato e futuro distano appena
di un milionesimo di attimo tra loro.
Per questo l'uomo era così piccolo,
per infiltrarsi meglio nelle fenditure.
Era un piccolo uomo o la memoria stenta
a ravvivarsi? Non so, ricordo solo
che non mancai quel funerale. Un giorno
come un altro, del '930.

Nella poesia, oltre a ricordare l'episodio dell'incontro (con tanto di imbarazzo ed impacciate attestazioni di stima da parte del poeta) con lo studioso, specialista delle fonti dell'*Orlando furioso*, dell'epica cavalleresca e delle antiche saghe, rappresentato come un ometto simile al personaggio wagneriano Mine ed estraneo alla retorica di regime e alla cultura ufficiale («non annunciato da ra-

gli / di olifanti e da cozzi di durlindane»), Montale affronta due tematiche a lui care negli anni Settanta che ricorrono anche nelle numerose interviste rilasciate in quegli anni: la perdita del valore della cultura come tale, soppiantata in tempi moderni da una cultura di massa, diffusa, mediocre e superficiale («o un esemplare di ciò che fu l' homo sapiens / prima che la sapienza fosse peccato»), e l'idea che il tempo è reversibile e che il passato e il presente non sono così distanti, ed anzi in alcuni casi coincidenti («ignorando che il tempo è reversibile / come un nastro di macchina da scrivere»). Un'altra presenza importante è quella di una domestica, la Gina, la storica governante della famiglia Montale (Gina Tiozzi, nata a Cavriglia), rappresentata, nella poesia *Il giorno dei morti* di *Quaderno di quattro anni*, mentre è intenta ad accendere i ceri ai suoi morti. Di lei, che costituisce una presenza importante, una figura fondamentale, decisiva nella vita di Montale e nella sua mitologia privata, l'autore rievoca l'infanzia trascorsa in povertà nelle attività di campagna:

La Gina ha acceso un candelotto per i suoi morti.

L'ha acceso in cucina, i morti sono tanti e non vicini.

Bisogna risalire a quando era bambina

e il caffelatte era un pugno di castagne secche.

Bisogna ricreare un padre piccolo e vecchio

e le sue scarpinate per trovarle un poco di vino dolce.

Di vini lui non poteva berne né dolci né secchi

perché mancavano i soldi e c'era da nutrire

i porcellini che lei portava al pascolo.

Tra i morti si può mettere la maestra che dava

[bacchettate

alle dite gelate della bambina. Morto

anche qualche vivente, semivivente prossimo

al traghetto. E' una folla che non è niente

perché non ha portato al pascolo i porcellini.

Nella poesia, in cui Franco Fortini⁹ rintraccia un rapporto di tipo paternalistico fra l'autore e la Gina (un giudizio non del tutto condivisibile), Montale ci presenta una sorta di breve racconto dell'infanzia della governante e un efficace ritratto di suo padre «piccolo e vecchio» intento alla ricerca del vino dolce da lei particolarmente apprezzato. Un'altra domestica è la protagonista della poesia *Quel che resta (se resta)*, vale a dire la «vecchia serva analfabeta» (Maria Bordigoni, la

9 F. FORTINI, *I latrati di fedeltà*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 125-133.

«serva zoppa / di Monghidoro» di *Botta e risposta II* e la protagonista di una prosa di *Farfalla di Dinard, La serva barbata*, dove viene definita «un mostro angelico e barbuto») che ci viene presentata come un «emblema di un'umanità ancestrale» e di una «saggezza inversamente proporzionale alla conoscenza» (in una intervista rilasciata da Montale a Enrico Roda, alla domanda su quale fosse la sua eroina nella vita reale, questi risponde: «Una mia vecchia serva analfabeta. Io solo ne ricordo il nome»¹⁰). Questa figura spesso si incarna, nella poesia e nella visione del mondo montaliane, nelle persone analfabete in cui si trova, secondo quanto afferma il poeta in una sua intervista a Raffaello Baldini, una «forma primordiale di saggezza che distingue il Bene dal Male, il bianco dal nero, che limita le capacità dell'uomo al minimo, ma su queste basi sta saldamente in piedi, inconfutabile»¹¹. Montale ritiene inoltre, come prosegue nella succitata intervista, che l'analfabetismo «non può essere insegnato» poiché «sarebbe una contraddizione in termini» e che esso rappresenta «un dono che alcuni hanno saputo preservare». L'analfabetismo in sostanza è «l'uomo nella sua purezza, che giudica fermo e sicuro, che vede e sa più di noi», che sa «quel che bisogna sapere, come si vede vivere secondo la natura umana»¹², in sostanza una sorta di condizione aurorale di autenticità e genuinità esistenziale¹³:

la vecchia serva analfabeta
e barbata chissà dov'è sepolta
poteva leggere il mio nome e il suo
come ideogrammi
forse non poteva riconoscersi
neppure allo specchio
ma non mi perdeva d'occhio
della vita non sapendone nulla
ne sapeva più di noi
nella vita quello che si acquista
da una parte si perde dall'altra
chissà perché la ricordo
più di tutto e di tutti
se entrasse ora nella mia stanza

10 MONTALE, *Interviste a Eugenio Montale. 1931-1981*, cit., p. 1710.

11 Ivi, p. 1715.

12 Ivi, p. 1714. «L'analfabeta ha, in genere, prima di tutto il senso delle cose essenziali; si affeziona; è fedele, onesto. È una persona che vede la vita a pochi colori, ma su quelli è sicuro, è sicuro nei suoi principi che possiede costituzionalmente.» (Ivi, p. 493). Ed ancora: «Ho sempre difeso l'analfabetismo ma purtroppo non sono stato ascoltato. Ho trovato analfabeti che dicono cose talmente sagge» (Ivi, p. 629).

13 Ivi, p. 1714.

avrebbe centotrent'anni e griderei di spavento.

Qui Montale, dopo aver ricordato la capacità della «vecchia serva analfabeta» di leggere come ideogrammi i nomi di Montale e degli inquilini del palazzo dove ella lavorava (aneddoto spiegato in una intervista rilasciata dal poeta a Egidio Mucci¹⁴), ripropone la tematica della teoria dei cosiddetti vasi comunicanti applicata in ambito esistenziale («nella vita quello che si acquista / da una parte si perde dall'altra») che consiste nell'equilibrio compensativo fra alcune qualità e attitudini durante la vita. È quella che potremmo definire la “sapienza biologica”, che è rappresentata dalla capacità delle persone più umili e prive di cultura di riuscire a capire in maniera quasi raddomantica e intuitiva il vero senso e significato della vita («della vita non sapendone nulla / ne sapeva più di noi»). Una fugace apparizione la fa anche il soldato austriaco catturato sul fronte trentino con in mano un libro di poesie di Rilke della poesia *L'eroismo*, sempre del *Quaderno di quattro anni*, che Montale ricorda anche in una sua intervista a Giulio Nascimbeni¹⁵, mentre nella lirica *Aspasia* troviamo la presenza di un'altra domestica che ha lavorato in casa Montale, dal nome di ascendenza leopardiana, che aveva l'abitudine di portarsi in casa, di notte, numerosi amanti:

L'eroismo

Qualche cosa ricordo. Un prigioniero *mio*
che aveva in tasca un Rilke e fummo amici
per pochi istanti; e inutili fatiche
e tonfi di bombarde e il fastidioso
ticchettio dei cecchini.

Aspasia

A tarda notte gli uomini

14 «Ora non ci sono più tanti analfabeti, ma quando ero giovane abbiamo avuto tre o quattro donne di servizio analfabete che erano modelli esemplari di virtù e di tutte le qualità umane più alte. Avevano anche imparato a leggere, dando alle parole un significato ideografico. Ce n'era una che sbrigava la corrispondenza di tutto il casggiato. Per lei Montale era un disegno, Mucci un altro disegno, alla stessa maniera che usano ancora oggi i cinesi per imparare» (Ivi, pp. 494-495).

15 MONTALE, *Interviste a Eugenio Montale. 1931-1981*, cit., p. 1728. «Fu nel 1918 sul finire. Ero in Vallarsa. Incontrai questo austriaco con le mani alzate in segno di resa. Mi disse qualche parola indecifrabile. Nelle tasche teneva dei libri di poesie invece di munizioni. In quel periodo non ho mai sparato un colpo. Mi ripugnava e mi ripugna l'idea di uccidere. Non credo che si possano abolire gli eserciti. Ma non si dovrebbe uccidere nemmeno in guerra».

entravano dalla sua stanza
dalla finestra. Si era a pianterreno.
L'avevo chiamata Aspasia e n'era contenta.
Poi ci lasciò. Fu barista, parrucchiera e altro.
Raramente accadeva d'incontrarla.
Chiamavo allora Aspasia! A gran voce
e lei senza fermarsi sorrideva.
Eravamo coetanei, sarà morta da un pezzo.
Quando entrerò nell'inferno, quasi per abitudine
griderò Aspasia alla prima ombra che sorrida.
Lei tirerà di lungo e chi non fu
quella farfalla che aveva appena un nome
scelto da me.

La rassegna si conclude con l'ultima raccolta di Montale, *Altri versi*, pubblicata nel 1981, in cui possiamo rintracciare numerosi personaggi fantasmatici che affollano la memoria e l'insonnia del poeta genovese a partire dalla poesia dedicata a Enrico Pea, in cui Montale ricorda alcuni episodi della vita dello scrittore versiliano lamentandosi per la sua poca fortuna letteraria:

Quando Leopoldo Fregoli udì il passo della morte
indossò la marsina, si mise un fiore all'occhiello
e ordinò al cameriere servite il pranzo.
Così mi disse Pea della fine di un uomo che molto

[ammirava.

Un'altra volta mi parlò di un inverno a Sarzana
e di tutto il ghiaccio di quell'esilio
con una stoica indifferenza che mascherava la pietà.
Pietà per tutto, per gli uomini, un po' meno per sé.
Lo conoscevo da trent'anni o più, come impresario
come scalpellatore di parole e di uomini.
Pare che oggi tutti lo abbiano dimenticato
e che la notizia in qualche modo sia giunta fino a lui,
senza turbarlo. Sta prendendo appunti
per dirci cosa è oltre le nubi,
oltre l'azzurro, oltre il ciarpame del mondo
in cui per buona grazia siamo stati buttati.

Poche note soltanto su un taccuino che nessun editore
potrà mai pubblicare; sarà letto forse
in un congresso di demoni e di dèi
del quale si ignora la data perché non è del tempo.

Nella poesia Montale immagina lo scrittore («lo scalpellatore di parole e di uomini»), ormai dimenticato da tutti, in un consesso di «demoni e di dei» intento a prendere appunti su quello che esiste oltre le nubi, l'azzurro ed il «ciarpame del mondo» dove gli uomini, con un riferimento neppure tanto implicito al concetto di «gettatezza» di Martin Heidegger¹⁶, «sono stati buttati». Sempre in *Altri versi* troviamo, in una poesia dal titolo *Càffaro*, una presenza fantasmatica che riemerge dall'infanzia, ossia quella del direttore del giornale che dà il titolo alla lirica e dell'incontro con lui che Montale ebbe molti anni addietro. Anche questo testo, dal titolo *Al giardino d'Italia*, ci presenta un personaggio che Montale fa affiorare dalla memoria della sua giovinezza, un personaggio che ebbe molta importanza nella sua carriera di poeta, ossia Valéry Larbaud, citato ripetutamente nelle interviste, che qui viene rappresentato in cerca della sua amata come Lotario, il protagonista dell'opera, la sua Mignon:

C'incontrammo al Giardino d'Italia
un caffè da gran tempo scomparso
si discuteva la parola romance
la più difficile a pronunziarsi, la sola
che distingue il gentleman dal buzzurro.
Poi ordinò un ponce all'italiana
e la sua dizione era alquanto bigarrée
(ma è un eufemismo).
Vedevo in lui Lotario che battendo
di porta in porta ricerca la sua Mignon.
Per ritrovarla poi, mentre la mia
era perduta.

Un'altra presenza fantasmatica di *Altri versi* è quella che troviamo nella poesia *Sono passati trent'anni, forse quaranta*, ossia il celebre dantista Charles Singleton, che Montale ricorda in occa-

16 M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, trad. it. di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 2005.

sione di una rappresentazione di una *pièce* del Cinquecento italiano, episodio raccontato in una sua intervista rilasciata a Domenico Porzio¹⁷:

Sono passati trent'anni, forse quaranta.
in un teatro-baracca si riesumava
una noiosa farsa dell'aureo Cinquecento.
Ne comprendevo assai poco ma tutto il resto
era per me decifrato da un provvido amico straniero
che poi scomparve. Lo avevo visto al Caffè
degli scacchisti. Allora non sapevo
che non esistono rebus per il Patròlogo
ma un nome solo sfaccettato anche se unico.
C'è chi vorrebbe sopprimere anche quello.
forse doveva essere l'opinione
del misterioso personaggio che ora si rifà vivo
perché ricorda la sera del baraccone
ed il soccorso datomi. Del suo commercio coi Padri
non fece cenno. Sarebbe stato ridicolo.

La poesia seguente, *Le piante grasse*, che contiene un ricordo dell'adolescenza riaffiorato dopo vent'anni e descritto da Montale anche in una sua intervista a Domenico Porzio, è invece dedicata da Montale ad un suo zio amante delle piante grasse ammirate da tutti e anche dal De Lollis, acuto critico della poesia italiana del primo Novecento e cultore della poesia prosastica¹⁸:

Un mio lontano parente era collezionista
di piante grasse. Venivano da ogni parte
per vederle. Venne anche il celebrato (?)
de Lollis deliberatore di poesia prosastica.
Si erano conosciuti al Monterosa

17 «Si. Una volta andammo insieme a vedere una commedia recitata in stretto dialetto toscano: io ne capivo il cinquanta per cento, lui capiva tutto e spiegava a me quello che non afferravo» (MONTALE, *Interviste a Eugenio Montale. 1931-1981*, cit., p. 920).

18 «Lorenzo era un mio cugino di quarto o quinto grado che aveva studiato a Zurigo dove però l'avevano bocciato. Era un teorico in piante grasse e nel ristorante di Genova, dalle parti del teatro Carlo Felice da dove andava a mangiare, conobbe Cesare de Lollis, professore universitario e grande filologo poi trasferito a Roma. Lorenzo scoprì che anche il celebrato de Lollis, studioso di provenzale e di catalano, era collezionista di piante grasse: e lo invitò a vedere i suoi pregiati esemplari di Monterosso. Rammento da dietro una siepe di aver scorto quei due signori che esaminavano le misteriose piante. Non sapevo che a distanza di anni li avrei messi in una poesia: il ridicolo acquista sempre un senso» (MONTALE, *Interviste a Eugenio Montale. 1931-1981*, cit., p. 944).

ristorante per celibi ora scomparso.
Oggi non esistono più
le serre le piante grasse e i visitatori
e nemmeno il giardino dove si vedevano
simili mirabilia. Quanto al parente
è come non sia esistito mai. Aveva studiato
a Zurigo respinto in ogni materia
ma quando nel nostro paese le coseolgevano al peggio
crollava la testa e diceva eh a Zurigo a Zurigo ...
Non so che senso abbia il ridicolo
nel tutto/nulla in cui viviamo ma
deve averne uno e forse non il peggiore.

Nella poesia successiva, omonima, ritroviamo Schiappino, figlio del fattore e pessimo tiratore che sarà protagonista anche di un racconto di *Farfalla di Dinard* dal titolo *Una spiaggia in Liguria*, con cui Montale da bambino ha condiviso un episodio di caccia rievocato nel teso della poesia citata:

Il figlio del nostro fattore
aveva a fama di pessimo tiratore:
lo chiamavano Schiappa o con più grazia
Schiappino.
Un giorno si appostò davanti alla roccia
dove abitava il tasso in una buca.
per essere sicuro del suo tiro
sovrappose al mirino una mollica di pane.
A notte alta il tasso tentò di uscire
e Schiappino sparò ma il tasso fece
palla di sé e arrotolato sparve
Nella vicina proda. Non si vedeva a un passo.
Solo un tenue bagliore sulla Palmaria.
Forse qualcuno tentava di accendere la pipa.

Le ultime presenze fantasmatiche di *Altri versi* sono una zia di Pietrasanta, la protagonista della poesia dal titolo ambivalente *Una visitatrice* (di cui Montale ricorda le disgrazie e i soldi che

lei gli regalava ad ogni visita) e nella poesia *Interno/esterno* un'amica di Clizia, una certa Giovanna, imbarcatasi con Irma per l'America da cui l'autore riceve una telefonata in piena notte:

Una visitatrice

Quando spuntava in fondo al viale
la zia di Pietrasanta noi ragazzi
correvamo a nasconderci in soffitta.
Il suo peccato: era vecchia e noiosa,
una tara che anche ai giovani di allora
pareva incomprensibile, insultante.
Mio padre l'abbracciava, dava ascolto
al fiume di disgrazie in cui la vecchiarda
nuotava come un pesce e poi faceva
scivolare due scudi nel borsetto
sempre aperto di lei. E infine le diceva
affrettati, tra poco arriverà
il trenino 'operaio' che serve a te.
Non l'ho mai vista; oggi avrebbe assai più
di cento anni. Eppure quando leggo o ascolto
il nome PIETRASANTA penso ai pochi scudi,
al dolore del mondo, alla ventura-sventura
di avere un avo, di essere tris nipote
di chissà chi, di chi non fu mai vivo.

Interno/esterno

[...]
Ma ora squilla il telefono e una voce
che stento a riconoscere dice ciao.
Volevo dirtelo, aggiunge, dopo trent'anni.
Il mio nome è Giovanna, fui l'amica di Clizia
e m'imbarcai con lei. Non aggiungo altro
né dico arrivederci che sarebbe ridicolo
per tutti e due.

Da quanto emerso da questa rassegna, possiamo azzardare una panoramica tipologica delle presenze fantasmatiche attive all'interno della produzione lirica del tardo Montale: una prima tipologia comprende le persone che appartengono al contesto «familiare», larico del poeta, ovvero lo zio appassionato di piante grasse, il cognato musicista morto suicida e la zia di Pietrasanta della poesia *Una visitatrice*; una seconda tipologia è invece quella che annovera al suo interno presenze riconducibili ad Irma Brandeis come la Giovanna di *Interno/esterno* e la Hannah Kahn della poesia *Salvacondotto*, a cui se ne aggiunge una terza che include personaggi importanti, fondamentali per la formazione culturale, intellettuale e poetica di Montale, vale a dire Valéry Larbaud, Charles Singleton, Pio Rajna ed Enrico Pea. Ma la categoria più significativa, e che ha lasciato tracce indelebili nella memoria di Montale, ci sembra quella che potremmo definire «degli analfabeti», delle persone umili e originali a loro modo, come le «vecchie serve», le domestiche che hanno lavorato in casa Montale (Aspasia, Gina Tioffi e Maria Bordigoni) o il figlio del «manente» Schiappino, l'amico e compagno delle avventure infantili, o la varia umanità rappresentata nella poesia *Corso Dogali* («il Carubba con l'organino / a manovella e il cieco che vendeva il bollettino del lotto»), nonché il cagnolino Galiffa, vera e propria presenza larica nella poesia del tardo Montale. I personaggi che appartengono a quest'ultima tipologia di presenze fantasmatiche incarnano i valori autentici e genuini della vita, rappresentano una condizione aurorale di autenticità e genuinità esistenziale e una sorta di saggezza, sapienza biologica, ossia la capacità di conoscere e comprendere al meglio la vita (qualità per cui Montale mostra sincera ammirazione). Sono personaggi verso cui l'autore prova un sincero affetto e senso di pietà umana, come afferma giustamente Enrico Testa in una sua eccellente lettura della poesia *Corso Dogali*, e non un atteggiamento distaccato ed indifferente o paternalistico, come vuole certa critica sviata da «un eccesso di aristocraticismo accademico»¹⁹ e appiattita sulla convinzione, a nostro avviso errata, che «Montale persegua, mettendo in scena questi personaggi, fini caricaturali, effetti espressionistici, volute deformazioni e che, nel far questo, [Montale] dia voce a una dimensione locale rispetto alla quale l'io della poesia resterebbe estraneo, distaccato, lontano»²⁰.

19 TESTA, *Una lettura di Corso Dogali di Eugenio Montale*, cit., p. 131.

20 Ibid.

DANIELA BOMBARA

TRISTI *REVENANTS*: EMARGINAZIONE DELLO SPETTRO E VOLONTÀ DI CRITICA SOCIALE IN DINO BUZZATI, ERCOLE PATTI, LIVIA DE STEFANI

È noto che spiriti e fantasmi non sono intervenuti dell'aldilà bensì residui vitali, come orme sulla sabbia, lasciati da determinate persone defunte; che a poco a poco il tempo cancella¹.

Nelle narrative del soprannaturale, il *revenant* è una figura complessa, ossimorica, innervata da opposte tensioni e non coincidente *tout court* con il fantasma: «un redivivo è più precisamente un defunto tornato in un corpo fisico»², quindi più consistente e maggiormente coinvolto nei processi vitali rispetto allo spettro tradizionale. Questa declinazione del fantastico, sorta dall'esigenza di credere nella reversibilità dell'esistenza, se da un lato, analogamente al *Doppelgänger*, smentisce «energeticamente la potenza della morte»³, dall'altro proietta l'alterità macabra del non vivente nell'Aldilà: «*doubles* e fantasmi finiscono comunque per affermare [...] la possibilità di essere *contagiati* dal dilagare della morte nei confini della vita»⁴.

Al *revenant* terrorizzante delle narrazioni ottocentesche subentra, nel Novecento, un personaggio nostalgico⁵, che vorrebbe rinsaldare i legami perduti e far riaffiorare – con emozioni, affetti, aspetti culturali – il tempo già trascorso, mentre i viventi ne rifiutano la presenza escludendolo dai propri spazi, anzi confinandolo in zone liminali e infine eliminandolo come insignificante rifiuto⁶. La marginalizzazione dello spettro proietta una luce inquietante sul nostro mondo, evidenziando la caducità delle cose e l'ineluttabilità della fine⁷.

1 D. BUZZATI, *Fatterelli di città*, in ID., *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1990 [1971], pp. 197-202: p. 201.

2 L. MORTON, *Fantasmi. Una storia di paura*, trad. it. di C. Braccio, Milano, Il Saggiatore, 2020, p. 19.

3 O. RANK, *Il Doppio*, Milano, Sugarco, 1987, p. 102.

4 A. M. MANGINI, *Letteratura come anamorfosi*, Bologna, Bononia University Press, 2007, p. 145.

5 Per la caratterizzazione del fantasma novecentesco si veda S. ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Archetipo Libri, 2011, pp. 17-19, 51-53, 182-183, 187-193, 199.

6 E. PUGLIA, *Introduzione a Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin, A. Mangini, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 8.

7 Al *revenant* novecentesco si potrebbero applicare le affermazioni di Vito Teti sul vampiro moderno, la cui tristezza «è nostalgia dell'individuo consapevole che tutto finisce senza possibilità di ritorno» (V. TETI, *La malinconia del vampiro. Mito, storia, immaginario*, Roma, Manifestolibri, 1994, p. 128).

Il ritornante – ‘perturbante’ perché indice di credenze antiche, animistiche, che si credevano superate⁸ – si radica nel passato dell’umanità agganciandosi a una tradizione popolare che individua una profonda connessione fra mondo di superficie e realtà oltremondana⁹, ma al tempo stesso prefigura aspetti contemporanei o futuri della società: ibrido fra vita e morte, egli incarna il superamento dell’antropocentrismo per sviluppare una visione del reale più ampia e completa, in cui la vita individuale si trasfonde in principio vitale universale, e la morte personale sia solo una tappa del ciclo di trasformazione/evoluzione dell’esistente¹⁰.

Ma i viventi non accolgono affatto le opportunità offerte dal ‘ritornante’, trattato da straniero, esiliato per la sua diversità, connotato da tratti negativi perché il mondo di superficie possa costruire la propria incerta configurazione identitaria sull’esclusione dell’altro-da-sé¹¹. L’emarginazione del *revenant* ne potenzia la significazione: il non-morto esprime e rivela ciò che la società effimera e arida rifiuta – la solidarietà, la persistenza degli affetti, il valore del passato, la creatività – trasformandolo in prodotto di scarto¹², nonché mascherando tale meschinità culturale ed emotiva tramite le convenzioni sociali.

Si prenderanno in considerazione due racconti dalla trama affine, *Gli amici* (1958) di Dino Buzzati e *L’incredibile avventura di Ernesto* (1969) di Ercole Patti, entrambi con protagonista un rivissuto rifiutato da parenti e amici con rabbia, sconcerto, e nel secondo caso con autentico disgusto. A questi due esempi si intende accostare *Un antenato di qualità* (1963) di Livia de Stefani, che rielabora ironicamente il *topos* dell’apparizione spettrale – nel racconto è un celebre compositore –

8 S. FREUD, *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, Roma-Napoli, Theoria, 1984, p. 73.

9 G. CONTRO (*Due passi fuori dal sentiero*, in *Almanacco dell’orrore popolare. Folk horror e immaginario italiano*, a cura di F. Camilletti e F. Foni, Città di Castello (PG), Odoya, 2021, pp. 144-145) sottolinea la «normalità [...] dell’incontro con i morti che è caratteristica delle società rurali», non esente comunque da timore: «l’orrore popolare si rivela attinente all’ordine del rimosso, del marginale: di quel mondo, cioè, letteralmente *pagano* [...] che la cultura urbana crede di aver espulso al di fuori delle proprie cinte murarie, e che invece torna, indefinitamente, a infestarla».

10 Ci si riferisce alla formulazione del postumano secondo R. BRAIDOTTI, *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*, vol. I, trad. it. di A. Balzano, Roma, DeriveApprodi, 2014. *Creatura in between* fra due mondi, il ritornante vorrebbe prospettare ai vivi un tempo ciclico e assoluto, αἰών (*Aion*) che permetta di superare il transeunte riattivando il passato nel presente, rispetto a χρόνος, (*Chronos*), il tempo cronologico e lineare della realtà di superficie (Cfr. Braidotti, *Il postumano*, cit., p. 138). Puglia ritiene che lo spettro sia portatore di una vera e propria rivoluzione epistemologica: «I fantasmi dispiegano una spazio-temporalità loro propria [...]; annunciano una realtà che non soltanto rompe la barriera che separa la vita e la morte ma sfugge anche ad altre categorie concettuali su cui il mondo moderno è fondato: soggetto/oggetto, materia/spirito, animato/inanimato e persino natura/cultura» (E. PUGLIA, *Residui spettrali. Archeologia e critica di un non-concetto*, in *Ritorni spettrali*, cit., p. 61).

11 «Tanto più le comunità umane si sentono deboli e indifese e minacciate nella propria sicurezza e identità, tanto più le figure degli stranieri vengono caricate di valori negativi, caratterizzate attraverso tratti culturali semplificatori e rigidi» (R. CESERANI, *Lo straniero*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 5). Sul fantasma come ‘straniero’ si veda un accenno in ZANGRANDI, *Cose dell’altro mondo*, cit., p. 128, nel contesto di un’accettazione positiva dell’alterità all’interno del fantastico femminile.

12 Il fantasma conserva «una relazione privilegiata con il rifiuto, il marginale, l’escluso [...]; è interstiziale: deve essere eliso proprio perché è un essere “eterogeneo”» (PUGLIA, *Residui spettrali*, cit., pp. 74- 75). Si veda al riguardo l’intera silloge di saggi *Ritorni spettrali*, cit., con l’avvertenza che il concetto di spettralità all’interno del volume è in genere sganciato da manifestazioni soprannaturali, indicando aspetti immateriali della società contemporanea.

durante una seduta spiritica: il prodotto artistico frutto dell'attività medianica sarà abbandonato nel disinteresse generale, a riprova di quanto il 'genio' non abbia più cittadinanza nella realtà contemporanea. La componente orrorifica dai resuscitati si trasmette alla società, questa sì autenticamente spaventosa, perché rigida, chiusa alla fantasia e al sentimento o attraversata dal senso della fine; di fronte a essa gli spettri di Buzzati, Patti e De Stefani esprimono con gentilezza la mostruosità quotidiana dell'emarginazione, sociale e culturale, l'esclusione ingiusta del 'diverso'.

Un ostracismo fantasmatico

Gli spiriti buzzatiani incarnano, secondo Stefano Lazzarin, una «linea nostalgica nella letteratura fantastica del Novecento»¹³: temono la modernità e i viventi, esprimendo un rimpianto dei tempi trascorsi che è «nostalgia del genere, consapevolezza dell'obsolescenza di un codice narrativo fin troppo onusto di gloria»¹⁴ all'interno della frenetica società contemporanea, nella quale non vi è cittadinanza per il soprannaturale. Talvolta i fantasmi «vengono respinti nei loro tentativi ostinati e patetici di sopravvivere fra gli uomini»¹⁵, come il violinista Toni Appeacher nel racconto *Gli amici*¹⁶: tornato in vita per un mese a causa di una svista burocratica compiuta nell'Oltremondo, il malinconico spettro cerca asilo nella casa di un amico, ma è allontanato con «collera», «sorda irritazione», «rabbia»¹⁷; respinto dal direttore del conservatorio, che finge di accoglierlo per poi chiudersi in casa con una scusa, aggredito dalla propria amante, Appeacher è infine scacciato da un prete che lo ritiene demoniaco e costretto al confino in luoghi inospitali. Le reazioni negative dei viventi si strutturano in un *climax* ascendente che interessa tutte le sfere dell'esistenza umana – l'amicizia, il lavoro, la sessualità, la religione – ciascuna incarnata in un personaggio iroso, infastidito, spaventato; per quanto il *revenant* reclama per sé uno spazio quasi impercettibile, essendosi drasticamente ridotte le sue funzioni vitali, conferma però per questa via la sua irriducibile alterità:

13 Si riprende il titolo del contributo di S. LAZZARIN, "Ed è per questo che gli spiriti non vogliono vivere con noi": Buzzati e la linea 'nostalgica' nella letteratura fantastica del Novecento, in *Buzzati d'hier et d'aujourd'hui*. Atti del convegno internazionale a cura di A. Colombo e D. Bahuet-Gachet, Besançon, Presses Universitaires de Besançon, 2009, pp. 209-231.

14 Ivi, p. 224.

15 Ivi, p. 221.

16 Il racconto è pubblicato in «Corriere della Sera» il 3 luglio 1952; poi in *Il crollo della Baliverna* (1954). Si cita da D. BUZZATI, *Gli amici*, in ID., *Il crollo della Baliverna*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 159-166.

17 Ivi, pp. 160, 161.

Ormai non dormo più... Non si tratta di dormire... Mi basterebbe un angolino... Non darò noia, io non mangio, non bevo e non... insomma il gabinetto non mi occorre... Sai? Solo per non dover girare tutta notte, magari con la pioggia¹⁸.

La condizione ibrida di vivo/morto appare come «irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana»¹⁹ per gli amici e i colleghi di Appeacher, ma non risulta realmente terrorizzante, poiché non avviene un assoluto stravolgimento dell'*ordo orbis*: dietro il violinista non appaiono infatti schiere di non-morti, pronti a prendere possesso dell'universo²⁰. Lo 'scandalo' è dato allora dall'assurda pretesa del rivissuto di voler riprendere un posto, sia pure limitato, in società; si tratta di un fatto individuale, che non incide sulla struttura del reale. Valentina Polcini paragona il testo buzzatiano a un racconto di H. G. Wells, *The Story of the Inexperienced Ghost* (1902), in cui lo spettro è rimproverato perché osa apparire in un Club esclusivo; allo stesso modo l'amico del protagonista, il liutaio Torti, «cannot admit a ghost into his respectable house, because he would scare his children»²¹.

Ma cosa vi è, in effetti, di socialmente inaccettabile nel gentile, pacato *revenant* buzzatiano? In primo luogo, si è detto, la mancata coscienza della propria marginalità, che comporta la volontà di introdursi, da «fantasma, ma con una certa residua consistenza»²² negli spazi e soprattutto nell'immaginario dei vivi, rivendicando la necessità di ricordare, riattivando il passato in nome di legami di affetto e stima, che egli vorrebbe imperituri. Eccedenza dell'Aldilà, sorto dal caos di un Oltremondo simile alla realtà di superficie, Appeacher è un essere temporaneo, forma rovesciata del fantasma tradizionale, eterno, eppure ne condivide alcune funzioni: la sua presenza mette in rilievo e denuncia la colpevole dimenticanza degli uomini, l'inconsistenza degli affetti dietro le convenzioni sociali²³, infine l'ingiustizia e l'orrore dell'emarginazione²⁴. Il mite esule spettrale esplora quindi,

18 Zangrandi osserva il carattere parodico di questa raffigurazione del ritornante, che «ridicolizza gli elementi sui quali la *ghost story* aveva poggiato le basi» (S. ZANGRANDI, *Una certa residua consistenza. I fantasmi buzzatiani e la tradizione fantastica italiana del Novecento*, «Studi buzzatiani» XII, Pisa, Fabrizio Serra, pp. 11-34: p. 22).

19 R. CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004, p. 152.

20 È vero comunque che il direttore e l'amante reagiscono con terrore all'apparizione, da loro respinta anche fisicamente, ma ciò avviene perché la presenza di Appeacher, sia pure timida e gentile, indica un malfunzionamento dei rituali funebri che dovrebbero garantire la netta separazione fra Aldiqua e Aldilà, rispecchiando in ciò la svista burocratica oltremondana; ne deriva per i viventi, «la possibilità di essere contagiati dal dilagare della morte nei confini della vita» (MANGINI, *Letteratura come anamorfosi*, cit., p. 145).

21 V. POLCINI, *Dino Buzzati and Anglo-American Culture. The Re-Use of Visual and Narrative Texts in His Fantastic Fiction*, Cambridge, Cambridge Scholar, 2014, p. 128.

22 BUZZATI, *Gli amici*, cit., p. 160.

23 Il narratore extradiegetico così commenta la reazione infastidita di Torti: «Nei giorni di distacco, la carica di affetto per l'amico era stata smaltita fino in fondo, e ora non ne restava più di disponibile» (Ivi, p. 161). Il perbenismo borghese occulta l'aridità sentimentale e l'insignificanza delle relazioni, ma «il fantasmatico rivela che la presunta iperrealità in cui viviamo si regge sulla negazione sistematica di tutta una sfera dell'esistente» (PUGLIA, *Residui spettrali*, p. 76). La valenza sociale del *revenant* buzzatiano è evidente: «quando è separato dalla propria capacità infestante, il fantasma può in effetti significare ciò che è invisibile o indicibile, in quanto figura di ingiustizie passate, presenti e future verso le

in una dolente *via crucis* e nell'ottica straniata di chi non è più di questo mondo, la durezza e la chiusura mentale della società contemporanea, comunicando «in modo particolarmente efficace e persuasivo la drammaticità della condizione esistenziale dell'uomo sulla terra»²⁵.

L'angoscia del revenant, fra desiderio e presunzione

Quando Ercole Patti (1903- 1976)²⁶ scrive *L'incredibile avventura di Ernesto*, la storia di Toni Appeacher ha già goduto di ben tre edizioni²⁷; è quindi del tutto probabile che l'autore ne abbia tenuto conto nell'elaborazione del suo scritto, ma in realtà, nonostante le evidenti somiglianze, i due racconti sono diversi riguardo eventi, caratterizzazione dei personaggi e senso del discorso. L'apparizione di Ernesto, in vita scrittore e non musicista, è maggiormente perturbante: creatura liminare fra vita e morte, animato ed inanimato²⁸, il protagonista, già defunto da molti anni, ha un corpo «semifreddo» ed emana «uno strano odore come di rinchiuso e di stagnante che aveva tuttavolta qualcosa di artificiale come di qualche preparato chimico»; appare «come sfinito dalla lunga permanenza sottoterra», si appoggia quindi alla parete «con la testa piegata da una parte e le gambe

quali una società rimane cieca» (E. PEEREN, *Fantasmia a perdere. Le vite spettrali dei migranti*, in *Ritorni spettrali*, cit., p. 87).

24 Nel suo *Postmodern Ghosts and the Politics of Invisible life* (in *Death in Literature*, eds. O. Hakola, S. Kivistö, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 83–101; pp. 90–92), Käkälä–Puumala individua cinque funzioni presenti nell'elaborazione letteraria del fantasma contemporaneo: avvertire di qualcosa e risarcire torti, rappresentare una realtà alternativa, comunicare una verità oltremondana, esprimere la marginalità sociale, agire come metafora. Il *revenant* di Buzzati, autore già 'postmoderno' (così lo definisce F. GIANFRANCESCHI, nell'*Introduzione* a D. BUZZATI, *Il crollo della Baliverna*, cit., pp. 5- 14), si assume in buona parte tali compiti, tentando di colmare il vuoto di affetti che la sua morte ha determinato, esprimendo il disagio dell'esclusione, infine simboleggiando con la sua vicenda il concetto di marginalità. Vale la pena di osservare che *Appacher* è un nome 'parlante', perché variante ortograficamente scorretta di *Appeacher*, cioè 'accusatore', deverbale dall'arcaico *To appeach*, a sua volta derivato dal tardo latino *impedicare*. Fin dall'Ottocento, comunque, troviamo 'ritornanti' la cui presenza è implicito rimprovero per i viventi che hanno facilmente dimenticato ne *La festa dei morti* (1884) di Giovanni Verga, novella in cui i corpi dei defunti si riuniscono nel giorno festivo a loro dedicato in una grotta sottomarina, ma la loro azione è senza effetto sul mondo di superficie perché il convito è cancellato dalle onde: «Cosi le lagrime si asciugarono dietro il loro funebre convoglio; e le mani convulse che composesero nella bara le loro spoglie, si stesero ad altre carezze; e le bocche che pareva non dovessero accostarsi ad altri baci, insegnano ora sorridendo a balbettare i loro nomi ai bimbi inginocchiati ai piedi dello stesso letto» (G. VERGA, *La festa dei morti*, in ID., *Le novelle*, vol. 2, a cura di G. Tellini e L. Sciascia, Milano, Garzanti, 1980, pp. 123–128: p. 127).

25 G. BARBERI SQUAROTTI, *Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940: Buzzati, Morovich, Terracini, Delfini*, in *La cultura negli anni 1930-1945 (Omaggio ad Alfonso Gatto)*, vol. I, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1984, p. 48.

26 Sullo scrittore catanese si possono consultare E. LAURETTA, *Invito alla lettura di Ercole Patti*, Milano, Mursia, 1975; P. GIANNANTONIO, *Ercole Patti, tra cronaca e invenzione*, «Italianistica», XXII, n. 1/3, 1993, pp. 157-172; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Ercole Patti «alla ricerca della felicità perduta»*, in *Un recorrido por las letras italianas en busca del Humanismo*, a cura di V. González Martín, M. Gil Rovira, M. Martín Clavijo, I. Scampuddu, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, pp. 615-626.

27 Oltre a quella menzionata del 1954, il testo viene incluso nella silloge *Sessanta racconti* (1958), pubblicata da Mondadori, e poi da PEM nel 1969.

28 La teorizzazione del perturbante come «mancanza di orientamento», originata dal dubbio che «un essere apparentemente inanimato sia vivo davvero e, viceversa, che un oggetto privo di vita non sia per caso inanimato» è formulata in primo luogo, com'è noto, da E. A. Jentsch (1867-1919) (Cfr. E. JENTSCH, *Sulla psicologia dell'Unheimliche* [1906], in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 399- 410: p. 401, 404), poi ripresa da Freud nel *Il perturbante* (1919), e collegata all'angoscia provocata dal ritorno dei morti (FREUD, *Il perturbante*, cit., pp. 58, 72).

disarticolate e incrocicchiate come un burattino senza vita»²⁹; infine «pesava pochissimo come se fosse vuoto all'interno»³⁰. Nella reazione degli amici – l'avvocato Pavoni – e parenti – moglie e figlia – predomina, almeno inizialmente, la ripugnanza per un corpo che conserva evidenti tracce di oltretomba, fra cui un vestito «con qualche macchia di muffa»³¹. Il ritorno di Ernesto non ha comunque una spiegazione soprannaturale: il protagonista rivela di essere stato sottoposto a un esperimento fantascientifico da misteriosi scienziati che hanno ricostruito il suo corpo dai pochi residui rimasti, ma la configurazione non è stabile, e necessita di controlli e interventi che, assicura il resuscitato, verranno fatti entro breve. La famiglia si riabituava alla presenza del non-morto, per quanto la cauta contentezza sia ben presto sostituita da fastidiose preoccupazioni di ordine pratico – come ripristinare la camera del resuscitato, in cui ormai dorme la figlia, cosa fare dell'amante della moglie, come reinserire lo scrittore sulla scena letteraria – , e allora «[v]erso sera una grande infelicità si era sostituita a quella gioia, una infelicità inconfessata per quell'essere caro che sovvertiva la loro esistenza già così bene sistemata»³². Ernesto risolve lo spinoso problema morendo nuovamente:

era diventato ancora più giallognolo ed esangue, gli occhi gli si affondavano nelle orbite fino quasi a sparire in una penombra fosca e la magrezza della testa cominciava a delineare la forma del teschio. L'avvocato Pavoni notò con orrore che un po' di umidiccio come un rivetto di liquido serioso si spandeva sul divano accanto all'amico [...]; di lì a poco si accorse che il corpo di Ernesto era rimasto disarticolato come un mucchietto di stracci leggeri senza più il minimo segno di vita³³.

Infine, il «relitto» disgustoso di Ernesto, un grappolo di resti «sempre più miseri e rattappiti», che emanano «un curioso odore dolciastro»³⁴, viene bruciato nel forno, per evitare scandali.

Ibrido come il suo protagonista, il racconto è solo apparentemente fantascientifico: è infatti inspiegabile l'assenza degli scienziati. I parenti avanzano l'ipotesi che non si presentino perché l'esperimento è fallito, ma la spiegazione non convince: i misteriosi studiosi non potevano conoscere le condizioni di Ernesto dopo il suo rientro a casa, ed è improbabile che abbandonino un progetto così rivoluzionario. Se però il protagonista è realmente un *revenant*, come fanno supporre alcuni suoi atteggiamenti inquietanti, quali il volersi presentare immediatamente alla moglie «sorridente con orribile dolcezza»³⁵, pur sapendo che la donna ne sarà terrorizzata, quasi volesse punirla per

29 E. PATTI, *L'incredibile avventura di Ernesto*, in E. MORREALE, *Sicilia fantastica. Racconti sul meraviglioso dal Novecento a oggi*, Napoli, l'ancora, 2000, pp. 159-164: p. 160.

30 Ivi, 161.

31 Ivi, 160.

32 Ivi, 163.

33 *Ibidem*.

34 Ivi, 164.

35 Ivi, 161.

averlo dimenticato, non si comprende in ogni caso perché occulti la verità. L'inesplicabilità del racconto lo qualifica quindi come appartenente al genere fantastico³⁶, con agganci a una dimensione fantascientifica che, vera o falsa che sia, contribuisce a definire il significato e il messaggio della vicenda, o almeno uno dei sensi possibili: il ritorno dal regno dei morti non è auspicabile³⁷, chi oltrepassa la soglia finisce per trasformarsi in immondo rifiuto da eliminare. La cremazione del cadavere, già attestata nella tradizione popolare per distruggere i ritornanti e presente anche in ambito letterario³⁸, avviene nel forno, «inferno in miniatura» nella tradizione folklorica, come ci informa Piero Camporesi parlando di Bertoldo³⁹. Come il villano creato da Giulio Cesare Croce, Ernesto sarebbe 'ricacciato in inferno' perché lui o i suoi fantomatici scienziati si sono macchiati di *hybris*. Se Appeacher accusava i suoi falsi 'amici' di escluderlo dalla loro esistenza, in questo caso l'emarginazione sembra necessaria; oppure – in un'interpretazione alternativa altrettanto possibile – analogamente al racconto buzzatiano è presente nel testo di Patti la critica, sia pure più sfumata, a una classe borghese anaffettiva e indifferente, che non ha esitato a rimpiazzare in ogni luogo e situazione il povero Ernesto, liberandosi senza esitazioni dei suoi resti miserandi in nome della rispettabilità.

Rifrazioni di marginalità: musiche spettrali ed esistenze parassitarie in un racconto di Livia De Stefani

Lo scrittore Ernesto e il violinista Toni Appacher condividono una vocazione artistica, per quanto venata di mediocrità nel primo caso; la loro emarginazione potrebbe allora rivestire un ulteriore significato, stigmatizzando l'indifferenza verso i processi creativi presente nella società contemporanea. Il motivo acquista centralità in un racconto di Livia De Stefani, *Un antenato di qualità*, in cui il 'ritornante' assume l'identità di un celeberrimo musicista quale Giuseppe Verdi. Francesco (Ciccino) Larcudi nel corso di una seduta spiritica riceve dall'angosciato fantasma del compositore un incarico surreale: trascrivere l'opera *La Fuggitiva*, che il maestro non ha potuto portare a com-

36 Sul fantastico come «inceppamento del paradigma» di realtà, originato da un «blocco gnoseologico» si veda L. LUGNANI, *Per una delimitazione del genere*, in *La narrazione fantastica*, cit., pp. 37-73: 72.

37 Emiliano Morreale (in *Sicilia fantastica*, cit., p. 159) nota opportunamente la «curiosa e precisissima assonanza» fra questo racconto e *L'allarme dei vivi* (1926) di Nino Savarese, che descrive un paese angosciato dall'improvviso e imbarazzante risveglio dei morti. Vale la pena di notare che nella cultura popolare siciliana – si ricordi che Patti è catanese, Savarese di Enna – «non è tanto la morte a spaventare gli isolani, quanto i morti che, recalcitranti alla morte, fanno ritorno nella terra dei vivi» (R. BATTIATO, *In Sicilia di morte si muore*, in *Almanacco dell'orrore*, cit., pp. 149-156: p. 149).

38 Ad esempio in *Un vampiro* (1904) di Luigi Capuana. Si veda MANGINI, *Letteratura come anamorfosi*, cit., pp. 151-152.

39 P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi, 1976, p. 35.

pimento⁴⁰. Ciccino, «stonatissimo»⁴¹, ignora del tutto il linguaggio musicale ma si dedica strenuamente al compito assumendo due esperti, un maestro di armonia e un trascrittore, costretti come lui a esiliarsi per sei anni in una villa dalla *facies* esageratamente gotica; qui si compie un lavoro rigorosamente notturno, a stretto contatto con l'illustre spettro. Il risultato è consegnato trionfalmente alla Ricordi come «opera postuma di Giuseppe Verdi»⁴², ma il prezioso manoscritto scompare durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. La voce narrante femminile, nipote di Larcudi, non trova traccia della singolare trascrizione:

che certamente, perché creata in quel prodigioso modo e da quello straordinarissimo trio di galantuomini, avrebbe dovuto rivelarsi, me lo diceva il cuore, o qualcosa di molto importante, sia pure nella falsariga verdiana, o forse un'opera addirittura originale, rivoluzionaria per quei tempi, mirabile oggi. Un tesoro, una gloria nazionale⁴³.

Posseduto dallo spirito del sommo artista, Larcudi si sottrae interamente alla normale esistenza recidendo ogni legame con la famiglia e il lavoro, trasformandosi di fatto in 'doppio' del musicista fantasma di cui condivide l'essenza macabra, anche perché svolge per un lungo periodo una vita solamente notturna, «alla rovescia»⁴⁴. La trasmissione di conoscenze oltremondane in ogni caso fallisce; *La Fuggitiva*, seppellita in biblioteca nell'indifferenza generale, già quindi scarso, rifiuto, scompare definitivamente e la stessa apparizione soprannaturale smarrisce il proprio senso. L'intervento ironico della voce narrante, che teme di essere a sua volta perseguitata dal fantasma e costretta a ripetere «l'opera di ricostruzione di quella ricostruzione già imposta allo zio

40 Il racconto è compreso nella raccolta *Viaggio di una sconosciuta e altri racconti*, Mondadori, Milano, 1963, poi in *Sicilia fantastica. Racconti sul meraviglioso dal Novecento a oggi*, a cura di E. Morreale, Napoli, L'Anchoredel Mediterraneo, 2000, pp. 77-80, da cui sono tratte le citazioni nel testo. Livia De Stefani (1913-1991), palermitana, pubblica nel 1953 *La vigna di uve nere*, ambientato nella Sicilia coeva, terra percorsa da dinamiche di ancestrale violenza in cui si muovono i «personaggi favolosi e tragici di un mondo patriarcale eroico e feroce» (C. LEVI, *Prefazione a «La vigna di uve nere» di Livia De Stefani*, in ID., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 281-285: p. 285). Altrettanto negativa la realtà cittadina, in cui ceti aristocratici ed alto borghesi vivono una progressiva decadenza, «affatturati» (da cui la silloge *Gli affatturati*, Milano, Mondadori, 1955), perché prigionieri di un ruolo sociale che agisce come un maligno incantesimo. Una sottile vena surreale, con tangenze al soprannaturale, percorre dunque la produzione della scrittrice. Fra i contributi di ordine generale, che comprendono soprattutto prefazioni, postfazioni, introduzioni, voci enciclopediche, si possono menzionare, senza pretesa di esaustività: G. BOSETTI, *Structure narrative de La Vigna di uve nere di Livia De Stefani*, «Revue des études Italiennes», Nouvelle Série, 18, 2-3, 1972, pp. 201-234; D. LA MONACA, *L'impurità narrativa di Livia de Stefani*, in EAD., *Scrittrici Siciliane del Novecento*, Palermo, Flaccovio, 2008, pp. 21-31; S. FERLITA, *Uno specchietto per le allodole*, postfazione a *La vigna di uve nere*, Milano, Isbn edizioni, 2010, pp. 213-224; G. CAMINITO, *Prefazione a L. DE STEFANI, Viaggio di una sconosciuta*, Roma, Cliquot, 2018, pos. 17- 69.

41 De Stefani, *Un antenato di qualità*, in EAD., *Viaggio di una sconosciuta*, cit., p. 79.

42 Ivi, p. 80.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*.

Larcudi»⁴⁵, qualifica il racconto come parodia del fantastico, nei sottogeneri, o varianti, del racconto medianico e del soprannaturale musicale⁴⁶. Ne deriva un distanziamento critico dalla materia narrata⁴⁷ che esalta la significatività del messaggio di fondo: la musica sublime ottocentesca, di cui l’evocazione verdiana è simbolo, è definitivamente morta, e nel mondo attuale può ripresentarsi solo quale doppio, inconsistente spettro; questa eredità impoverita e deformata è inoltre accolta da individui incapaci di far rivivere i capolavori inespressi, che si degradano nell’anonimato. La situazione descritta appare il rovesciamento speculare del buzzatiano *Battaglia notturna alla Biennale di Venezia* (1956), in cui un pittore fantasma torna sulla terra per verificare la ricezione delle sue opere, ma la sua esperienza di *revenant* sarà costellata di «amarezze», la sua arte considerata «vecchiume»⁴⁸; nel racconto di De Stefani l’improbabile *medium*, grazie al quale l’opera incompiuta di Verdi vedrà la luce, accoglie invece incondizionatamente le istanze dello spettro, per quanto, essendo un pacifico signore alto-borghese, rappresentante di una classe sociale imbellè e improduttiva (Larcudi abbandona senza problemi il suo lavoro di docente universitario) non è all’altezza del compito. Oppure l’incarico assunto non esiste, è frutto di superstizione o follia; l’*antenato di qualità* sarà quindi un ‘affatturato’ – al pari dei protagonisti di una silloge di racconti della scrittrice –, che si chiude al mondo esterno poiché convinto di possedere una sensibilità superiore, esplicita nella grottesca devozione al grande musicista defunto, e in un’attività senza costrutto. La ‘spettralità’ (intesa modernamente quale metafora concettuale che rivela aspetti nascosti e inquietanti dell’età contemporanea⁴⁹) appartiene, piuttosto che al defunto, al vivo, figura ridicolmente parassitaria, che si serve di una condizione di privilegio economico per allontanarsi dal consorzio civile inseguendo falsi miti estetizzanti, in un delirio paranoico che mostra in filigrana il

45 *Ibidem*.

46 Sulla moda dello spiritismo e i suoi riflessi in ambito letterario la bibliografia è ampia: si vedano almeno S. LAZZARIN, *Burle spiritiche nella letteratura italiana del primo Novecento*, «Edizioni Otto/Novecento», XL, 3, 2016, pp. 5-19; S. CIGLIANA, *Due secoli di fantasmi. Case infestate, tavoli giranti, apparizioni, spiritisti, magnetizzatori e medium*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2018. Il tema della musica oltremontana che si tenta, senza esito, di trasportare nel mondo reale, è presente, ad esempio, in *Il sogno di un musicista* (1901) di Capuana, in cui Volgango Brauchbar, aspirante Mozart come indica chiaramente il nome ‘parlante’ (il termine tedesco *brauchbar* significa ‘abile’), sogna un coro angelico, ma viene ammonito a non ricordarlo, pena la morte. Quando il protagonista si innamora, abbandonando i suoi progetti artistici, suona in modo quasi inconscio la musica proibita e decede. «[E]siliata dalla realtà, l’arte sublime vive allora soltanto in una dimensione soprannaturale, in una visione pessimistica dell’atto creativo» (D. BOMBARA, *Maschere del genio fra Pirandello, Ugo Fleres, Capuana, Livia De Stefani*, «Sinestesiaonline», n. 23, a. VII, Maggio 2018, pp. 16-25: p. 23): inserita da Capuana in un contesto serio, per quanto non realistico, è fatta oggetto dello sguardo divertito del narratore/autore nel testo di De Stefani.

47 Secondo R. CESERANI (*Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 140) la distanza critica creata dall’approccio ironico/parodico è in sé un elemento fondante del fantastico intellettuale del Novecento.

48 D. BUZZATI, *Battaglia notturna alla Biennale di Venezia*, in *Le cronache fantastiche di Dino Buzzati: fantasmi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 194-200: p. 194, 196.

49 Cfr. *The Spectralities Reader*, a cura di M. Del Pilar Blanco e E. Peeren, Bloomsbury, New York, 2013, e il più recente *Spettralità. Tra rappresentazioni classiche e nuove emergenze*, a cura di M. Colleoni e A. Grassi, Bergamo, Lubrina, 2019.

caos di cui è innervata la società novecentesca.

Conclusioni

Dalla loro posizione defilata, Toni Appacher, Ernesto, Giuseppe Verdi e il ‘posseduto’ Larcudi gettano uno sguardo acuto sulla nostra realtà, mostrandone le oscure contraddizioni, rivelando l’Ombra junghiana della società contemporanea che, pur essendo costituita da viventi, si regge sulla negazione della vitalità come passione, empatia, espressione artistica, e sulla presenza della morte come destino ineluttabile. Per quanto in tutti i racconti considerati il narratore sia extradiegetico – fatto inusuale nell’ambito del fantastico, che richiede normalmente una voce narrante interna per determinare il massimo coinvolgimento del lettore –, le vicende dei tre *revenant* interessano anche la sfera emozionale di chi legge, oltre che suscitare occasioni di riflessione sugli aspetti negativi del mondo di superficie che l’ottica straniata e distante dei ritornanti riesce a cogliere. Ciò è dovuto alla particolare angolazione da cui viene esplorato l’evento soprannaturale, in assoluta solidarietà con i dolenti, o angosciati, attori di esso, rendendo evidente la «tragicità metafisica della condizione fantasmatica»⁵⁰. La fisicità contratta di Appacher, perché meno consistente, dai sensi attutiti, come anche il corpo già disgregato di Ernesto, o ancora il Giuseppe Verdi spiritico, affannato, febbrile e illogico, possono suscitare compassione o riso, ma sono al tempo stesso portatori di un messaggio serio e inquietante: «la coesione del mondo in cui viviamo non va considerata stabile e indiscutibile: è la cerniera fra due dimensioni che entrano in attrito fra loro, con il mondo fantastico che *sconfessa* il valore del mondo ordinario in cui viviamo»⁵¹, non nel senso di un contagio macabro dall’oltretomba, poiché non sono i morti a inquinare l’esistenza, ma questa a rivelare la propria avitalità ed essenza mortuaria. Siamo in presenza di un «fantastico di sovversione»⁵², ma nei racconti considerati l’evidente componente di critica sociale non comporta alcuna possibilità di azione poiché, come afferma Jackson, «i mondi in ombra del fantastico non costruiscono nulla. Essi sono vuoti, svuotanti, dissolventi. La loro vuotezza rende nullo il mondo visibile»⁵³. Vuoti, come le relazioni amicali e affettive che Appacher ed Ernesto avevano costruito in vita, come lo spartito fantasmati-

50 LAZZARIN, *Ed è per questo*, cit., p. 231. Trattando dei fantasmi buzzatiani e di *Centuria*, silloge di racconti di Giorgio Manganelli, Lazzarin afferma che «[i]l nostalgico Buzzati e Manganelli l’ironico compiono, ciascuno a modo suo, quella *réhabilitation du monstre* che secondo Jacques Finné [*Panorama de la littérature fantastique américaine*. II. *De la mort des “pulp” aux années du renouveau*, Liège, Editions du Cefal, 1999, p. 126 sgg.] caratterizzerebbe la letteratura fantastica novecentesca, e svelano l’inganno della civiltà: il vero mostro è l’uomo» (*Ibidem*).

51 L. MARCHESE, *Ai confini della paura. Due percorsi nella narrativa italiana contemporanea*, in *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all’inizio del nuovo millennio*, a cura di M. Malvestio, V. Sturli, Milano, Mimesis, 2019, p. 68.

52 Cfr. R. JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London–New York, Routledge, 1981.

53 Ivi, p. 45.

co, forse contraffatto o delirante, de *La Fuggitiva*, coinvolto nella generale distruzione della guerra; vuoti, infine, come i corpi abbandonati o dissolti dei due tristi emissari dall'Oltretomba.

GLI SPETTRI ROMANI DI GIORGIO VIGOLO: RITORNO DEI MOR- TI E VIAGGIO NEL PASSATO IN *AVVENTURA A CAMPO DI FIORI*

Nella variegata produzione narrativa di Giorgio Vigolo (1894-1983), il racconto *Avventura a Campo di Fiori* ha goduto di una certa fortuna autonoma¹. Pubblicato nel 1947 sulle pagine del quotidiano «Risorgimento Liberale», apparve quindi, nel 1960, nella raccolta *Le notti romane*²; nel 1984, poi, a un anno dalla morte dell'autore, venne selezionato da Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo nell'influente antologia *Notturmo italiano*, decisiva nello stabilire un canone del “fantastico” otto-novecentesco³. Di lì deriva in larga parte la fortuna critica del racconto: definito da Italo Calvino una delle «perle» del fantastico italiano del Novecento⁴, *Avventura* figura regolarmente nella critica vigoliana quale sintesi efficace, e narrativamente felice, di ossessioni e temi peculiari all'autore – la Roma del passato, la trama del tempo, la trasfigurazione del reale in chiave onirica⁵. Non è un caso che a un regista ugualmente innamorato della Roma trascorsa sia stata affidata quella che resta, a tutt'oggi, l'unica trasposizione cinematografica ufficiale del racconto: il 15 maggio 1983 *Un'avventura a Campo de' Fiori*, per la regia di Luigi Magni, chiude la serie di film TV *10 registi italiani, 10 racconti italiani* andata in onda sul terzo programma della Rai per tutta la primavera⁶. Ufficiale, precisiamo ancora: perché è più di un'ipotesi individuare nelle *Notti* una delle ispirazioni, per quanto non dichiarata, de *Il segno del comando*, sceneggiato Rai del 1971 che lancia la moda

1 Per un primo profilo biografico e critico di Vigolo rimando a M. VIGILANTE, *L'eremita di Roma. Vita e opere di Giorgio Vigolo*, Roma, Fermenti Editrice, 2010, cfr. pp. 75-78 per il racconto *Avventura a Campo di Fiori*.

2 G. VIGOLO, *Avventura a Campo di Fiori*, «Risorgimento Liberale», 31 dicembre 1947, poi in ID., *Le notti romane*, Milano, Bompiani, 1960, pp. 51-61. In questa sede faccio riferimento all'edizione in volume.

3 G. VIGOLO, *Avventura a Campo di Fiori*, in *Notturmo italiano, racconti fantastici del Novecento*, a cura di E. Ghidetti e L. Lattarulo, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 261-270. Sull'impianto, i presupposti ideologici e i limiti impliciti di questa antologia (e della sua gemella, relativa all'Ottocento e a cura del solo Ghidetti) cfr. la relativa scheda in S. LAZZARIN *et al.*, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Le Monnier, 2016, pp. 67-76.

4 I. CALVINO, *Un'antologia di racconti “neri”*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, pp. 1689-1695, p. 1694.

5 Per limitarci a testi dedicati specificamente ad *Avventura*, posso citare in questa sede: F. MUZZIOLI, *Vigolo prosatore del fantastico*, in *Conclave dei sogni: giornata di studi per il centenario della nascita di Giorgio Vigolo. Atti della Giornata di Studi (18 novembre 1994)*, Roma, Tipografia della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 1995, pp. 11-20, in part. pp. 15-16; D. GACHET, *Deux images de la ville fantastique: «Avventura a Campo di Fiori», de Giorgio Vigolo et «Viaggio agli inferni del secolo», de Dino Buzzati*, «Studi Buzzatiani», I, 1996, pp. 67-78; S. ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 121-149.

6 Cfr. la relativa scheda in L. SANTOVINCENZO e C. MODESTI PAUER, *Fantasceneggiati. Sci-fi e giallo magico nelle produzioni Rai (1954-1987)*, Bologna, Elara, 2016, pp. 175-176. La sceneggiatura era di Luigi Magni e Luigi Spagnol.

del “giallo magico” sugli schermi italiani e che da *Avventura* riprende di peso il tema di una Roma nascosta e segreta, vero e proprio regno dei morti che sopravvive, in forma spettrale, nel cuore della Roma moderna⁷.

Un racconto fantastico, dunque, di un autore che troverebbe nel “modo” fantastico la cifra più essenziale della propria opera: ascritto al filone continuiano dell’«Italie Magique», in virtù della cifra «metafisico-surreale» della sua scrittura (Biondi⁸), Vigolo si caratterizzerebbe – rispetto a diversi suoi contemporanei – per il rifiuto di considerare statiche le convenzioni della narrativa fantastica ottocentesca, della quale accoglierebbe l’«eredità» (Scarsella⁹) e opererebbe una «rivisitazione» (Desideri¹⁰), coltivando un anacronistico «rimpianto per un genere obsoleto e pressoché impraticabile in epoca moderna» (Zangrandi¹¹). Quest’ultimo aspetto è stato segnatamente messo in luce da Stefano Lazzarin, che rintraccia ne *Le notti romane* – e particolarmente in *Avventura* – alcuni dei «più memorabili esempi di racconti iperfantastici»: racconti, cioè, «che fuoriescono dal paradigma classico» per accentuarne, esasperandole, caratteristiche tipiche o tipizzabili¹². Come le coeve *Storie di spettri* di Mario Soldati (1962) – altro autore infestato dal passato di una città, nel suo caso la Torino crepuscolare del primo Novecento –, i racconti delle *Notti* recupererebbero stilemi e soluzioni della *ghost story* ottocentesca senza distanziarsi da essa tramite l’ironia o il surreale, ma anzi adoperandone la struttura in funzione conoscitiva (e, a tratti, critica nei confronti del presente¹³).

In questa sede propongo un’analisi di *Avventura a Campo di Fiori* che, senza prescindere dall’indubbia ascrizione del racconto ai territori del fantastico letterario, suggerisca l’influenza pa-

7 *Il segno del comando*, per la regia di Daniele D’Anza e su sceneggiatura di Giuseppe D’Agata (ma alle fasi preliminari di stesura avevano collaborato anche Dante Guardamagna, Flaminio Bollini e Lucio Mandarà), andò in onda fra il maggio e il giugno del 1971: cfr. la relativa scheda in SANTOVINCENZO e MODESTI PAUER, cit., pp. 201-202. Per un accostamento tra *Il segno del comando* e *Le notti romane* cfr. W. CATALANO, *Giorgio Vigolo (1894-1983)*, in W. CATALANO, G.F. PIZZO e A. VACCARO, *Guida ai narratori italiani del fantastico*, Bologna, Odoya, 2018, pp. 330-332. Non esiste tuttavia alcuna prova di un contatto tra Vigolo e gli autori della serie né di un interesse qualsivoglia da parte di Vigolo nei confronti dello sceneggiato, come testimoniato da Magda Vigilante in una comunicazione privata a un ricercatore indipendente (G. GIULIANO, *Le Notti Romane del Professor Lancelot Edward Forster*, presso l’autore, Torino, 2021, pp. 184-185): resta in ogni caso più che probabile l’ipotesi di una libera ispirazione da parte degli autori, date le indubbe consonanze tra *Il segno del comando* e l’atmosfera e i temi delle *Notti*.

8 A. BIONDI, *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «surrealismo italiano»*, in *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989)*, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 15-59, p. 34.

9 A. SCARSELLA, *Il racconto fantastico italiano nel secondo dopoguerra. Punti di vista per una definizione trasversale*, in *I tempi del rinnovamento. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992. Atti del Convegno (Leuven-Namur-Bruxelles, 3-8 maggio 1993)*, a cura di S. Vanvolsem, F. Musarra e B. Van den Bossche, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995, pp. 373-385, p. 376.

10 G. DESIDERI, *Il fantastico*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia: l’età contemporanea*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1989, pp. 969-998, p. 993.

11 S. ZANGRANDI, *Una certa residua consistenza. I fantasmi buzzatiani e la tradizione fantastica italiana del Novecento*, «Studi Buzzatiani», XII, 2007, pp. 11-34, p. 34.

12 S. LAZZARIN, *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, «Allegoria», XXVI, 69-70, gennaio-dicembre 2014, pp. 41-60, p. 59.

13 Sulle *Storie di spettri* di Soldati mi permetto di rinviare a F. CAMILLETI, *Italia Lunare. Gli anni Sessanta e l’occulto*, Oxford, Peter Lang, 2018, pp. 71-116.

parallela di materiale apparentemente distantissimo dalla poetica di Vigolo: da un lato il tema folclorico relativo al mondo dei morti e alla sua perturbante contiguità con quello dei vivi; dall'altro la coeva trattatistica metapsichica (o parapsicologica) relativa alla sopravvivenza dei tempi e alla possibilità di visualizzare il passato o addirittura interagire con esso, che fornisce una veste modernizzante e pseudoscientifica a temi e situazioni ampiamente presenti a livello di folklore. Apparentemente, dicevo: perché, in realtà, sono ben noti gli interessi giovanili di Vigolo in ambito esoterico e occultistico, e almeno i lavori vigoliani dedicati a Giuseppe Gioachino Belli testimoniano di un vivo interesse nei confronti del mondo popolare, specialmente nei suoi aspetti più oscuri e demonici¹⁴. È all'incrocio tra questi diversi regimi discorsivi – letterario, occultistico-metapsichico e folclorico-legendario – che Vigolo perviene a dar forma a un'immagine di Roma che trova nella sopravvivenza spettrale dei tempi la propria specificità, influenzando in maniera più o meno sotterranea esperienze letterarie e cinematografiche successive. Se, come ha notato Roger Luckhurst, gli studi appartenenti alla corrente teorico-critica nota come *Spectral Turn* hanno spesso e inconsapevolmente dissolto esperienze diverse in un'astratta definizione di “spettralità”, cieca rispetto alle peculiarità dei singoli contesti di provenienza, in questa sede propongo di individuare in Giorgio Vigolo l'ideatore di un'immagine “spettrale” di Roma capace di influenzare, spesso inconsapevolmente, più generazioni¹⁵.

Avventura a Campo di Fiori ha una trama molto esile. Siamo al mercatino librario della Piazzetta del Paradiso, contigua a Campo de' Fiori¹⁶: luogo caro e familiare al narratore e che ritorna altrove nell'opera di Vigolo, come nella prosa *I bibliomanti*, pubblicata nel 1973¹⁷. Mentre gironzola

14 Sugli interessi occultistici del giovane Vigolo – legati alla frequentazione di Arturo Onofri – rimando per ora a S. CALTABELLOTA, *Giorgio Vigolo e la trama del Tempo*, in G. VIGOLO, *Roma fantastica*, a cura di M. Vigilante, prefazione di P. Gibellini, Milano, Bompiani, 2013, pp. xi-xxiv, pp. xviii-xix, che comunque rimarca come già la prima stesura del romanzo *La Virgilia* (1921-1922) segni una presa di distanza di Vigolo «da esperienze occulte del genere di quelle cui doveva averlo introdotto Arturo Onofri» (p. xix). Segnalo tuttavia che la prima edizione de *La Virgilia*, nel 1982, avviene per interesse e cura di Pietro Cimatti, all'epoca impegnato nelle attività spiritiche del Cerchio Firenze 77: G. VIGOLO, *La Virgilia*, a cura di P. Cimatti, Milano, Editoriale Nuova, 1982 e, per gli interessi spiritici del curatore, P. CIMATTI, *L'uomo zero*, Roma, Astrolabio, 1992. Che gli studi su Belli non siano semplicemente «una distrazione», ma un tentativo di esplorazione «del possibile fantastico dentro la dimensione e persino dentro il peso della realtà del quotidiano» è giudizio di C. VARESE, *Giorgio Vigolo e il fantastico*, «Otto/Novecento», IX, 3-4, maggio-agosto 1985, pp. 193-197, p. 195. Si vedano almeno i capitoli *Il mondo magico popolare e l'ironia*, *Anamnesi storica e mitogenesi*, *Il senso della morte e Demonismo popolare* in G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, vol. II, pp. 242-245, 246-254, 292-298, 304-310 e, soprattutto, il capitolo *I notturni* (pp. 310-318), nel quale si menziona «l'altra faccia di Roma, la più sconcertante e diavolesca, il riflusso del suo più oscuro paganesimo: “Roma santa, Roma del diavolo”» (p. 310).

15 R. LUCKHURST, *The Contemporary London Gothic and the Limits of the «Spectral Turn»*, «Textual Practice», 16, 3, 2002, pp. 527-546, p. 528. Oltre a quella de *Il segno del comando*, ad esempio, è chiaramente vigoliana la Roma spettrale di E. PATTI, *Gli ospiti di quel castello*, Milano, Mondadori, 1974 o, più recentemente, quella dei romanzi di S. CALTABELLOTA (*Un amore degli anni Venti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2015) e M. TREVISANI (a partire da *Libro dei fulmini*, Roma, Atlantide, 2017); come lo è quella di tanto cinema italiano, di genere e non (da *Fantasma a Roma* di Antonio Pietrangeli, 1961, a *Magnifica presenza* di Ferzan Özpetek, 2012, passando per *La terza madre* di Dario Argento, 2007).

16 VIGOLO, *Avventura*, cit., p. 51.

17 G. VIGOLO, *I bibliomanti*, in ID., *Spettro solare*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 9-13.

tra le bancarelle, il narratore crede di riconoscere un vecchio compagno di scuola in un uomo «che non gli somigliava per nulla, fuori che nella statura»: l'uomo sta sfogliando un libro in pergamena, e il narratore lo prende come un avvertimento, perché «queste credute somiglianze sono quasi sempre dei messaggi, degli strani avvenimenti, delle apparizioni¹⁸». E difatti il libro – all'apparenza un volume di poco conto – nasconde un piccolo tesoro: «un'operetta manoscritta» rilegata in chiusura, intitolata *Itinerario della città di Roma* e stesa nel 1615 da un non meglio precisato «Baldassarre Tedemarj¹⁹». Ciò che la rende particolarmente curiosa è che, accanto a località note, il testo menziona «luoghi ed edifici, di cui io mai avevo sentito ricordare l'esistenza in Roma: l'arco del Cavaliere, la strada dei Fontanoni, la Basilica del Foco», una Roma fantastica che pare coesistere con quella reale: «l'itinerario mi riconduceva nelle parti più note: Piazza della Cancelleria, Via Monserrato, Piazza Capo di Ferro. Ma, proseguendo nella lettura, mi smarrivo di nuovo in una topografia sconosciuta: Pozzo della Mano Tagliata, Piazza Leona, Strada del Risuscitato, Vicolo delle Voci...²⁰». A un esame più attento, il narratore si rende conto che tutti questi toponimi fanno parte di una «regione nascosta [...] della città, che doveva essere [...] fasciata quasi dal transito quotidiano della folla»; e forse, riflette, separata dalla Roma di tutti i giorni da «un piccolo andito usuale, [...] un qualsiasi comunissimo portoncino²¹». L'intuizione si rivela giusta: perlustrando quello che dev'essere, a tutta evidenza, il perimetro di questo «rione segreto²²», il narratore si imbatte nella casa di un suo amico pittore, che trova deserta; ma la casa si apre su uno spazio in cui la luce e persino il tempo atmosferico sono diversi, e che corrisponde minuziosamente all'itinerario descritto da Tedemarj. In questa Roma incantata, infine, incontra il suo amico: «Sto troppo bene qui», gli comunica questi, «questo è veramente un quartiere felice. In questi mesi ho dipinto più quadri che in tutta la mia vita»; sul cavalletto, coperto da un velluto, sta «il nudo di una giovane donna di meravigliosa bellezza», nella cui immagine «sembrava aver preso fattezze umane l'indicibile fascino della Città misteriosa, [...] sottratta per sempre al tempo e alla morte²³». La modella sta per tornare, e il narratore dovrà andarsene: quando esce, tuttavia, per una scala posteriore, si ritrova nella Roma di oggi, grigia e dicembrina, accanto al portoncino del palazzo da cui era entrato. C'è una portinaia: «Vollì domandarle notizie del mio amico pittore, se ancora abitava lì. La vecchietta tirò un lungo sospiro e disse: “Povero signore! Fa oggi un anno giusto che ci ha lasciato²⁴”».

18 VIGOLO, *Avventura*, cit., pp. 53-54.

19 Ivi, p. 54.

20 Ivi, pp. 54-55.

21 Ivi, p. 55.

22 Ibid.

23 Ivi, pp. 59-60.

24 Ivi, p. 61.

Delphine Gachet ha analizzato *Avventura* in parallelo al *Viaggio agli inferni del secolo* di Dino Buzzati (1966), due racconti in cui «l'espace fantastique est représenté comme un prolongement de la ville²⁵»: la metropoli – la Roma di Vigolo come la Milano buzzatiana – rappresenta al tempo stesso sia la condizione di possibilità perché tali città «interstiziali» possano conservare il loro prezioso anonimato che l'«orrore» dal quale esse forniscono una via di fuga²⁶. Ciò che le divide è la loro natura: se, in entrambi i racconti, si assiste alla creazione di un «espace urbain nouveau pour loger l'Au-delà», la Milano buzzatiana nasconde l'inferno, mentre fra i palazzi di Roma, nel racconto di Vigolo, si celerebbe il Paradiso²⁷.

Questo, però, Vigolo non lo dice mai: se il racconto di Buzzati incorpora il tema infernale fin dal titolo, in *Avventura* non c'è alcun riferimento diretto al Paradiso²⁸, e toponimi e immagini della città segreta paiono piuttosto partecipare di un'atmosfera purgatoriale, suggerita, innanzitutto, dalla centralità del fuoco quale simbolo di rigenerazione. Sul rione nascosto domina infatti la «fiammeggiante selva di cupole e guglie che è il Duomo dello Spirito Santo, detto anche la Basilica del Foco²⁹»: il «fuoco che rigenera e rende immortali» rappresenta, ha sintetizzato Jacques Le Goff, uno dei fondamenti antropologici dell'idea stessa di purgatorio³⁰, elemento attraverso il quale le anime passano e, secondo la definizione dantesca, «[si] affina[no]» (*Purg.* XXVI, 148). Non a caso, alla Basilica del Foco si accostano, in *Avventura*, toponimi eloquenti quali «casa delle Donne Bruciate» e «Strada del Risuscitato», che alludono al duplice aspetto del fuoco purgatoriale quale forma della pena ed elemento rigenerante; la Basilica del Foco, inoltre, si apre sull'«amplissimo Stradone delle Fontane³¹», riproducendo l'endiadi di fuoco e acqua in cui si simboleggia l'esperienza purgatoriale nella sua interezza, «passaggio [...] alterno attraverso il fuoco e attraverso l'acqua» nel quale si ripete e rinnova l'esperienza battesimale³². Accedendo a questo reame ignoto, «dove forse non è dato penetrare che una volta sola in tutta la vita», il narratore si ritrova «nella piena luce [...], con un tempo bellissimo, un azzurro terso, un'aria quasi da montagna³³»: atmosfera antitetica al grigiore dicembrino della Roma odierna, ma anche rimando all'esperienza del *Purgatorio* dantesco come progressiva ascesa verso la luce divina, accompagnata da una chiarezza della percezione sempre più affinata. «[Q]uesto è veramente un quartiere felice³⁴», dichiara del resto l'amico del narratore, rie-

25 GACHET, cit., p. 67.

26 LAZZARIN *et al.*, cit., p. 403.

27 GACHET, cit., p. 67.

28 Se non nel nome della piazzetta dove si tiene il mercatino dei libri.

29 VIGOLO, *Avventura*, cit., p. 58.

30 J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 2014³, p. 11; cfr. in particolare pp. 11-15 per una disamina del fuoco come raffigurazione della pena nel contesto purgatoriale.

31 VIGOLO, *Avventura*, cit., p. 58.

32 LE GOFF, cit., p. 13.

33 VIGOLO, *Avventura*, cit., p. 57.

34 Ivi, p. 59.

cheggiano con precisione le parole di Beatrice in *Purg.* XXX, 75: «Non sapei tu che qui è l'uom felice?»³⁵. E di una Beatrice di bellezza ineffabile, e che resta eloquentemente irrepresentata nella prosa, il pittore attende la venuta.

A differenza di quello di Dante, certo, il purgatorio vigoliano è un purgatorio a-teologico, privo di una prospettiva trascendente. Il rione segreto è un luogo di letizia, ma sinistramente deserto³⁶; e i toponimi – pozzo della Mano Tagliata, Vicolo delle Voci, Strada del Risuscitato, cada delle Donne Bruciate – suonano a volte ambigui e perturbanti, suggerendo una realtà differente da quella che i colori sgargianti e l'aria limpida parrebbero suggerire. Come ha notato Ermanno Cavazzoni esaminando altre opere del Novecento italiano, i purgatori della letteratura contemporanea paiono dismettere i temi della pena, della beatitudine e del passaggio che avevano caratterizzato le narrazioni relative al Medio Regno in epoca medievale e moderna, giungendo alla descrizione di aldilà reminiscenti di «situazioni più antiche»: l'Ade del mondo greco o, addirittura, il «grigio Sheol degli antichissimi testi ebraici»³⁷. Accanto alla sistematizzazione ecclesiastica e dottrinale del purgatorio ricostruita da Le Goff, del resto, storici, antropologi e folcloristi hanno rintracciato, nel mondo popolare, una spinta parallela e “dal basso”, che recepisce i contenuti della pastorale cattolica adattandoli alle credenze folcloriche relative al mondo dei morti e alla sua perturbante contiguità con quello dei vivi. Carlo Ginzburg, ad esempio, nota una singolare commistione tra credenze purgatoriali e «un tema reperibile in culture tra loro lontanissime» come «l'apparizione minacciosa dei morti implacati», suggerendo la necessità di «[u]n'indagine particolareggiata sul nesso tra credenze folcloriche legate al mondo dei morti e elaborazioni teologiche sul Purgatorio» lungo tutta l'età medievale e moderna³⁸. Secondo il folclorista Carlo Lapucci, rispetto all'Inferno e al Paradiso, il Purgatorio resta l'oltretomba «più comprensibile, più probabile» per il mondo popolare³⁹, e per questo è stato così facilmente accolto dalle culture subalterne: esso è l'unico luogo dal quale le anime dei morti possono tornare, distribuendo ammonimenti ai loro cari e aiutandoli in vari modi⁴⁰. Il Purgatorio, insomma, è «il vero Al di là della cultura popolare», un regno oltremondano che, di cattolico, con-

35 Noteremo pure che, come il *Purgatorio* di Dante, anche il purgatorio di Vigolo è costellato di emblemi che rimandano alle arti visive: la Piazza Leona ha un «lastrico geometricamente scompartito in marmi policromi», e in mezzo vi si staglia «una statua equestre di bronzo verde come l'erba zuppa» (ivi, p. 57). E il giardino dell'Eden che vede l'epifania conclusiva di Beatrice è, precisamente, un «Campo di Fiori», un'oasi primaverile e pre-paradisiaca.

36 «Ad una persona abituata alla folla di una città moderna, questa ampia strada sarebbe apparsa quasi una splendida scena vuota, sebbene si fosse vicino a mezzogiorno in una giornata tanto limpida che invitava a passeggiare» (ivi, p. 58).

37 E. CAVAZZONI, *Purgatori del secolo XX*, in F. FELLINI, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavazzoni, Macerata, Quodlibet, 2008, pp. 207-229, pp. 218-219.

38 C. GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 78 e 91-92 n. 42.

39 C. LAPUCCI, *La Bibbia dei poveri. Storia popolare del mondo*, Milano, Mondadori, 1985, p. 329.

40 Ivi, pp. 329-330.

serva al massimo elementi di superficie, e che somiglia più a un antico Ade⁴¹. Anche “fantasma” o “spirito”, argomenta Lapucci, sono termini inadeguati per definire le presenze umbratili di questo mondo altro, definizioni colte e libresche che già presuppongono una distinzione tra anima e corpo e, dunque, una metafisica organizzata. In realtà, l’unico termine per definirli è “i Morti”, senza altra specificazione, e il luogo dove risiedono non è altro che il “regno dei Morti” le cui origini risalgono all’antichissimo animismo eurasiatico: un reame perennemente contiguo a quello dei viventi, nel quale è facilissimo entrare – per errore o disattenzione – ma dal quale pochi sanno fare ritorno. Queste persone sono gli sciamani, protagonisti di una religione animistica diffusa per tutto il Neolitico e raschiata via, senza mai essere completamente cancellata, dai pantheon delle religioni indoeuropee: e i viaggi sciamanici da e per il regno dei morti costituiscono, argomenta Ginzburg, il fondo più autentico e sapienziale di fiabe raccontate ininterrottamente dall’epoca preistorica fino a oggi, e che rappresentano forse «la matrice di tutti i racconti possibili⁴²» – compreso, forse, *Avventura a Campo dei Fiori*.

Due elementi in particolare mostrano la matrice sotterraneamente folclorica di un racconto come *Avventura*. Il primo è la brusca chiusa, con la rivelazione che l’amico del narratore è morto da tempo: una strategia comune a molte *ghost story* – ottocentesche e non – le cui origini vanno tuttavia rintracciate in un nucleo narrativo, diffuso a livello globale, relativo all’incontro fra un vivente e un fantasma (in genere di sesso femminile), che si rivela tale solo a posteriori. Tale narrazione – nota come “L’autostoppista fantasma” o “Il fantasma al ballo” – risulta vivissima anche nel folclore odierno, e l’ambientazione, spesso, assolutamente contemporanea (sale da ballo, automobili, motociclette) ha convinto i folcloristi a rubricarla come “leggenda metropolitana”, anzi, come la leggenda metropolitana per eccellenza⁴³. Si tratta, tuttavia, di un’illusione ottica, ed è stata l’etnologa britannica Gillian Bennett, in particolare, a contestare l’iscrizione di questo nucleo narrativo nell’ambito del folclore contemporaneo⁴⁴. La confusione, a suo avviso, deriverebbe da un errore metodologico implicito negli studi precedenti: l’enfasi, cioè, sugli elementi di modernità della storia – come l’automobile o il locale notturno – che ha fatto passare in secondo piano quanto l’aneddoto possiede in comune con le storie di fantasmi tradizionali. In realtà, prosegue Bennett, la leggenda dell’“autostoppista fantasma” non ha nulla di metropolitano, perché la si ritrova inalterata nel folclore del mondo pre-industrializzato; non è una storia moderna, perché gli elementi che la qualifi-

41 C. LAPUCCI, *Il libro delle veglie. Racconti popolari di Diavoli, Fate e Fantasmi*, Milano, Vallardi, 1988, pp. 165 e 111.

42 GINZBURG, *Storia notturna*, cit., p. 289.

43 Si veda, anche per una panoramica esaustiva della diffusione della storia in area italiana, C. BERMANI, *Il bambino è servito. Leggende metropolitane in Italia*, Bari, Dedalo, 1991, pp. 51-111.

44 G. BENNETT, *The Phantom Hitchhiker: Neither Modern, Urban nor Legend?*, in *Perspectives on Contemporary Legend*, a cura di P. Smith, Sheffield, The Centre for English Cultural Tradition and Language, University of Sheffield, 1984 pp. 45-63.

cherebbero come invariabili (a partire dall'automobile) sono in realtà storicamente determinati, e considerandoli come accessori è possibile ricostruire una genealogia assai più lunga e ramificata; e non è nemmeno, a una considerazione più attenta, una leggenda in senso stretto, dato che – benché rare – della storia esistono, per quanto incredibili possano sembrare, testimonianze di prima mano⁴⁵. Il nucleo di base della storia (*motif*), conclude Bennett, non consiste dunque nel passaggio in moto o in macchina o in altri elementi accessori, tutti sotto-motivi (*allomotifs*) che cambiano a seconda del contesto, ma nello scioglimento finale che svela come la ragazza – come l'amico del narratore vigo-liano – fosse stata morta sin dall'inizio: in una parola, la sua *spettralità*⁴⁶. E la conseguenza è che occorra sottrarre la storia all'ambito del folklore contemporaneo e studiarla, invece, come esempio di *ghostlore*: all'interno – cioè – della lunga durata delle pratiche discorsive relative ai morti e al loro ritorno, che danno vita ai fantasmi come figure di un immaginario pienamente sociale⁴⁷.

L'altro elemento è lo sconfinamento del protagonista nel regno dei morti: un passaggio che prende la forma, come in molte altre opere di Vigolo, di uno sconfinamento nel passato. Certo, quello di *Avventura* è un dislocamento spaziale, non cronologico: ma è inevitabile notare, con Gachet, che la Roma *altra* è tale, soprattutto, in quanto vergine dei segni del moderno, simile a «la Rome du début du siècle, de celle de la jeunesse du narrateur. Rome d'avant l'invasion des automobiles⁴⁸». Regno dei morti e Roma del passato vengono così a coincidere, specie nel momento in cui il racconto trova il suo posto nel quadro progettuale di una raccolta – *Le notti romane* – che mette al centro, e fin dal titolo, la città, trasformata in «un'immensa macchina del tempo⁴⁹». *Avventura* finisce così per entrare in risonanza con altri pezzi delle *Notti* – principalmente *Autobiografia immaginaria*, che infatti la segue, ma anche, almeno, con *La bella mano* e *La cena degli spiriti*⁵⁰ – nei quali il “trasecolare” davanti al meraviglioso diventa letteralmente, scrive Muzzioli, «un attraversare i secoli per rivivere in altre epoche»: un procedimento narrativo che non è possibile, tuttavia, derubricare a mero «stratagemma fantastico⁵¹», data la sua centralità, da un lato, nella poetica vigo-liana⁵², e,

45 Ivi, p. 47. Due anni dopo, il ricercatore del paranormale M. GOSS pubblicherà uno studio dedicato a una possibile, concreta origine della leggenda: *The Evidence for Phantom Hitch-hikers*, Wellingborough, Aquarian Press, 1984.

46 BENNETT, cit., p. 53.

47 M. POO, introduzione a *Rethinking Ghosts in World Religions*, a cura di M. Poo, Leiden, Brill, 2009, pp. 1–21, pp. 4–5.

48 GACHET, cit., p. 77.

49 CALTABELLOTA, *Giorgio Vigolo e la trama del Tempo*, p. xviii.

50 *Autobiografia immaginaria* (in VIGOLO, *Le notti romane*, cit., pp. 63-85) era già apparso come *Da una biografia immaginaria* in «Letteratura», III, 9, 1939, pp. 68-81; *La cena degli spiriti* (pp. 101-110), col titolo shakespeariano di *Racconto d'inverno*, ne «Il Giornale d'Italia» del 27 dicembre 1940. *La bella mano*, invece, appare nelle *Notti* per la prima volta

51 MUZZIOLI, cit., pp. 15-16.

52 «Dans les proses de *Notti romane*», scrive C. ZEKRI, «et in particulier dans *Avventura a Campo di fiori*, la fiction et l'autobiographie se fondent en une solution homogène, dont le titre *Autobiografia immaginaria* pourrait bien renfermer l'essence et le mystère» (*Fusion et confusion des genres: approche théorique pour une lecture de proses de Vincenzo Cardarelli (1894-1959) et de Giorgio Vigolo (1894-1983)*, «Revue des études italiennes», 1-2, gennaio-giugno 2006, pp. 131-142, p. 141.

dall'altro, la sua diffusione quale motivo nel folclore contemporaneo, testimoniata, in ambito italiano, dalle ricerche di Cesare Bernani⁵³. La letteratura, compresa quella di Vigolo, non fa altro – da questo punto di vista – che catturare e rielaborare, nella propria *parole*, narrazioni che circolano, adattandosi costantemente ai differenti contesti, nella *langue* collettiva. Quando, nella chiusa di *Autobiografia immaginaria*, si suggerisce che il narratore, «a più di quattro secoli di distanza, abbia assistito alla identica scena che già prima s'era svolta in quel medesimo luogo⁵⁴», dovremmo allora – più che ai territori del fantastico letterario – pensare a una tipologia di esperienze spettrali che proprio negli stessi decenni vengono riferite, in modo trasversale, da opere di vario genere: scientifiche, letterarie, pseudoscientifiche, testimoniali. Nel 1903, lo psicologo britannico Frederic W.H. Myers definisce per la prima volta il concetto di “retrocognizione” (*retrocognition*) quale «knowledge of the past, supernormally acquired», cioè esattamente il fenomeno descritto nel racconto di Vigolo⁵⁵. Nel 1911, a supportare l'ipotesi di Myers, giunge il celeberrimo *An Adventure* di Ann Moberly ed Eleanor Jourdain, resoconto dell'esperienza di due insegnanti britanniche che a Versailles, nell'estate del 1901, avrebbero visto, per circa un quarto d'ora, i giardini come essi apparivano nel 1789⁵⁶. Quella di *An Adventure* è una forma particolare di spettralità, che non ha nulla a che vedere con le apparizioni dei defunti ma somiglia piuttosto a una proiezione cinematografica di figure e di ambienti: «le fantôme», avrebbe scritto il filosofo Henri Bergson, «apportant avec lui toutes les circonstances et l'entourage, qui se substituent au réel⁵⁷». È una descrizione che può essere utile confrontare con numerosi passi vigoliani e segnatamente con questo, dalla prosa *Arcobaleno in bianco e nero*:

[...] giusto allora il gran corteo si è mosso dal Quirinale: o meglio non è che si sia mosso proprio in quel momento, cercherò di spiegare meglio: in quel momento lo si è cominciato a vedere. Erano tante immense

53 BERMANI, *Il bambino è servito*, p. 113 e pp. 113-125 per una serie di esempi e casi di studio raccolti dall'autore tramite testimonianze orali, spesso dei diretti interessati: di alcuni stupisce la prossimità cronologica con le prime prove narrative di Vigolo, molte delle quali confluite nelle *Notti*, o con le *Notti* stesse (un caso occorso a La Spezia nel 1932 e quindi, pressoché identico, nel 1938 e nel 1942, cfr. pp. 113-114; la testimonianza di un partigiano relativa a un episodio vissuto in prima persona a guerra finita, pp. 123-124; e uno capitato a Pino Masi, celebre cantautore toscano, che avrebbe vissuto un'esperienza 'vigoliana' a Pisa tra il 1964 e il 1965, cfr. pp. 118-121).

54 VIGOLO, *Autobiografia immaginaria*, cit., p. 85.

55 F.W.H. MYERS, *Human Personality and Its Survival of Bodily Death*, London, Longmans, Green, and Co., 1903, vol. I, p. xxi.

56 Rimando qui all'edizione da me curata, A. MOBERLY e E. JOURDAIN, *Il sogno della Regina in Rosso (An Adventure, 1911)*, a cura di F. Camilletti, Milano, ABEditore, 2021 e in particolare al saggio introduttivo, pp. 7-71, che contestualizza storicamente il volume, fa il punto sulle sue numerose edizioni e le loro reciproche divergenze, e ricostruisce la sua fortuna, fra parapsicologia e letteratura, fino agli anni Sessanta.

57 Nota manoscritta di Bergson apposta in margine alla propria copia di E. BOZZANO, *Les Phénomènes de hantise*, Paris, Felix Alcan, 1920 (Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Parigi). *Dei fenomeni d'infestazione* di Bozzano era apparso a puntate sulle pagine del periodico «Luce e Ombra» dall'ottobre 1916 al dicembre 1918, e fra i vari fenomeni recensiti aveva anche presentato al pubblico italiano, forse per la prima volta, il caso di Moberly e Jourdain. Nel 1919, Bozzano ripubblicò il saggio in volume (Roma, Luce e Ombra) e quindi, in edizione ampliata, nel 1936 (Città della Pieve, Tipografia Dante).

lastre d'acqua che scendevano perpendicolari, tutte d'un pezzo fra le mura; e quelle lastre, si sa, sono come specchi fluidici, famose per riflettere visioni di eventi che la città ha vissuto, ha registrato nella sua aura. Ora per la grande pioggia la cronaca riappariva, come quando si sviluppa una negativa. [...] E nel miraggio grigio lucente pareva di veder passare i solenni funeri di qualche papa. Così almeno credevo che fosse. E cos'altro poteva essere in questa città⁵⁸?

An Adventure conosce un'immensa fortuna: fonte d'ispirazione per poeti modernisti quali William Butler Yeats, Ezra Pound e T.S. Eliot – per quest'ultimo, in particolare, *An Adventure* rappresenta un'influenza palpabile nei *Quattro quartetti* (1935-1942) –, il libro è plausibilmente noto anche a Carl Gustav Jung, che nei suoi scritti autobiografici riferisce di almeno due esperienze analoghe, occorse rispettivamente a Ravenna e nei pressi della sua abitazione di Bollingen⁵⁹. Nel 1927, poi, l'ingegnere irlandese J.W. Dunne pubblica *An Experiment with Time*, uno dei libri più fortunati del periodo interbellico: muovendo dalle premesse della fisica einsteiniana, Dunne ipotizza che il tempo non sia che una quarta dimensione dello spazio, e che la distanza temporale, di conseguenza, esista solo su base percettiva; tempi diversi coesisterebbero in uno stesso perimetro spaziale, e sarebbe solo la nostra sensorialità limitata a impedirci di scorgere le stratificazioni che sottostanno al presente, percependo il passato o addirittura accedendovi⁶⁰. E questo è precisamente quello che fanno molti protagonisti vigoliani, dal narratore di *Autobiografia immaginaria* a Dionigi, protagonista di una prosa dal titolo indebitato a François Villon, *La neve del Duecento*:

Era la cosa più naturale, per lui, fermarsi sotto un mignano, in qualche umida ruga dei rioni più remoti dall'oggi, e cominciare i discorsi di questo genere: «Vedi questo vicolo? Ebbene, immagina che a quel crocicchio, in luogo del cinematografo popolare che ora vi si scorge, una chiesuola sorgeva appartenente alla confraternita dei balestrari; più in là, al posto di quell'erbivendolo una bottega di arredi sacri; subito appresso, un battiloro. Questa casupola che sta per cadere, era un ridente palazzetto dei conti di Campagnano. Un mattino, nell'anno milledugentotredici, anzi, per esser precisi, il venti di maggio, i romani si svegliarono con una sorpresa davvero insolita per quella stagione: aveva abbondantemente nevicato nella nottata. Verso le sette, in questo palazzetto, cominciavano ad aprire le imposte e la neve cadeva dai davanzali ove s'era accumulata: quand'ecco...⁶¹».

58 G. VIGOLO, *Arcobaleno in bianco e nero*, in ID., *Spettro solare*, pp. 53-57, p. 55.

59 Le due esperienze – del 1913 e del 1924 rispettivamente – sono riferite in C.G. JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni*, a cura di A. Jaffé, Milano, BUR 1997, pp. 338-340 e 276-278 (la prima edizione tedesca è del 1961, contemporanea a *Le notti romane*).

60 Rimando qui all'edizione italiana, J.W. DUNNE, *Esperimento col tempo*, Milano, Longanesi, 1984 e specialmente alla prefazione di B. INGLIS (pp. 7-17), che fa il punto sulla lunga fortuna del libro, da Borges a J.R.R. Tolkien e C.S. Lewis e fino ai *Time Plays* di J.B. Priestley. Senza il saggio di Dunne, inoltre, un romanzo come *Ada o ardore* di Vladimir Nabokov (1969) è virtualmente incomprensibile.

61 G. VIGOLO, *La neve del Duecento*, in ID., *Spettro solare*, pp. 113-117, pp. 114-115. Un altro esempio è l'anziano archeologo che l'abitudine a consultare piante della Roma del passato non riesce più a percepire quella del presente:

Sono opere del genere a rilanciare nella prima metà del Novecento, rivestendolo di una patina pseudoscientifica, l'antico tema fiabesco e folclorico dello sconfinamento nel passato. Contestualizzando l'opera di Vigolo in questo più ampio dibattito transnazionale, è dunque inevitabile notare come la sua presunta «atipicità» vada decisamente ridimensionata⁶², ed esperimenti narrativi come *Avventura a Campo di Fiori* e *Autobiografia immaginaria* ricondotti nel più ampio alveo di una riflessione su tempo e sopravvivenza del passato che attraversa letteratura, scienza e metapsichica nel corso della lunga stagione del modernismo europeo. La peculiarità di Vigolo si troverà, allora, nel declinare la suggestione metapsichica e le sue risonanze folcloriche secondo le suggestioni di una poetica personalissima e privata, che del perdersi del tempo storico fa materia di esperienza di memoria (e di nostalgia). Si tratta di un processo per cui, scrive lucidamente in *La neve del Duecento*, è possibile, per una mente allenata, risalire in avanti e all'indietro i «fili» del tempo, e «ritrovare tutte le trame che si sono formate dalle loro combinazioni e rivedere i visi dei morti riapparire sul favoloso telaio. La storia» – conclude Vigolo con accenti quasi benjaminiani – «non è che l'inverso della profezia; ed è perciò che non si può essere buoni storici se non si è anche, in qualche modo, profeti⁶³». La già citata prosa *I bibliomanti* è, da questo punto di vista, eloquente. La situazione di partenza – un mattino al mercato dei libri di Campo de' Fiori – è la stessa di *Avventura*: lo sconfinamento nel mondo dei morti, tuttavia, non ha niente di soprannaturale o di “fantastico”, ma è un'esperienza dovuta unicamente alla fallibilità della memoria e alla capacità dell'inconscio di trasfigurare il reale. Dopo la caccia, scrive Vigolo, il bibliomane vorrebbe

prendere una carrozzella, come la prendeva una volta a Campo di Fiori, e il caso benigno gliene fa trovare una superstite. [...] Vi sale come ebbro, con un leggero capogiro. Il cavalluccio passa il ponte, a uno schiocco di frusta del vetturino si avvia di trotto per il viale lungo il fiume. Ed ecco è già arrivato al portone della sua casa sul Lungotevere; e lui sorride perché non gliela fa a scendere con tutti quei libri⁶⁴.

A quel punto, però, la realtà prende il sopravvento. Per quei lunghi minuti in carrozzella, il bibliomane – si accorge – si è mosso in una Roma spettrale, da tempo sparita: un *time slip* in piena regola, dovuto però, in questo caso, solo ai ricordi, incancellabili, trattenuti dalla memoria involon-

«Certe volte durante le sue passeggiate diurne per la città temporale si fermava di colpo nel mezzo d'una via, come se non potesse andare avanti, poiché per lui, in quel punto, in quell'aria traversata dal sole, esisteva ancora una chiesa – demolita da molti anni – che gli sbarrava il cammino» (*Le carte sognate*, in *ivi*, pp. 85-89, p. 88).

62 Di «atipicità» di Vigolo parla Lucio Felici, cit. in CALTABELLOTA, *Giorgio Vigolo e la trama del Tempo*, p. xxii.

63 VIGOLO, *La neve del Duecento*, cit., p. 115.

64 VIGOLO, *I bibliomanti*, cit., p. 13.

taria. I veri spettri, suggerisce Vigolo ne *I bibliomanti*, sono gli spettri familiari, le ombre care di un'infanzia che non tornerà più:

[...] quell'imbarazzo lo fa svegliare; e allora si ricorda che in quella bella casa dove era nato, con le finestre sugli alberi e sul fiume, non abita più da tanti anni; e che il Lungotevere, il bel viale di acacie, passeggiata preferita di poeti e di innamorati, non esiste più, perché è stato da molti anni orrendamente sventrato per la costruzione dei nuovi sottovia e la fuga urlante delle macchine⁶⁵.

65 Ibid.

DISSOLUZIONE E RIFIUTO. LO SVANIMENTO COME STIGMA SOCIALE IN *DISSIPATIO H.G.* DI MORSELLI

Nelle primissime pagine di *Dissipatio H.G.*, l'innominato protagonista sembra chiedersi, in merito alla singolare situazione che si ritrova a vivere, «Dove sono andati. Perché sono andati»¹. Quell'interrogativa però è priva del segno di interpunzione dell'interrogazione e questo è il primo indizio di ciò che si leggerà nell'ultimo romanzo scritto dall'autore lombardo poco prima del suicidio²; e, neanche troppo paradossalmente vista la particolare vicenda biografico-editoriale del nostro³, anche l'ultimo o quasi a essere pubblicato *post mortem* in una riscoperta dell'opera morselliana iniziata casualmente con un'altra storia di assenze, *Roma senza Papa*⁴, nell'immediatezza della sua dipartita⁵.

Una domanda senza interrogazione, si diceva, come indizio di una consapevolezza della situazione messa su carta che si andrà via via sciogliendo nel corso delle pagine, in quella sorta di «confessione che vale da consapevole gesto di congedo»⁶ o di commiato filosofico in chiave narrativa⁷ rappresentata dal più estremo dei romanzi di Morselli⁸. Non c'è dubitativa, non c'è interrogativa bensì una sorta di certezza *hic et nunc* nell'enunciato che sovverte già l'impianto stesso dell'opera, che spiazza il lettore (tanto quanto il protagonista) di questo ennesimo romanzo inscrivibile appieno nel filone della "letteratura dell'ultimo uomo". Quel sottogenere, cioè, che da *L'ultimo*

1 G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.* (1977), Milano, Adelphi, 2019, p. 14.

2 Per una accorata e accurata descrizione ex post di «quella maledetta notte tra il 31 luglio e il 1° agosto del 1973» rimando al capitolo *Il suicidio, capitolo breve* dell'ottima biografia L. TERZIROLI, *Un pacchetto di Gauloises. Una biografia di Guido Morselli*, Roma, Castelvechi, 2019, pp. 17-22.

3 «Non c'è forse, nella storia della letteratura contemporanea, scrittore equiparabile a Morselli per la singolarità della vicenda personale, culminata prematuramente nel suicidio, e l'accanimento dell'industria editoriale nel rifiutare ogni suo tentativo di pubblicare»: V. FORTICHIARI, *Guido Morselli*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 77, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2012.

4 G. MORSELLI, *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, Milano, Adelphi, 1974.

5 «L'iter che conduce alla riscoperta dell'autore muove già a partire dal 1974. Subito dopo la sua tragica scomparsa, l'Adelphi si preoccupa di stamparne gli scritti: in soli sei anni vengono pubblicati ben sette romanzi e la selezione di saggi *Fede e critica*. [...] Alle pubblicazioni seguono ristampe in quantità notevole: se di *Roma senza papa* si realizzano tre edizioni tra il 1974 e il 1977, *Dissipatio H.G.* viene riproposto dalla sola Adelphi per ben dodici volte in appena nove anni»: D. VISENTINI, *Il difetto della complessità. Una riflessione sul 'romanzo' di Guido Morselli*, «Otto/Novecento. Quadrimestrale di critica e storia letteraria», 3, 2014, pp. 97-98.

6 La frase è presente nel risvolto di copertina della prima edizione di *Dissipatio H.G.* (Milano, Adelphi, 1977).

7 Cfr. C. STIFANI, *La dissipatio morselliana: dal solipsismo all'antropo-dinamismo*, «Rivista Di Studi Italiani», XXIII, 1, 2005, pp. 192-198.

8 Nota Visentini come «il tentato suicidio dell'anonimo protagonista e il suicidio riuscito di Guido, a pochi mesi dalla stesura dell'opera» si siano saldati nell'immaginario dei lettori al punto che «l'invenzione narrativa che informa la *Dissipatio* è così evidentemente ricalcata sul modello dell'esperienza di Morselli da aver confuso spesso la critica, che di fatto ha preordinato gli aspetti emotivi e confessionali dell'opera a quelli intellettuali» (VISENTINI, *Il difetto della complessità*, cit., p. 98).

uomo di Mary Shelley e *La nube purpurea* di M.P. Shiel arriva fino al Matheson di *Io sono leggenda* e alla Margaret Atwood di *Onyx e Crake* o, rimanendo in ambito italiano, a *Ferragosto di morte*, secondo passo della cosiddetta “trilogia atomica” di Carlo Cassola, pone al centro della narrazione l’estrema solitudine dell’ultimo uomo (o dell’ultima donna, come accade in *Woman Alive* di Susan Ertz) come evidenza dell’approssimarsi dell’estinzione umana. E se questa prossima estinzione è generata in forme diverse a seconda della temperie socio-culturale e politica in cui i vari testi sono stati scritti – peste nel caso della Shelley, nubi tossiche ignote per Shiel, vampirismo nel romanzo di Matheson, ecc. – è innegabile il significativo cambio di prospettiva apportato da Morselli dato che la condizione del protagonista sembra materializzarsi non più come ignoto e inconoscibile fattore esterno, quanto come una sorta di apocalisse auto-indotta, provocata non solo dall’uomo stesso e dai suoi comportamenti, individuali e/o collettivi come può essere per il caso cassoliano appena citato, quanto dal protagonista stesso, in una sorta di passaggio di scala, o meglio di *reductio ad unum* di scala nel vero senso del termine.

Inoltre, sempre per collocare un romanzo difficilmente collocabile – favola allegorica, «prosa morale, affresco e monologo»⁹, distopia post-apocalittica *sui generis*, letteratura genericamente fantastica¹⁰, “letteratura dell’ultimo uomo”, ecc. – come *Dissipatio H.G.*, c’è da notare come esso e una serie di testi tematicamente e cronologicamente limitrofi siano indicativi di un primo atteggiamento riflessivo e critico dei letterati italiani su temi genericamente post-apocalittici e distopici, spesso con esondazioni verso tematiche ambientali e/o anti-nucleariste¹¹, in cui la denuncia in chiave anti-antropocentrica è piuttosto marcata: si pensi, oltre alla citata trilogia atomica cassoliana, al Volponi de *Il pianeta irritabile* o al romanzo maledetto di Giorgio De Maria *Le venti giornate di Torino*¹², testi piuttosto diversi per gestazione, provenienza, fortuna, con cui però *Dissipatio H.G.* condivide traiettorie o momenti comuni. Il punto di contatto più evidente col primo romanzo è ovviamente il soliloquio iper-critico (sarebbe meglio dire “i soliloqui”, ma interessa la parte “umana” di *Ferragosto di morte* più che la controparte animale de *Il superstite* o quella della natura presente in *Il mondo senza nessuno*) che i rispettivi autori usano quasi in chiave saggistica, con lunghe elucubrazioni det-

9 B. PISCHEDDA, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell’Italia del benessere*, Torino, Aragno, 2004, p. 204.

10 In una estrema sintesi: «Il fantastico è fondato essenzialmente su un’esitazione del lettore – un lettore che si identifica con il personaggio principale – circa la natura di un avvenimento strano» (T. TODOROV, *La letteratura fantastica* (1977), Milano, Garzanti, 2015, p. 161).

11 «La coscienza della mutazione storico-sociale, l’osservazione di un ambiente alterato nei suoi equilibri di fondo e l’ansia per la deriva distruttiva a cui tali trasformazioni potrebbero condurre alimenta, nella letteratura italiana tra anni Sessanta e Settanta, una “scrittura della fine” che dà forma e immagine anche a riflessioni precedenti e contemporanee elaborate nel quadro del pensiero antropologico e sociologico» (N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 202, ma cfr. tutto il capitolo *Ecologia e modernità nel Novecento letterario italiano*, pp. 167-218).

12 G. DE MARIA, *Le venti giornate di Torino. Inchiesta di fine secolo*, Milano, Frassinelli, 2017 (ed. or. Milano, Il Formichiere, 1977). Cfr. S. PIFFERI, *Distopia, disillusione, disgregazione. L’universo imploso de Le venti giornate di Torino di Giorgio De Maria*, «Italies», 25, 2021, pp. 239-251.

tate ovviamente dalla condizione di impossibilità materiale di comunicare con l'altro («Spiegarlo, dicevo. Ma a chi? A nessuno, ovviamente. [...] Quel “dovrei spiegare” non suppone niente e nessuno. Rivolto a me è un pleonasma funzionale. Mi tiene compagnia»¹³) e che comporta l'evidente ripiegamento su sé stessi che in entrambi i casi è il cuore stilistico e tematico dei lavori. Del romanzo del secondo riecheggia la forte critica sociale e anticapitalistica¹⁴ (ad esempio, le pagine spiccatamente dedicate a Crisopoli, «zavorrata d'oro monetato nelle sagristie delle sue sessanta banche», e in cui si trova «la più alta concentrazione di ricchezza che si conosca» tanto che «le sue radici attingono l'*æternum* del capitale, quintessenza della realtà»¹⁵) che, per quanto resa in forma di favola allegorica, mantiene intatta la forte denuncia della cieca e incontenibile avidità di potere del capitale che caratterizzava la narrativa volponiana¹⁶. Del terzo, quello apparentemente più distante, la generica sfiducia nei propri simili e il senso di terrore razionalmente inspiegabile che riemerge carsicamente affliggendo il protagonista soprattutto nell'iniziale spira di follia. Quel percorso quasi depurativo della propria condizione che dal momento dell'evento scaturente in poi ne segna quasi la rinascita dapprima fisica, poi della ragione – «paura», «collasso di nervi» che si fa «riflessivo orrore», «panico», «inerzia assoluta», infine l'«adattamento»: «Rassegnazione? Direi proprio accettazione. Con intervalli di proterva ilarità, e di feroce sollievo» rendiconta l'innominato protagonista sin dalle prime pagine¹⁷ – assume nelle prime fasi del romanzo, quelle più direttamente legate alla materializzazione dell'inspiegabile e al conseguente spiazzamento del protagonista che certifica l'evidente slittamento verso il fantastico in senso todoroviano, toni di matrice quasi lovecraftiana. Al punto che, in certi passaggi di più cupa disperazione – «In qualche momento trattenendo il respiro, senza sintomi di allucinazione, freddamente ascoltavo se sentissi il fruscio di esseri bestiali enormi (i sauri antichissimi, i lucertoloni del Cretaceo) in agguato intorno alla casa»¹⁸ – finisce col lambire, in una inspiegabile quanto significativa assonanza, le invisibili figure mostruose del romanzo maledetto di De Maria.

Detto sommariamente di queste vicinanze o assonanze, ovviamente riscontrabili esclusivamente *ex post*, torno all'indicazione a cui facevo riferimento in apertura poiché vi è in essa la prima testimonianza dell'inversione/invenzione morselliana. Quello slittamento apparentemente impercet-

13 MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 26.

14 Morselli e Volponi sono «due intellettuali che mettono a fuoco il momento storico con due prospettive diverse» ma simili nella sostanza critica (C. STIFANI, *Morselli e Volponi: lavoro e capitale. Due scomodi intellettuali 'laici'*, «Rivista di Studi Italiani», XXVII, 2, 2009, p. 59. Il numero monografico denominato “Morselliana” è dedicato all'autore lombardo ed è a cura di Alessandro Gaudio, di cui segnalo A. GAUDIO, *Morselli antimoderno*, Roma, Sciascia, 2011).

15 MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, cit., pp. 34-35.

16 S. PIFFERI, *L'uomo è l'animale irritato. Una rilettura distopico-odeporica de Il pianeta irritabile di Paolo Volponi*, «California Italian Studies», 10, 1, 2020, pp. 1-14; in particolare, per le definizioni date al romanzo di Volponi, cfr. le pp. 2-3 e relative note.

17 MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 9.

18 Ivi, p. 17.

tibile tra domanda e affermazione, tra ipotesi e stato acquisito è una sorta di miniaturizzazione del macro-caso raccontato nel romanzo; un minimo ma significativo indizio del rovesciamento del rapporto tra vivi e morti, tra sopravvissuti e trapassati, tra presenti e svaniti che, spesso e volentieri declinato in forme paradossalmente e amaramente comiche (si pensi allo svanimento collettivo ipotizzato come «emigrazione turistica collettiva» o alla biodegradazione «al 100%» di fabbricanti e clienti di uno stabilimento¹⁹), o connotate con un cinismo ad ampio spettro che tocca molti campi delle umane cose, rappresenta l'asse portante dell'intero romanzo, l'architrave perturbante che indirizza tutto il racconto.

Capovolgendo il rapporto tra vivi e morti, tra presenze e assenze, trasformando, anzi volatilizzando l'umanità fino a farla divenire alterità intangibile intorno a cui il protagonista ruota nel tentativo di comprendere sia l'origine di ciò che sta accadendo attorno a lui, sia dentro di lui, essere l'ultimo uomo sulla Terra (o esserlo apparentemente, o non esserlo affatto a seconda della prospettiva con cui si guarda alla vicenda) diviene l'occasione per elucubrazioni e riflessioni nel tentativo, fallito in partenza, di razionalizzare l'irrazionale, di ricostruire la memoria personale così come quella collettiva, di dare un senso a quelle esistenze svanite ma soprattutto alla propria esistenza svanente inaugurata dall'eccezionalità dell'evento scatenante.

L'eccezionalità del caso morselliano, però, non risiede tanto nell'origine del fattore scatenante, ovvero nel tentato suicidio tramite annegamento in un sifone naturale nascosto nelle profondità di una grotta delle Alpi svizzere, quanto nelle conseguenze di quel tentativo represso per pura incapacità/impossibilità di agire²⁰: la risalita, la riemersione, il ritorno alla vita del protagonista che si ritrova però in un mondo inspiegabilmente deserto e abbandonato, cristallizzato, in una sorta di fermoimmagine dell'assurdo, in quel momento cruciale. Di fronte alle scelte binarie legate al suicidio, «il tuffo nel sifone, o il rituffo nel quotidiano»²¹, il protagonista/aspirante suicida è consapevole che una terza via non esista, che sia soltanto una illusione²², suggerendo forse l'ambiguità stessa della vicenda narrata. Perché, proprio come base di una intera architettura illusoria, è proprio la terza via a venire inventata da Morselli; egli fa rifiutare ogni spiegazione “logica” al suo protagonista – «non ho pensato a un genocidio a mezzo di raggi-della-morte, a epidemie sparse sulla terra da

19 «A Klaus, dove la mia valle termina nella pianura, costeggio uno stabilimento. Sulla cinta una scritta cubitale: I nostri detersivi sono biodegradabili al 93%. – Nel frattempo, fabbricanti e clienti sono stati biodegradati al 100%». Ivi, p. 120.

20 «A mezzanotte e cinquanta minuti ero sull'orlo del pozzo [...]. Io dovevo calarmi, superare in apnea, pochi istanti, il sifone, e lasciarmi cadere. Ritto o a capofitto, a scelta. Nel lago. Tre o quattro minuti dopo, annegarvi [...]. Senza conati introspettivi, mi rendevo conto di essere lucido e tranquillo. Mi sentivo bene, stranamente, irriducibilmente bene. L'epilogo è in armonia con questo imprevedibile. Non ho agito» (ivi, pp. 22-23).

21 Ivi, p. 30.

22 «La verità è che chi manca un suicidio, lo fa [...] illudendosi che esista una terza via, e invece tertium non datur: il tuffo nel sifone, o il rituffo nel quotidiano. Dove tutto ha conservato il suo ritmo, tranquillo, fatale, e sei tu che devi affrettare il passo per annullare l'intervallo» (*Ibid.*).

Venusicoli malvagi, a nubi nucleari da remote esplosioni»²³, afferma ricollegandosi al citato sottogenere dell’“ultimo uomo sulla terra” –, gli fa irridere la situazione kafkiana in cui si ritrova (il sarcasmo nel ricondurre il dissolvimento dei suoi concittadini a una grottesca «emigrazione turistica collettiva» è emblematico del rendere in forme anche sintatticamente amare e comiche la propria condizione²⁴). In definitiva, gli fa presupporre che ciò che al suo protagonista non è riuscito (ovvero andarsene «senza lasciare traccia. Questo mi è parso essenziale. La gente, se se ne fosse poi occupata, doveva concludere a una definitiva irreperibilità. Meglio, a un misterioso annichilamento, un dissolvimento nel nulla»)²⁵, si è invece manifestato in tutta la sua forza perturbante intorno a lui.

Questa “terza via” morselliana fa quindi del protagonista un fantasma anomalo. Egli vive e continua a vivere un presente costituito evidentemente da assenze e sottrazioni che lo costringe, in mancanza di interlocutori, a una intensa e solitaria introspezione. La cristallizzazione del mondo è deflagrata nello spazio delle poche ore passate nella grotta, ennesimo spazio “altro” rispetto alla socialità del quotidiano vivere, e da quel luogo chiuso e vuoto esonda e si propaga rendendo silenzioso e vuoto anche l’habitat cittadino normale, amplificando l’isolamento del protagonista – «[...] sono, a intervalli, fobantropo, ho *paura* dell’uomo, come dei topi e delle zanzare, per il danno e il fastidio di cui è produttore inesausto. [...] per cui tento di avere la solitudine; una solitudine (nei modesti limiti del possibile) genuina, ossia durevole e a ampio raggio»²⁶ – in uno dei tanti punti di contatto (o di sovrapposizione) con le vicende biografiche del suo autore²⁷.

Questa inversione ci pone però di fronte a un interessante risvolto extra-narrativo. Con la condizione “sospesa” del protagonista del suo romanzo – in cui svanimento e isolamento estremo possono essere (e sono stati) facilmente sovrapponibili alle vicende biografico-editoriali dell’autore²⁸ – Morselli sembra rispondere a tutte le categorie generali del fantastico ragionate in forme, modalità e tempi diversi da Freud, Todorov o Fisher, ovvero *unheimlich*, strano ed *eerie*. *Dissipatio* si mostra infatti mobile all’interno delle varie classificazioni che i suddetti hanno via via ipotizzato. All’idea freudiana di *unheimlich*, di non familiare o di straniamento del familiare, lo si può ricondurre per-

23 Ivi, p. 56.

24 Recatosi all’aeroporto di Teklon, «[...] Uno dei crocicchi d’Europa, uno scalo di rango intercontinentale», e trovato ovviamente deserto, il protagonista ipotizza tragedie e/o eventi cataclismatici («M’invento dirottamenti a catena. Scioperi simultanei dei piloti, dei doganieri, dei caffettieri, dei giornalisti») ma, arrendendosi all’evidenza, può solo chiosare: «Oggi, però, non è affollato. O piuttosto, è vuoto. Vuoto di gente» (ivi, pp. 40 e 42).

25 Ivi, p. 21.

26 Ivi, p. 43.

27 «Perché questa solitudine? “Io avrei potuto vivere nel centro di Milano o nel centro di Varese” pare abbia risposto Guido. “Ma mi davano fastidio anche le mosche”» (TERZIROLI, *Un pacchetto di Gauloises*, cit., p. 200).

28 Pur concordando col citato Visentini sull’eccessiva sovrapposizione tra biografia e opera letteraria, è indubbio che tra le vicende biografiche, specie quella più tragica del suicidio, e *Dissipatio H.G.* vi sia più di un punto di contatto: l’idea del suicidio, la “ragazza-dall’occhio-nero”, ovvero la pistola con cui Morselli lo attuerà, l’ennesimo rifiuto editoriale con le due copie di *Dissipatio* «rispedite al mittente», ecc. cfr. *Ibid.*, p. 18.

ché la vicenda è oggettivamente qualcosa di strano all'interno del familiare²⁹; in cui cioè, per una serie di fattori spesso indipendenti dalla volontà dei protagonisti, il mondo domestico finisce col non coincidere più con sé stesso, creando un interstizio, una frattura, una soglia sul cui limite sembra svolgersi la (non)vita e le riflessioni del protagonista del romanzo morselliano. Rovesciando la prospettiva, poi, e utilizzando l'escamotage classico del fantastico ovvero lo specchio (o meglio, l'oltre lo specchio) ecco che vista dalla parte dei "vivi" la vicenda morselliana diviene un ulteriore perturbante immaginifico esattamente come quello che sta alle fondamenta delle *ghost story* classiche.

Allo stesso modo, d'accordo con Fisher, si può supporre che le vicende di *Dissipatio* appartengano più specificamente al *weird*, ovvero allo strano todoroviano, a ciò che è fuori posto in quanto «apporta al familiare qualcosa che normalmente si trova al di fuori di esso, e che non si riconcilia con il "casalingo" (neppure come sua negazione)»³⁰. Chi meglio di un fantasma inconsapevole, di un non-morto tra gli svaniti, di un "sospeso" che vive la propria condizione (a)quotidiana in un quotidiano che non è più evidentemente familiare?

A ben vedere però, sempre secondo Fisher, parrebbe essere l'*eerie* il territorio ideale per collocare il romanzo morselliano. In primis perché esso ha a che fare con l'esterno (da intendersi in un «senso immediatamente empirico, oltre che in uno trascendente più astratto») e, poi, prevalentemente non con «spazi domestici circoscritti e abitati». Quindi, empiricamente, se l'*eerie* è più frequentemente rintracciabile «in paesaggi parzialmente svuotati della presenza umana»³¹, cosa meglio della proiezione morselliana in cui è l'umanità intera a sparire, a volatilizzarsi in una forma inconoscibile, in una «follia collettiva», in un «evento (inimmaginabile)» come se la «sospensione notturna della vita collettiva semplicemente si fosse prolungata, indefinitamente prolungata»³²?

Con questo strutturale rovesciamento della prospettiva vivo-morto, Morselli sortisce anche un altro effetto: quello cioè di invertire le dinamiche legate alla dialettica tra ricordo, memoria e ricerca del personaggio fantasmatico; in questo caso è quest'ultimo a ricordare, è la sua memoria personale a tracciare il percorso, sia materiale nell'apparentemente inspiegabile vuoto che lo circonda, sia solipsisticamente nella dimensione introspettiva. Dimensione che diviene l'unico baluardo per l'"ultimo uomo", l'unica possibilità di auto-affermazione di sé e rendiconto (*cui prodest*, si chiede spesso³³) al limite del soliloquio cronachistico, tanto da configurarsi come una specie di *hauntology*

29 Cfr. S. FREUD, *The Uncanny*, Londra, Penguin, 2003.

30 M. FISHER, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, Minimum Fax, 2018 p. 10.

31 Ivi, p. 11.

32 MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 11. Corsivo mio.

33 «A chi destino, io, questo?» si chiede il protagonista in merito al suo «pensare, osservare, ritenere idee, impressioni, ecc.» (ivi, p. 71).

inversa: il protagonista, l'innominato "fobantropo" dai molti nomi³⁴, viene a manifestare dunque una nostalgia, nel senso etimologico originario di dolore del ritorno, non tanto per i futuri perduti originati dallo scollamento crono-ontologico quanto per un passato apparentemente non vissuto e non più vivibile³⁵.

La ricerca si sviluppa quindi su un doppio binario "interiore/esteriore" e sfrutta anche escamotage standard del fantastico, come ad esempio l'utilizzo del doppio, qui rievocato tramite un recupero memoriale di matrice allucinatoria: Karpinsky, ad esempio; il «medico-Dio» che «lo invita a riconciliarsi con il genere umano»³⁶ e che rappresenta uno dei «rari incontri, nella mia vita, forse l'unico, per cui meritasse di uscire dal pianeta-io»³⁷, riesumato alla memoria da una «rapida allucinazione»³⁸ e presto divenuto un ineluttabile «doppio necessario», figura salvifica nel percorso «verso la ricostruzione del soggetto»³⁹. Oppure il contraltare Mylius, un tempo ospite anch'egli nella clinica privata dove anni prima il protagonista guarì «insieme da due sottili malattie, la giovinezza [...] e una neurosi ossessiva»⁴⁰, definito «ex-paranoico» e protagonista di un mono/dialogo su vita e morte («Occorre partire dalla premessa realistica di ciò che significa per noi "essere morti". Impartecipazione al mondo esterno, insensibilità, indifferenza. Stabilito che la morte è questo, si conclude che la vita le assomiglia, il divario essendo puramente quantitativo»⁴¹) che è probabilmente in sedicesimo la vicenda che il protagonista si ritrova a (non) vivere. Entrambi, al tempo stesso, sono approdi ed estremi sia di una situazione borderline e inspiegabile, sia di un oscillare filosofico-esistenziale del protagonista.

Quel percorso di ricerca diviene quindi mezzo critico per analisi e riflessioni su una realtà circostante cristallizzata in una sorta di istantanea pre/post-morte i cui tratti sono leggibili anche secondo una matrice anti-antropocentrica⁴²; tutte le attività umane vengono dissezionate e criticate (la finanza, la scienza, la cultura, ecc.), tutto il paesaggio umano e urbano attraversato, letto, dimidiato

34 "Superstite", "Prescelto", "Escluso", "Eletto", "Dannato", "Ex-Uomo" sono soltanto alcuni dei termini usati per identificarsi. Come suggerisce questo passaggio, l'oscillazione tra termini positivi o negativi è sintomatico delle oscillazioni esistenziali del protagonista: «Io sopravvivo. Dunque sono stato prescelto, o sono stato escluso. Niente caso: volontà. Che spetta a me interpretare, questo sì. Concluderò che sono il prescelto, se suppongo che nella notte del 2 giugno l'umanità ha meritato di finire, e la "dissipatio" è stata un castigo. Concluderò che sono l'escluso se suppongo che è stata un mistero glorioso, assunzione all'empireo, angelicazione della Specie, eccetera». (ivi, p. 83).

35 J. DERRIDA, *Spettri di Marx*, Milano, Cortina, 1994; M. FISHER, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, haunologia e futuri perduti*, Roma, Minimum Fax, 2019.

36 M. PANETTA, *Da Fede e critica a Dissipatio H.G.: Morselli, il solipsismo e il peccato della superbia*, «Rivista di Studi Italiani», XXVII, 2, 2009, p. 226.

37 MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 68.

38 Ivi, p. 59.

39 E. FINAZZI AGRÒ, *Apocalypsis HG. (Una lettura intertestuale della "Paixão segundo G.H." e della "Dissipatio H.G.")*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 82.

40 MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 59.

41 Ivi, p. 74.

42 Stifani dissente da questa lettura quando afferma che «*Dissipatio H. G.*, non propone la distruzione del genere umano, ma una ricostruzione, un ri-emergere dalle ceneri del nichilismo *fin de siècle*» (STIFANI, *La dissipatio morselliana*, p. 193).

nell'unica prospettiva ancora possibile. Senza la sponda dell'altro, senza il confronto/scontro con l'alterità, senza la rifrazione dello sguardo collettivo, viene a mancare ogni tipo di identità⁴³ e ogni realtà si riduce a mera e soggettiva (unica, in questo caso) interpretazione; priva di sfaccettature, di dettaglio, quindi solipsistica affermazione di sé necessariamente destinata alla esondazione psichica⁴⁴, con tanto di allucinatoria riesumazione di un personaggio, l'appena citato Karpinsky, che deforma ed espande il soliloquio in un soliloquio fantasmaticamente a due. E l'introspezione, limitrofa al rischio del solipsismo⁴⁵ o dell'onnipotenza deviata⁴⁶, è il campo di indagine del protagonista da quando «[...] si chiude la cronaca esterna dell'evento, si apre quella interna», senza concessioni allo «psicologismo intimistico» – riesumazione critica, questa, di una pagina del diario di Morselli dedicata a *La coscienza di Zeno* di Svevo⁴⁷, testo in paradossale continuità “catastrofista” con *Dissipatio* – pur nella consapevolezza che la propria condizione di “ultimo”, ma soprattutto “unico” uomo, lo costringe a una discesa dolorosa dentro di sé: «ormai la mia storia interiore è la Storia, la storia dell'Umanità. Io sono ormai l'Umanità, io sono la Società. Potrei senza enfasi parlare in terza persona: “l'Uomo ha detto così, ha fatto così...”», anche se «la terza persona e qualunque altra persona, esistenziale o grammaticale, s'identificano necessariamente con la mia. Non c'è più che l'Io, e l'Io non è più che il mio. Sono io»⁴⁸.

Tutti sono svaniti, quindi, ma tutto è ancora presente in questo paradosso in cui Morselli fa riecheggiare, pur non condividendone la prospettiva, le parole di Montaigne per cui «Ainsi fera la mort de toutes choses notre mort»⁴⁹. Il mondo che si ritrova ad attraversare il protagonista è infatti tanto deserto e apparentemente desolato quanto «mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo»⁵⁰; la «fine del mondo» è quindi null'altro che «uno degli scherzi dell'antropocentrismo»⁵¹ di cui «la Natura non si è accorta»⁵², presuntuosa testimonianza di quel-

43 E.J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992.

44 Su solipsismo e spiritualità, cfr. PANETTA, *Da Fede e critica a Dissipatio* H.G., cit., pp. 205-237.

45 “Ho sfiorato a lungo il solipsismo, e non sono, invece, né introflesso né introspettivo” (MORSELLI, *Dissipatio* H.G., cit., p. 65).

46 «Io sono il Successore. L'umanità c'era, ora ci sono io. L'epilogo si incarna in me. Concludo le generazioni. Ero lo scopo, la meta, il termine ultimo» (ivi, p. 81).

47 Considerato da Morselli «non un capolavoro» ma buon esempio di «intimismo o psicologismo» a forti tinte «crepuscolari», il più celebre romanzo sveviano si chiude con l'auspicio di «una catastrofe inaudita» che a furia di «ordigni», «gas velenosi», «incomparabili esplosivi» metta fine al genere umano e consenta di ritornare «alla salute». Morselli, invece, mette in scena ciò che succede dopo lo svanimento del genere umano ponendosi quindi quasi in consecutio col triestino. G. MORSELLI, *Diario*, a cura di V. Fortichiari, Milano, Adelphi, 1988, pp. 289 ssg; I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, a cura di Luigi Martellini, Roma, Carocci, 2010, p.547. Sullo psicologismo di Morselli e il rapporto col testo sveviano, cfr. A. GAUDIO, *L'inconscio, la civiltà e il romanzo. Note di psicanalisi morselliana*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di G. Lo Castro, E. Porciani, C. Verbano, Pisa, ETS, 2014, pp. 605-613.

48 MORSELLI, *Dissipatio* H.G., cit., p. 31.

49 «Come la nostra nascita ci ha portato la nascita di tutte le cose, così la nostra morte produrrà la morte di tutte le cose» (M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di F. Garavini, Milano, Adelphi, 1998, vol. I, p. 118).

50 MORSELLI, *Dissipatio* H.G., cit., p. 54. La citazione da Montaigne è alla stessa pagina.

51 *Ibid.*

52 Ivi, p. 83.

la centralità che l'uomo si è arrogato e per la quale, escatologicamente parlando, «si ammette che le cose possano cominciare *prima*, ma *non* che possano finire *dopo* di noi». Paradossalmente, come una presenza fantasmatica, la vicenda narrata in *Dissipatio* si inserisce proprio nell'interstizio tra quel prima e quel dopo, tra la fine e l'inizio, tra la morte e la vita e in quell'interregno che il protagonista ha contribuito a creare: «Eppure, l'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia. Per lo meno, gli eventi hanno coinciso (all'inizio) con un evento strettamente privato e mio; coincidenza, oso pensarlo, non casuale»⁵³.

In questa «ipotesi stravagante»⁵⁴ in cui l'ex-uomo agisce come un fantasma anomalo – si ciba, si muove, riflette in un mondo in conflitto tra un esterno desolato e desolante e una interiorità in continua «auto-analisi» che parte dallo «stato di imponderabilità sociale»⁵⁵ iniziale – la chiave anti-antropocentrica si delinea in varie forme: nella critica al capitalismo e alla città che più di altre lo rappresenta, innanzitutto. Crisopoli, «uno dei centri motore del Monopolio, uno dei cervelli del Sistema (capitalistico), forse il suo “stomaco” più potente»⁵⁶, è la città d'oro, delle banche, di una finanza il cui potere è descritto in chiave quasi ultraterrena, con la borsa equiparata a «tempio» dove tra gli «adepti» «si celebrano le funzioni solenni»⁵⁷ e per cui prova un disgusto «sincero e profondo, non socioideologico»⁵⁸. Similmente viene criticata la scienza che si fa profitto, così come la società stessa con le sue regole auto-imposte («come storico registrerò che si è instaurata l'Anarchia con l'abbattimento del suo nemico primordiale, il principio di proprietà. E si è instaurata nello stesso tempo la Monarchia nel valore categorico del termine, tutto il potere a Uno solo. Anarchia e Monarchia coincidono, ora e in me»⁵⁹), e infine la stessa società degli umani che, non paghi di aver avuto «il torto (la trovata risale a Albert Camus), se non di cominciare la Storia, di proseguirla», si sono resi responsabili di una «colpa maggiore: l'Imbruttimento del mondo. [...] l'Inquinamento, l'Inferocimento (anzi, con eufemismo, la “violenza”). L'Inflazione (senza eufemismo: la peste monetaria)»⁶⁰. E alla fine della vicenda, alla fine della lotta interiore del protagonista, in un deserto in cui solo le macchine sembrano proseguire imperterrite il proprio compito – dal celebre incipit coi «relitti fonico-visivi»⁶¹ quale unica compagnia fino alla constatazione della loro apparentemente eterna vita («gli ordinatori elettronici continuano a funzionare, o quanto meno sono in grado di funzionare, ci siano o non ci siano gli operatori e gli utenti [...]. La loro memoria rimane in grado di

53 Ivi, p. 18.

54 Ivi, p. 69.

55 Ivi, p. 66.

56 Ivi, p. 73.

57 Ivi, p. 35.

58 Ivi, p. 135.

59 Ivi, p. 94.

60 Ivi, p. 63.

61 Ivi, p. 9.

registrare dati, di analizzarli, poi di elaborarli»⁶²) – a plastica dimostrazione di una meccanicità del quotidiano aliena al genere umano, gli animali e le piante rappresentano l'unica speranza:

Me ne sto a guardare, dalla panchina di un viale, la vita che in questa strana eternità si prepara sotto i miei occhi. L'aria è lucida, di un'umidità compatta. Rivoli d'acqua piovana [...] confluiscano nel viale, e hanno steso sull'asfalto, giorno dopo giorno, uno strato leggero di terriccio. Poco più di un velo. Eppure qualche cosa verdeggia e cresce, e non la solita erbetta municipale; sono piantine selvatiche. Il Mercato dei Merati si cambierà in campagna. Con i ranuncoli, la cicoria in fiore⁶³.

Una “pacificazione” che sfiora la rassegnazione ed evidenzia come la dissipazione non sia quella dell'*humani generis* del titolo quanto «del tempo che il protagonista ha trascorso accanto ai propri simili, senza saperne trarre frutto e senza comprendere il valore profondo della comunicazione e dello scambio emozionale e affettivo con gli altri uomini»⁶⁴, ribadendo la natura fantasmatica, impalpabile, invisibile e condannata alla “isolitudine”, la «assenza totale di trame interpersonali»⁶⁵, dell'ex-uomo. Perché «la società, dopotutto, era semplicemente una cattiva abitudine»⁶⁶.

62 Ivi, pp. 9 e 71.

63 Ivi, p. 142.

64 PANETTA, *Da Fede e critica a Dissipatio H.G.*, cit., p. 228.

65 MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 66.

66 Ivi, p. 71.

LUIGI WEBER

FILIPPO TUENA, IL RITORNO E IL RITORNANTE: *ULTIMO PARALLELO*

Premessa polemica

La cultura e l'editoria italiana vivono da tempo in una stagione di criticità, la quale non ha a che fare con il rarefarsi della pratica della lettura e nemmeno con la diminuzione dell'indotto del settore, anzi probabilmente con la sua relativa floridezza. Qualora si avessero dubbi in merito, basta considerare l'aneddoto che segue. In questo paese può accadere che a uno scrittore che pubblica, uno dopo l'altro nell'arco di un triennio, due romanzi di eccezionale qualità come *Le variazioni Reinach* (2005) e *Ultimo parallelo* (2007), e dopo che questi due romanzi si sono aggiudicati in successione, con pieno merito, riconoscimenti prestigiosi e carichi di storia come il Premio Bagutta e il Premio Viareggio, l'uno risalente al 1926, l'altro al 1929, può accadere, dicevamo, che a costui l'editore – beninteso: non un marchio indipendente, sempre a rischio di bancarotta, finanziariamente in affanno, dipendente da un pugno di copie vendute come un tossicodipendente moribondo, bensì Rizzoli, uno dei pesi massimi dell'editoria nazionale da settant'anni – decida di non ripubblicare in economica le opere e di restituire i diritti. In sostanza, di concludere la collaborazione. D'altronde, sfogliando il catalogo e le tirature, ci si rende conto che in quegli anni Rizzoli spacciava centinaia di migliaia di copie dei libri di Oriana Fallaci, Paulo Coelho, Federico Moccia, o Benedetto XVI, ma questo, per l'appunto, è l'altro corno del problema di cui si diceva.

Sarebbe solo una storia desolante, raccontata peraltro con signorilità e nessun vittimismo da Tuena stesso¹, se non vi fosse un'appendice. E l'appendice riguarda il ritorno di *Ultimo parallelo*, in due successive ristampe presso il Saggiatore (2013 e 2021), la seconda delle quali ha finalmente convogliato l'attenzione di molte persone che si occupano di critica in senso lato militante tanto sul libro quanto sul suo autore, attivo peraltro da trent'anni². Si tratta di una versione ampliata del romanzo dedicato alla tragica fine di Robert Falcon Scott, corredata da una densa introduzione, quasi un saggio genetico sul proprio lavoro, e da una coda di frammenti e varianti scartate e poi recuperate. In tale assetto evoluto ha ottenuto un significativo *feedback* in termini di saggi e recensioni onli-

1 Cfr. F. TUENA, *Labirinti per esploratori*, prefazione a *Ultimo parallelo*, Milano, Il Saggiatore, 2021, pp. LV-LVIII (da ora in poi UP seguito dal numero di pagina). Ben diverso tono avrebbe avuto l'episodio, poniamo, se autore ne fosse stato Antonio Moresco.

2 Da quando, per volontà di Giuseppe Genna, Tuena ha iniziato un rapporto stabile con il Saggiatore, il suo catalogo si è arricchito di opere eccellenti, come *Memoriali sul caso Schumann* (Milano, Il Saggiatore, 2015), *Com'è trascorsa la notte* (ivi, 2017), *Le galanti* (ivi, 2019), o il recentissimo *La voce della Sibilla* (ivi, 2022), oltre naturalmente alla nuova edizione di *Ultimo parallelo*.

ne³ (sul silenzio dell'accademia e degli studi in rivista, altro elemento critico, tacciamo), a riprova che il suo momento era finalmente giunto.

Rilke, Blanchot, Tuena

Chi, una volta entrato nella prima notte, cerca poi coraggiosamente di avanzare verso la sua più profonda intimità, verso l'essenziale, costui a un certo momento sente l'altra notte, sente se stesso, sente l'eco ripetuta del proprio avanzare, che è avanzamento verso il silenzio, ma l'eco glielo restituisce come l'immensità che sussurra, verso il vuoto, e il vuoto ora è una presenza che gli sta andando incontro⁴.

Quando Blanchot pubblica queste righe, poco oltre la metà del Novecento, non può sapere che sta parlando di un romanzo italiano che sarebbe stato concepito e redatto cinquant'anni più tardi, e tuttavia un tal genere di paradossi non avrebbero minimamente turbato il suo pensiero, che di paradossi si sostanzia e su paradossi si sostiene. Gli elementi costruttivi, essenziali, dell'opera di Tuena qui ci sono tutti, condensati in parole chiave: *avanzare, la notte, l'essenziale, il silenzio, l'immensità, l'eco, il vuoto, una presenza*. È senz'altro una coincidenza, ma perturbante, di quelle che stimolavano le creazioni di un autore totemico per Tuena, ossia W.G. Sebald, e per non chiedere di essere creduti sulla parola, andremo a illustrare punto per punto le tangenze.

Avanzare è il pensiero dominante del capitano Scott e dei suoi compagni nella fallimentare ma leggendaria impresa antartica del 1912, perfino quando, dopo la presa di coscienza della sconfitta per mano dei norvegesi, avvanzeranno a ritroso verso il punto di partenza, morendo poco prima di raggiungerlo, a soli 17 chilometri⁵ dal One Ton Camp. Ancora continueranno ad avanzare, per un secolo o forse due, le loro sepolture, nel moto lentissimo del ghiaccio che scompare nel mare:

E così non sono ancora fermi sebbene la croce piantata su Observation Hill potrebbe suggerire proprio un senso d'immobilità vanificato però dai versi di Tennyson intagliati sul legno e ripresi da uno di quei libri che hanno deciso di non abbandonare lungo la via quasi infinita che hanno percorso fino a quello che è stato per loro l'ultimo parallelo raggiunto anche se è proprio questo lento smottamento della barriera verso il mare ad affascinare chi racconta la loro storia e contraddire il senso di fine del loro viaggio che appare veramente infinito e destinato a superare molte generazioni di uomini e incrociare rotte di navi commerciali e branchi di

3 Vanno menzionati almeno i due apparsi su «Doppiozero» *«Ultimo parallelo» di Filippo Tuena* di Filippo Pennacchio (20 marzo 2021) e *Pensare come un iceberg*, di Riccardo Venturi (17 maggio 2021) in «Le parole e le cose»; *Filippo Tuena, giù nel buco bianco*, di Filippo Polenchi su «Antinomie» (4 febbraio 2021), *Ultimo parallelo di Filippo Tuena* di Sara Marzullo in «Il Tascabile» (19 maggio 2021); *I territori non giurisdizionali del romanzo* di Chiara Fenoglio in «La letteratura e noi» (17 marzo 2021).

4 M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario* (1955), trad. it. di F. Ardenghi, postfazione di S. Agosti, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 176.

5 Diciassette chilometri che fecero la differenza tra la vita e la morte, contro i circa 2650 percorsi.

balene o altri immensi cetacei in via di estinzione che attraversano l'oceano meridionale gli altri mari tropicali nei quali l'iceberg che li contiene un giorno si dissolverà⁶.

Andare e ritornare, procedere in avanti e indietro, esplorare scoprendo e perdersi scoprendo: questi sono i moti pendolari e circolari, sistole e diastole, della vicenda ma soprattutto del suo farsi racconto, un racconto dalla prosa ipnotica e spesso priva di punteggiatura con una ritmica ondulatoria assai percepibile (come ben si apprezza nel passo appena citato; ed è un omaggio cosciente, mi pare, al mare solido e liquido insieme che fa da sfondo a un libro falsamente stevensoniano). Si ripercorre un episodio storico su cui esiste una bibliografia sterminata, e se l'autore decide di sfidare il già detto e il molto noto è solo perché non è davvero in questione l'insieme dei fatti, bensì il modo in cui le tracce lasciate da essi, comprese le fotografie e i *frames* del filmato girato all'epoca da Herbert Ponting, allestiscono, soprattutto in questa versione 2021, una sorta di teoria testualizzata del romanzo. Che ci si offre come avventura conoscitiva e compositiva insieme. Lungi dall'essere un iconotesto alla moda⁷, *Ultimo parallelo* presenta, pur entro il profilo di fedele sebaldiano quale è Tuena⁸, alcuni punti di originalità rispetto al modello Sebald e rispetto al macrotesto complessivo dell'opera dello scrittore romano. Un impianto narrativo che incrociasse metaromanzo e fototesto aveva già prodotto *Le variazioni Reinach*, e da quello – il suo più ortodossamente sebaldiano – Tuena recupera e rilancia la scommessa cruciale, quale là appariva in forma di esitazione timorosa nella *Variazione su un dubbio dell'autore*⁹: fino a che punto uno scrittore può dirsi tale se non osa seguire i suoi personaggi nell'abisso? Nelle *Variazioni* l'abisso era naturalmente Auschwitz-Birkenau; ora il salto è nel nulla assoluto dell'Antartide traversata a piedi, un'esperienza estrema come poche altre gli uomini abbiano tentato. L'obbligo etico, e insieme il pungolo immaginativo, di misurarsi con la Shoah si converte nella ricerca di un'Ultima Thule del romanzo, un grande vuoto bianco che rappresenta in emblema il limite estremo del dicibile e dell'immaginabile. Sfida dunque inscrivibile sotto le insegne della teoresi blanchotiana non perché Tuena vi abbia intenzionalmente guardato quanto perché è del tutto sintonica con la concezione di opera letteraria e di spazio letterario del filosofo francese, sempre in tensione dialettica con il silenzio e la caduta.

La *flânerie* benjaminiana e sebaldiana invece è senza dubbio un doppio *imprinting* a cui Tuena mantiene consapevolmente fede – s'intenda: una *flânerie* archivistica e bibliotecaria, non metro-

6 Cfr. UP, pp. 301-302.

7 Tanto poco lo è, alla moda, che perfino l'esplorazione storico-teorica del sottogenere iconotesto-fototesto in una monumentale monografia recente non lo registra affatto, anzi non menziona mai Tuena, cfr. G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

8 Cfr. *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*, a cura di L. S. Schwartz, prefazione di F. Tuena, Roma, Treccani, 2019.

9 Cfr. F. TUENA, *Le variazioni Reinach*, nuova edizione, Roma, Nutrimenti, 2015, p. 303.

politana – ma, echeggiando parole recenti dell'autore¹⁰, se è vero che anche un volume come *Tessiture di sogno*¹¹, pur essendo sostanzialmente privo di fotografie, sembra contenerle ugualmente, di *Ultimo parallelo* possiamo notare come, pur ospitandone moltissime, esse tendano a svanire, riassorbite nel bianco della pagina e della luce artica.

L'immensità è la sola definizione, in-definita e immaginosa, che può tentare di rappresentare, proprio per via negativa, le dimensioni del continente bianco. E se, come dice Blanchot, «l'infinità dell'opera è l'infinità della mente», tutto questo bianco senza vie tracciate e senza confini è il perfetto correlativo oggettivo dell'infinito mentale.

L'essenziale invece è ciò che gli esploratori, sempre, nei loro deliri di conoscenza e di conquista, di gloria e di misurazione, credono sia contenuto al cuore più profondo della loro impresa, e le dia senso. Anche qualora un importante contributo scientifico venga prodotto¹², ai loro occhi resta marginale.

Storici di cultura anglosassone hanno più volte ripetuto che l'impresa non fu vanificata dall'essere arrivati secondi al polo; hanno affermato che i dati scientifici raccolti nei due anni di permanenza al circolo polare antartico hanno rappresentato un lascito fondamentale per la cultura scientifica del XX secolo. Forse è proprio così: [...] ma un narratore [...] non ne sarebbe interessato; che cosa possono importare a lui questioni apparentemente di lana caprina sulla riproduzione dei pinguini imperatore; o sulle correnti marine o sull'esasperante lentezza con cui la grande barriera si forma e si disperde nelle acque del mare artico?

Passo dal quale si comprende bene come Tuena si identifichi, da scrittore, *tout court* con l'esplorazione («Ecco, ho questa cosa in testa: un libro d'avventura in terre dove non sono mai stato e dove con ogni probabilità non andrò mai»¹³), e dunque faccia propria la prospettiva degli esploratori come Scott, i quali sanno che sia la bandiera da piantare sia le rilevazioni da fare sono importanti, ma non sono *l'essenziale*. Con la chimera senza nome essi si confrontano, nel lungo tempo inquieto a margine dei loro sforzi (per Scott e i suoi 142 giorni), forse giusto per avvedersi, quando è troppo tardi, che si trova lontano, magari in una casa riscaldata da un focolare scoppiettante, in Inghilterra, o dentro le pagine di libri antichi, letti e riletti, conosciuti a memoria, di Tennyson o di

10 Si veda F. TUENA, *Sebald e Pajak, o dell'imprescrittibile*, «Antinomie», 6/10/2020: «Ancora, sempre la composizione antologica di questo volume fa sì che la componente iconografica sia molto limitata. In realtà non so se nelle versioni originali comparissero immagini. La loro assenza mi porta però a considerare la scrittura di Sebald sempre 'visionaria', sempre legata all'osservazione, così che, anche in un testo non corredato da fotografie, l'impressione, una volta chiuso il volume, è che ne sia infarcito. Ma questo è il destino dei libri dell'autore tedesco: precipitare nel magma del ricordo e confondere il lettore, trasportarlo altrove», <https://antinomie.it/index.php/2022/10/06/sebald-e-pajak-o-dellimprescrittibile/?fbclid=IwAR00ScFWZ8O1O2ilkjgTdSjF08V2wkO0uOgII41lgAKshxxsPGnqJ49GZfg>

11 W. G. SEBALD, *Tessiture di sogno*, Milano, Adelphi, 2022.

12 UP, p. 332.

13 Così enuncia il suo progetto Tuena in *Labirinti per esploratori*, cit., p. XXI.

Dante, che ci si porta dietro senza un reale motivo apparente, quando già il peso dell'equipaggiamento di sopravvivenza è troppo per esseri umani e pony, e non andrebbe accresciuto. A differenza degli esploratori, però, i quali soccombono nel tentativo, lo scrittore sa fare ritorno da qualsiasi oltretomba, e anzi solo dopo una qualche *nekuya* – lo diceva già Debenedetti – può darsi romanzo.

L'eco e il vuoto sono poi ricorrenti e ossessionanti in *Ultimo parallelo*: il vuoto di un luogo non umano e privo di dei, un luogo senza sepolture e dunque senza culti¹⁴, e l'eco insistente di questo nulla che rimbomba, disorienta, blandisce, sfida, irride, con una voce più sonora di quella che qualsiasi divinità impietosa creata dai mortali abbia mai generato. L'opera bordeggia e rolla come un veliero seguendo molteplici andirivieni e molteplici vettori, fino a una sorta di fascinosa indistinzione che appaia l'essere fuori dal tempo dei morti all'essere fuori dal moto (e dunque, di nuovo, dal tempo) del pianeta stesso, nel luogo – il polo, astrattamente e geometricamente inteso – dove la Terra non gira più¹⁵.

Infine, eccola: *una presenza*. È l'uomo in più, intravisto da Shackleton, Crean e Worsley sul *pack* nel 1913, ma soprattutto la figura inquietante che Eliot inserisce, a partire da questo ricordo inspiegabile, nella parte V di *The Waste Land*:

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know wheter a man or a woman
- But who is that on the other side of you?¹⁶

Un triplo slittamento, dalla spedizione di Scott a quella dell'*Endurance* l'anno dopo, e dai diari di Shackleton al poema eliotiano, da cui si torna a Tuena e a Scott. Tutto nasce da uno slittamento sul ghiaccio ancora precedente, in questa finzione ultima: il piede in fallo del marinaio George T. Vince, *able seaman* ma sfortunato, che l'11 marzo 1902 scompare nelle acque ghiacciate del polo ed è il primo uomo morto in Antartide, almeno il primo di cui si sappia. Da lì si sdrucciola sempre avanti, fino a noi e di nuovo indietro fino a lui, in un circolo infinito nonché ermeneutico, a suo modo, poiché non è la posizione di un elemento che ne genera il senso quanto piuttosto il suo moto.

14 Cfr. UP, pp. 23-25.

15 UP, la vertiginosa lezione di geografia filosofica alle pp. 220-223.

16 T. S. ELIOT, *The Waste Land* (1922), vv. 359-366.

Voce narrante e onnipresente, fantasma non vincolato alle limitazioni del tempo e dello spazio, l'uomo in più segue tutta la spedizione Scott dal suo approdo a Capo Evans e veglierà sui cadaveri congelati nella tenda fino all'arrivo del Search Party¹⁷. Innegabile la caratura *weird* dell'invenzione, se del *weird*, fisherianamente¹⁸, ci interessa soprattutto la capacità di un elemento testuale di rendere problematico tutto l'insieme in cui compare. Fin dalla sua prima apparizione come funzione testuale, cioè come soggetto non visto e non udito che guarda e parla, l'uomo in più dimostra la propria indifferenza ai vincoli del reale presentandosi sotto il segno di una infinita capienza: riscrive il *Catalogo delle navi* dell'*Iliade* per dar conto dell'arroganza imperiale inglese mentre si sbarca ogni ben di dio e diavoleria moderna in Antartide, nella convinzione che tale sfoggio di risorse sia sufficiente a garantire il successo¹⁹. L'infinita capienza del narratore-ombra, che tutto vede e tutto comprende, è la capienza del sistema letterario, un mondo parallelo affacciato sul mondo effettuale grazie al quale è possibile scorgere chiaramente, per esempio, la prossimità tra il primo grande racconto occidentale di un'impresa imperialista, la guerra di Troia, e la spedizione Terra Nova.

Persino il lemma che parrebbe più estraneo – *la notte* – è invece pertinentissimo, poiché questo racconto dominato dal bianco e dalla luce tratta in realtà della perdita di vista e orientamento, come era accaduto già a George Vince nella sua fatale escursione. L'estremo della luce e l'estremo del buio si toccano e si confondono. L'incipit non lascia adito a dubbi:

Quando splende il sole accecante indossano strani occhiali modificati in maniera empirica con frammenti di legno che fasciano le stanghette laterali per impedire ai raggi ultravioletti di raggiungere le pupille molto arrossate e doloranti oppure oscurano le lenti lasciando soltanto una sottile fessura orizzontale che riduce il panorama a una striscia di luce appena percepibile ma più spesso sono immersi nella nebbia o dentro la tempesta di vento che alza pulviscolo di neve e cancella il sole e nasconde la via e soffia contro il loro andare con una violenza che sa di cattiveria di ferocia di spietatezza e si domanda perché si stia scatenando contro di loro questa furia distruttiva e quale sia stata la loro colpa²⁰.

Si noti la torsione paradossale a cui è sottoposto lo strumento tecnologico essenziale per aiutare e potenziare la vista: gli «strani occhiali modificati» diventano qualcosa che, al fine di proteggere dall'aggressione dell'esterno, finisce per accentuare l'accecamento. E ciò che rimane aperto è solo una «sottile fessura orizzontale», che non saremmo troppo arbitrari a identificare come lo spazio di una riga di testo.

17 Una scena, cfr. UP, pp. 184-185, che da sola consegna Tuena al novero dei maggiori scrittori italiani.

18 Per l'uso del termine faccio riferimento all'ormai canonico M. FISHER, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. Roma, Minimum Fax, 2018.

19 UP, pp. 31-44.

20 UP, p. 7.

Essendo dunque *Ultimo parallelo* un libro sulla scrittura e la lettura, consuona con quel Blanchot che ci insegna come la scrittura sia essenzialmente cosa notturna²¹. Lo si vede, qui, a partire dalla stesura ostinata dei diari²² di Scott e dei suoi compagni su una carta coperta di un velo sottile ma ostile di ghiaccio generato dal fiato.

Non era facile scrivere, nella tenda, soprattutto quando il vento scuoteva le pareti di tela e faceva oscillare la lampada sospesa. Le pagine allora venivano illuminate a intermittenza. Scott li chiamava, poeticamente, *capricciosi movimenti della luce*. Aggiungeva che ci si consumavano gli occhi a scrivere e, cosa singolare, che l'alito si depositava sulla carta creando un sottilissimo strato di ghiaccio su cui la matita scivolava e la grafite non si imprimeva sul foglio, costringendo a ricalcare, penosamente, ogni parola²³.

Straordinariamente efficace il dettaglio, che per essere autentico non è meno metapoetico, giacché alla prassi della scrittura in questo luogo disumano, sembra dirci Tuena, fa contrasto prima di tutto l'esistenza del vivente, il suo respirare. Scrittura e vita non possono prescindere l'una dall'altra, e tuttavia confliggono sempre. *Ultimo parallelo* come libro sulla redazione si compie in un secondo pannello dedicato al suo rovescio, alla fruizione, anzi quasi alla decifrazione filologica che dei taccuini farà l'ufficiale medico Atkinson una volta ritrovati i corpi congelati nella tenda, un atto che noi compiamo a nostra volta da sopra la spalla di Atch, e raddoppiato ulteriormente nel dispiegarsi dell'edizione 2021 come un ipertesto a costellazione, incorniciato da sessanta pagine nuove che ne raccontano la genesi e da un'appendice costituita da una scelta antologica di passi scartati dalle quattro redazioni intermedie del testo. «Scrivere – dice l'autore della *Conversazione infinita* – coincide ora con l'interminabile, con l'incessante»²⁴.

Peraltro, se l'ardire blanchotiano finora mostrato fosse eccessivo, si può sempre ritornare prudentemente verso lidi meno perigliosi e osservare che la parte quarta de *Lo spazio letterario*, quella che precede di poche pagine il passo da noi citato all'inizio, si intitola *L'opera e lo spazio della morte*, e tiene insieme delle indimenticabili letture di *Igitur* di Mallarmé ma soprattutto dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, delle *Elegie* e dei *Sonetti* di Rilke, anzi Rilke ne è il vero se non unico protagonista; quello stesso Rilke orfico che, per piana ammissione di Tuena²⁵, costituisce, insieme all'Eliot di *The Waste Land*, la traccia iniziale da cui prenderà forma *Ultimo parallelo*. Solo che il

21 «L'opera attira colui che vi si dedica verso il punto in cui è sottoposta alla prova dell'impossibilità. Esperienza che è propriamente notturna, che coincide con quella della notte», cfr. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 169. Nei frammenti di stesure precedenti aggiunti in appendice a questa edizione di *Ultimo parallelo* leggiamo: «La scrittura, come la lettura, è terra vasta, inesplorabile, indeterminabile», in UP, cit., p. 333.

22 In Blanchot si parla anche del peculiare statuto dei diari nel magnifico capitolo su *Kafka e l'esigenza dell'opera*, cfr. *Lo spazio letterario*, cit. pp. 53-81

23 UP, pp. 100,101, corsivo dell'autore.

24 Cfr. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 19.

25 *Labirinti per esploratori*, in UP, p. XXXI.

viaggio nell'Ade darà come esito non il ritorno di un Orfeo senza Euridice, quanto piuttosto una narrazione compiuta da chi nell'Ade è rimasto (*Our dead bodies must tell the tale*, annota Scott, quando ormai tutto nella sua mente è chiaro e compiuto) e da chi tra l'Ade e il nostro mondo si muove.

Spettralità contemporanee

Occuparsi del passato, il proprio e quello dei propri cari defunti, è ciò che fantasmi e scrittori hanno in comune²⁶.

Mi riferirò qui brevemente agli studi contenuti in un volume collettaneo, *Ritorni spettrali*²⁷, che ospita i risultati di un progetto di ricerca internazionale sviluppatosi tra varie università europee (Lussemburgo, Bologna, L'Aquila, Lione e Saint-Etienne). In *Ultimo parallelo* si incontrano, a mio parere, due manifestazioni significative di spettralità contemporanea, e non sono le più flagranti – né l'uomo in più, né il sogno premonitore di Tryggve Gran²⁸ né la voce demonica del labirinto di ghiacci²⁹ – anzi semmai quelle ne sono degli epifenomeni. Si tratta, invece, della letteratura e dell'ambiente, divenuti spettrali.

Che la letteratura, dall'*Iliade* fino alla *Terra desolata*, passando per l'*Inferno* di Dante, per Keats, Browning, Tennyson e Rilke, sia il vero ospite *haunting* tutto il libro, confortante e insieme tormentosa³⁰ agli uomini di Scott e al solitario autore che ripercorre le loro orme, mi pare abbastanza dimostrato dal fin qui detto. Tuttavia, per completezza di argomentazione, è il caso di aggiungere in che senso, non solo metaforico, la letteratura possa definirsi spettralizzata. Forse non è un caso, di fronte alla miopia editoriale denunciata nella nostra premessa polemica, Tuena ha messo mano più volte a questo lavoro tanto ambizioso, e mai nell'ottica della semplificazione bensì in quella dell'espansione e dell'autodiegesi. In un'epoca e in contesto socioculturale in cui l'operazione romanzesca viene sempre più cogentemente codificata nel segno dell'intrattenimento, della lettura scorrevole e piacevole, dell'abolizione di ogni azzardo linguistico o concettuale, dell'obbedienza a

26 W. G. SEBALD, *Tessiture di sogno*, cit., p. 166. Il passo viene dal brano eponimo del libro, sottotitolato *Breve nota su Nabokov*, uscito in originale come *Traumtexturen* nel 1996 in «Die Zeitschrift der Kultur».

27 *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin, A. Mangini, Bologna, il Mulino, 2018. Tra i molti saggi ivi contenuti meritano una menzione S. CIGLIANA, *Il fantasma senza spirito. Storie di apparizioni spettri ed ectoplasmici da Mesmer a Baudrillard (passando per Marx)*, pp. 21-42; S. LAZZARIN, *Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca*, pp. 127-148 ed E. PEEREN, *Fantasmi a perdere. Le vite spettrali dei migranti*, pp. 83-99. Sullo sfondo di questo progetto stanno, a parte la fortuna del Baudrillard della teoria dei simulacri, del Derrida di *Spettri di Marx* e dello Žižek de *L'epidemia dell'immaginario*, anche operazioni collettanee come *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, a cura di M. del Pilar Blanco ed E. Peeren, London, Bloomsbury, 2013.

28 L'episodio, che è semmai un altro momento *weird*, viene raccontato più volte ma in particolare cfr. UP, p. 158.

29 UP, pp. 238-250.

30 Di fronte all'*Oh to be in England / Now that's April there...* di Browning, uno dei personaggi di Tuena esclama: «Non dovrete leggere queste parole, qui, ora. Sono pericolose più di un crepaccio», cfr. UP, p. 123.

orizzonti di attese predefiniti e da non turbarsi o sfidarsi mai, finalizzata a produrre messaggi sempre rassicuranti e sintonici con il target di lettori prescelto, *Ultimo parallelo* sceglie invece la via di una riflessione alta e tragica sulla natura della letteratura – riflessione intermediale, tra l’altro, dunque davvero contemporanea, giacché vi è un largo uso di fotografie, scansioni, schermate di pc o appunti chirografici, tutto un *côté* di filologia post-cartacea, da avvento pieno del digitale – come avventura verso e oltre ogni limite, avventura popolata dall’eco sempre più lontana, ma non per questo meno potente, delle grandi voci implacate della poesia di ogni tempo e paese. Voci, si badi bene, non citazioni, tarsie erudite, allusioni sofisticate. Piuttosto apparizioni, semmai, e insieme indici di una lenta disparizione. Liquidata, omologata, commercializzata in ogni maniera, ridotta a bassa referenzialità, la letteratura continua a gridare, dentro questo libro, con la voce di un altrove e di un’alterità. E se Fisher ha ragione, indicando nel *weird* un ambito riconoscibile tanto dalla presenza di qualcosa di inesplicabile che da un’assenza del pari inesplicabile, mi pare che *Ultimo parallelo* racconti, ancora una volta blanchotianamente, la natura *weird* – non tematica anzi ontologica – della più alta letteratura, dove sia il locutore sia il tema finiscono per scolorare e scomparire, lasciando solo il dispiegarsi del linguaggio.

La parola poetica non è più la parola di una persona. In essa nessuno parla e ciò che parla non è nessuno, ma pare che solo la parola parli³¹.

L’altro caso di spettralità è costituito dall’ambiente naturale, se ci si consente l’uso di un termine tanto abusato³². In effetti, l’Antartide di *Ultimo parallelo* sembra contenere in sé gli opposti: da una parte mostra il pieno dispiegarsi di una conformazione della geografia inumana, inabitata e inabitabile, dove tutte le condizioni esterne soverchiano le possibilità dei corpi e della mente stessa, dall’altra il racconto è precisamente quello di una graduale esplorazione e colonizzazione (riuscita, in fondo, se pure non al Pole Party) dell’estremo insondato, tanto che la spedizione Scott troverà sulla sua strada dapprima dei gabbiani – lontanissimi dal mare, troppo lontani – che si nutrivano degli scarti prodotti dalla spedizione Amundsen e poi addirittura la ferale bandiera norvegese piantata sul Polo.

«Le nostre ultime peregrinazioni attraverso la filosofia ecologica suggeriscono che l’ambiente è una materia spettrale»³³ scrive Yves Citton, alludendo con questa sintesi agli studi di Bruno La-

31 Cfr. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 37.

32 Cfr. l’ottimo M. MESCHIARI, *Nelle terre esterne. Geografie, passaggi, scritture*, Modena, Mucchi, 2018, guida alla geoantropologia dei testi letterari.

33 Y. CITTON, *La Natura e i suoi fantasmi: l’ambientalismo come medialità spettrale*, in *Ritorni spettrali*, cit., p. 104.

tour, di Philippe Descola, di Timothy Morton³⁴ e al loro progressivo superamento dell'idea assoluta di Natura, e perfino della classica contrapposizione fra Natura e Cultura. Tuttavia, la scomparsa degli ecosistemi e di gran parte degli ambienti incontaminati del pianeta, divorati dalla presente epoca «antropocena (o capitalocena)» (Citton, *ibidem*), non è una scomparsa priva di residui, anzi il fatto che lo *spectral turn* contemporaneo abbia allargato generosamente e doverosamente il proprio perimetro concettuale inglobando tutte le forme della subalternità senza considerare la presenza/assenza del naturale viene interpretato da Citton come una forma di spettralità elevata alla seconda potenza. Tutto ciò che scompare, sosteneva già Derrida nel suo celebre *Spettri di Marx*, lascia sempre un residuo, in qualche misura materico³⁵, e quel rimanente può servire a ricordarci cosa è stato rimosso o cancellato. È questa, di fatto, la natura persecutoria dello spettrale: il suo non piegarsi a scomparire del tutto. Ezio Puglia, in un brillante contributo intitolato *Residui spettrali*, avverte che «la spettralità ai nostri giorni ha conosciuto una vera e propria disseminazione e ha finito per coprire un'estensione talmente vasta e vaga che è arduo provarsi a tracciarne i confini»³⁶. È come una febbre, molto contemporanea, questa moda della spettralità che contamina e converte – ribalta potremmo dire – il sogno baudrillardiano dell'iperrealtà fatta di simulacri puliti, elettronici e digitali; una moda che contiene una verità taciuta nella forma dell'inquietudine. Il residuo è scoria, spazzatura, materia, e per quanto si voglia cancellarlo, farlo scomparire, dimenticarne l'esistenza, è sempre risorgente, tanto che la nostra epoca è molto più caratterizzata, purtroppo, dal rifiuto che dalla nettezza. *Ultimo parallelo*, in definitiva, ci parla di un ambiente remoto quanto quello di un altro pianeta: disabitato, privo di dèi e di uomini, di morte e di vita, nel quale si installano, poco alla volta, tutti questi elementi alieni. Ci mostra la Terra come avrebbe potuto essere senza di noi, e come la sua autodifesa sia strenua, sotto certi aspetti possente, ma in fondo vana. L'aspetto beffardo in tutto ciò, osservato nella prospettiva del presente, è che Scott e i suoi muoiono nel tentativo, ma non di una sconfitta davvero si narra; semmai dell'ultimo storico manifestarsi di un ambiente destinato, come tutti gli altri, a essere contaminato e cancellato: «La voce del fantasma è la voce di un ambiente scomparso».³⁷

34 In particolare a B. LATOUR, *Noi non siamo mai stati moderni* (1991), Milano, Eleuthera, 2015; P. DESCOLA, *Oltre natura e cultura* (2005), Firenze, Seid, 2014; Timothy Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

35 Il *Geist* è lo spirito, il *Gespenst* è lo spettro.

36 E. PUGLIA, *Residui spettrali. Archeologia e critica di un non-concetto*, in *Ritorni spettrali*, cit., p. 61. Di Puglia si veda anche la monografia *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, Modena, Mucchi, 2020.

37 CITTON, *La Natura e i suoi fantasmi*, cit., p. 112.

GIORGIA BUSO

GLI INCREATI: DECLINAZIONI DEL FANTASTICO NELLA TRILOGIA DI ANTONIO MORESCO GIOCHI DELL'ETERNITÀ

Come scriveva Todorov ne *La letteratura fantastica* ogni studio di un prodotto letterario partecipa a un movimento duplice: dall'opera verso il genere e dal genere verso l'opera¹. Ogni tentativo di rappresentazione della specificità di un testo deve tenere conto che «[...] la descrizione di un genere, la cui sola particolarità è che l'opera in questione ne sarebbe il primo e l'unico esempio, per il fatto stesso che avviene con l'ausilio delle parole, è una discussione di genere²». Ne consegue che, sebbene la trilogia di Antonio Moresco non possa essere perentoriamente ascritta a un genere piuttosto che a un altro, è possibile dare spazio a quel movimento di vicinanza sopracitato evidenziando sistemi retorici e tematici che costituiscono i volumi della trilogia e che si avvicinano, in particolare, al campo della declinazione del fantastico. Prima di addentrarsi nelle suddette dinamiche occorre soffermarsi brevemente sulla genesi di *Giochi dell'eternità*, la cattedrale narrativa che Antonio Moresco progetta e scrive nell'arco di trent'anni.

Il primo volume, *Gli esordi*, edito nella versione definitiva per Mondadori, trasfigura finzionalmente la vita dell'autore: dalla permanenza in seminario all'affacciarsi sul mercato editoriale passando per la militanza politica nella sinistra extraparlamentare. L'epilogo degli *Esordi* apre a nuove coordinate, quelle di *Canti del caos*, un testo mastodontico, entro certi limiti rizomatico, pubblicato in tre parti per tre case editrici differenti che si fonda sulla compresenza di mondi narrativi che si intrecciano fino a confondersi e che sfociano progressivamente in un regno di prefigurazioni, descritto e vissuto nell'ultimo volume: *Gli increati*. Le vicende che si sviluppano nel corso della complessa narrazione che conta quasi tremila pagine possono, in questa sede, essere ridotte a quelle vissute dal protagonista della trilogia, il Matto, prima seminarista; poi scrittore e figura cristica contrastata da un editore antagonista e mefistofelico, il Gatto; infine autore della stessa trilogia. Che Moresco si proietti nel Matto e nella sua occupazione di scrittore sembra regolarmente dichiarato: nel *Canto del Matto*, uno dei tre lunghi "canti" che chiudono *Canti del caos* l'autore si rivolge direttamente ai lettori:

Non mi resta che presentarmi direttamente per quello che sono, all'inizio del canto: il mio nome è Antonio

1 T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2022, p. 11.

2 *Ibid.*

Moresco. Sto scrivendo da molti anni quest'opera che tutti rivendicano come propria. Adesso ho cinquantotto anni [...]. È così che sono stato dentro la vita, e anche dentro quella cosa che è stata chiamata letteratura: per farla vivere e per farla crepare³.

Dopo essersi autonominato Moresco ripiega però sull'identità di tutti i suoi personaggi con una reiterazione dell'«Io sono», ritenendo funzionale, per superare la fragilità dell'«Io», inserirsi fra 'altri Io' e porsi in un contesto universale manifestando ancora un'acerba forza che tende a ripiegare: «[...] Io sono il bambino morto che galleggia sulle acque del Gange. Io sono l'investitore che investe continuamente se stesso [...], Io sono il traslocatore⁴». L'ultima soglia del volume ci consente quindi di supporre che il Matto, autore nella finzione, e Antonio Moresco, autore reale, coincidano. Quest'ipotesi sembra essere supportata dall'*incipit* del terzo volume. *Gli increati* si apre infatti con la menzione degli estremi biografici dell'autore, reali e finzionali:

Sono nato il 30 ottobre 1947, all'imbrunire, brandello di carne rigettato con furia da un altro corpo, concepito nove mesi prima da un soldato reduce dalla più grande guerra mai combattuta su questo pianeta e da sei anni di campo di concentramento, e da una domestica non più giovane, sventrata al momento del parto dalla mia grossa testa infelice.

Sono morto il 30 ottobre 2010, nel cuore della notte, investito da una macchina mentre camminavo per strada succhiando un tronchetto di liquirizia e fantasticavo.

Finora solo qualche grande poeta antico ci aveva raccontato la discesa di eroi vivi nel regno dei morti, o aveva preteso di essere andato di persona, da vivo, nell'aldilà e di esserne poi ritornato. Io sono il primo che vi racconta, da morto, quello che succede nel regno dei morti⁵.

Nel passo riportato permane un certo grado di ambiguità riguardante l'identità del narratore; tuttavia, la data di nascita coincide con quella dell'autore reale e la data di morte corrisponde in linea di massima a quella dell'inizio della stesura de *Gli increati*. Anche le circostanze della morte menzionate sono indicative: in uno degli ultimi capitoli dei *Canti* intitolato *E adesso io chi sarà* si assiste al "processo di increazione" operato fisicamente dall'auto dell'"investitore"⁶. Anche il Matto, nella sua dimensione di coincidenza di autore-protagonista dev'essere increato e così la regia moreschiana proietta la collisione dell'auto dell'investitore contro il suo corpo, mentre è intento a

3 A. MORESCO, *Canti del caos, Giochi dell'eternità*, Milano, Mondadori, 2018, p. 949.

4 Ivi, p. 950.

5 A. MORESCO, *Gli increati, Giochi dell'eternità*, Milano, Mondadori, 2018, p. 9.

6 L'increazione è il processo a cui tenderanno tutti i personaggi del libro-mondo: l'increato è un regno dove «si scompaiono e insieme si appare» (Cit. A. MORESCO, *Canti del caos*, p. 647), che viene dopo l'annuncio di Dio e dopo la fine del mondo. Nell'increato i personaggi sono 'in potenza', pronti per assumere corporalità.

camminare per strada «assorto nei suoi pensieri che penserà, camminando sulla strada increata, che increerà⁷». Al di là dei dettagli formali quella de *Gli increati* è un'area spazio-temporale che esula dalla linearità della fisica classica e si addentra in quella einsteiniana per cui «al posto delle diverse epoche storiche c'è un'unica epoca lunghissima, quella di una specie sorta non si sa come su di un pianeta sperduto nel buio dell'universo, colma di tutti i sogni e di tutte le prefigurazioni che l'hanno accompagnata, dai primordi fino a oggi»⁸.

Gli increati diviene il campo dell'oltreumano e in questo senso le apparizioni fantasmatiche crescono nell'incrinarsi della percezione del tempo e dello spazio, dell'assenza e della presenza, aprendo per la parola letteraria una nuova tensione speculativa.

Sistemi retorici e tematici: la declinazione del fantastico

La narrazione de *Gli increati* inizia con il delinarsi di un confine tra il mondo che il narratore si accingerà a raccontare e quello dei lettori. Il racconto di tale “mondo altro”, sottolinea il protagonista, deve necessariamente supporre una mediazione comunicativa operata proprio da lui:

Ora non mi resta che farvi balenare per un'ultima volta qualcosa, da qui dove sono, da dopo, da prima. Vi farò arrivare il riverbero di figure e di voci che provengono dal continente dei morti, in modi e forme che possano essere intesi da voi, da questo tempo compresente e allagato, attraverso il residuo scritto di questa lingua che i vostri occhi stanno vedendo mentre sono immerso in un'inerenza che non può più essere significata attraverso le spoglie del linguaggio⁹.

Secondo l'*Anatomia della critica* di Frye, le opere letterarie possono essere classificate anche tenendo conto delle modalità di azione del protagonista: il critico canadese sostiene che qualora il protagonista si dimostri di grado superiore agli altri uomini, pur assumendo un aspetto antropomorfo, e qualora si trovi ad agire in un mondo in cui le leggi naturali sembrano sospese, allora ci troviamo nel campo della leggenda e dei suoi affiliati e derivati letterari fantastici¹⁰. Nella dimensione degli *Increati* che si apre al lettore cessa la connotazione spazio-temporale e gli unici tempo e spazio narrabili evadono dalla realtà conosciuta pur mimandola parzialmente. Il narratore, nonché il protagonista della vicenda, si dichiara il solo in grado di raccontare ciò che accade nel regno dei morti, dei vivi e degli increati, poiché di un grado superiore rispetto agli uomini “vivi” e investito di questo stesso compito:

7 Ivi, p. 1054.

8 C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 93-94.

9 Cit. A. MORESCO, *Gli increati*, p. 12.

10 N. FRYE, *Anatomia della critica, Teoria dei modi, dei simboli e dei miti dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969, p. 46.

“Anche il tempo del racconto e il racconto sono spaccati in due” sta rispondendo una voce, dall’alto di un altro strapiombo. “Il racconto non ha più il tempo. Il tempo non ha più il racconto. Ma quello che non si può più raccontare è l’unica cosa che si potrà raccontare, che *tu* potrai raccontare”¹¹.

Come se fosse investito della divina volontà che incaricò Dante del compito di narrare il viaggio nei tre mondi, anche il protagonista degli *Increati* è ritenuto il solo in grado di raccontare di questo spazio ingovernato da leggi fisiche, alle quali lui stesso e la lingua sembrano sottrarsi. La difficile espressione linguistica nella sua concretizzazione in racconto di cui parla il protagonista, bene si sposa, inoltre, con il carattere della letteratura fantastica: già nella produzione letteraria per l’infanzia si assiste, grazie all’incontro tra la creatività degli autori e le necessità narrative, alla coniazione di nuove parole, si pensi alle ‘parole-baule’ di L. Carroll¹², o ancora a racconti contemporanei come la trilogia di J. R. R. Tolkien in cui si crea un universo linguistico unico e miratamente pensato¹³. Un meccanismo simile si presenta anche negli *Increati* laddove si incontrano espedienti espressivi che interessano un livello per lo più di costruzione sintattica. Le tre dimensioni attraversate dall’autore sono, come detto, immerse nella fisica einsteiniana e la narrazione non può che adeguarsi, piegandosi a una sintassi costituita dalla compresenza di verbi che disorientano il lettore¹⁴ sconvolgendo ulteriormente le coordinate spazio-temporali¹⁵.

Individuati questi primi avvicinamenti occorre ora evidenziare i sistemi tematici propri dell’area di competenza della letteratura fantastica ai quali il volume aderisce nel contesto di ibridazione di generi che esso rappresenta. Ne *Il fantastico* Ceserani individua la presenza dei nuclei tematici più diffusi e praticati nella letteratura fantastica che facilmente possono essere ritrovati nella mescolazione narrativa de *Gli increati*. Primo fra tutti la strutturazione dell’ambientazione che si gioca sull’opposizione tra luce e buio. Ceserani evidenzia come il fantastico privilegi i «mondi sotterranei, inferi, “sottonaturali”»¹⁶ e come questa attenzione sia strettamente collegata a un’altra tematica declinata nella letteratura fantastica: la vita dei morti. Dai *Dialoghi dei morti* di Luciano di Samosata al viaggio dantesco al *Faust* di Goethe, l’immaginario narrativo degli scrittori ha spaziato

11 Cit. A. MORESCO, *Gli increati*, p. 26, corsivo mio.

12 C. LEPRI, *Lingue d’invenzione nella letteratura per l’infanzia: Swift, Carroll, Rodari*, «Studi Sulla Formazione. Open Journal of Education», 2009, 1, pp. 111-128.

13 A. DAL LAGO, *Eroi e mostri: Il fantasy come macchina mitologica*, Bologna, Il Mulino, 2017, ebook.

14 Cit. A. MORESCO, *Gli increati*, p. 469, si prenda a esempio: «[...] “Allora è per questo che la sua testa *era* già allora *spaccata* in due, che *sarà!*” mi passa per la mente. “È per questo che *sembrava* che *avesse* già allora due teste, una che *veniva* prima e l’altra che *veniva* dopo, *verrà!*», corsivo mio.

15 Si rimanda agli studi di A. BAUSANI, *Le lingue inventate: linguaggi artificiali, linguaggi segreti, linguaggi universali*, Roma, Ubaldini Editore, 1974; D. BAGLIONI, *Lingue inventate e nonsense nella letteratura italiana*, in «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Cassino 9-10 ottobre 2007, a cura di G. Antonelli e C. Chiummo, Roma, Salerno Editrice, 2009; M. LONGOBARDI, *Vanvere: parodie, giochi letterari, invenzioni di parole*, Roma, Carocci, 2011.

16 R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 85.

enormemente alla ricerca di proiezioni fantasmatiche, di dialoghi con il passato alla ricerca di significati più profondi. *Gli increati* si apre con la prima sezione che porta il titolo *Proemio dei morti*: l'intenzione del narratore, espressa poco sopra, è proprio quella di raccontare ciò che accade, da morti, nel regno dei morti. Nel contesto di una ripresa tematica rimodulata in chiave contemporanea non si può che cominciare evidenziando che l'ambientazione scelta da Moresco è quella delle città dei morti, metropoli immerse in un'oscurità pervasiva, non solo visiva ma altresì uditiva. Le città dei morti sono le megalopoli del nostro tempo, popolate dei tipici luoghi del consumismo contemporaneo, centri commerciali, hotel, cinema, sale videogiochi, immersi in un buio penetrante:

Non si vede niente, è come se ti bendassero e poi ti facessero ruotare molte volte su te stesso per farti perdere l'orientamento. È tutto buio. Nessun punto di riferimento. L'oscurità più profonda, come non è dato conoscere ai vivi, neppure quando si trovano in qualche posto isolato e fuori dal mondo dove sono andati per separarsi da tutto e da tutti [...], il cielo è completamente coperto di nuvole nere che occludono ogni varco alla luce, [...], non un bagliore, un riflesso, da nessuna parte, dalla terra, dal cielo, guardano fuori dalla porta e non vedono niente, assolutamente niente, [...], non si scorgono i contorni delle cose, il piano su cui poggiava il creato, non si distingue la terra dal cielo, a fare un passo in avanti sembra di tuffarsi in una massa nera che sta divorando le forme¹⁷.

È chiaro che la dimensione in cui il lettore viene inserito rispecchia perfettamente quella declinazione tematica menzionata da Ceserani: l'oscurità che avvolge il transito di morti a cui il narratore assiste è opposta alla presenza di qualsiasi luce che, come spiegava Bloch, è stata, nella sua corrispondente fisica di lampadina a incandescenza, il vero antidoto contro la superstizione e la vera liberazione dai coboldi nelle case contadine¹⁸. A coadiuvare l'ambientazione sintomaticamente fantastica alla maniera contemporanea sono le descrizioni dei morti che popolano questo "continente". La composizione del testo si unisce alla scelta di un lessico fortemente legato alla sfera della corporeità: il protagonista, relazionandosi con gli altri morti, è spinto a un contatto che potremmo definire fisico con gli stessi. Nell'incontrare la "donna che fotografa i morti" leggiamo:

Si avvicina ancora di più a me e, mentre si avvicina ancora di più anche se eravamo già infinitamente vicini, allarga tutte e due le braccia nell'aria, o in quella cosa che c'è ancora più all'interno dell'aria oppure al posto

17 Cit. A. MORESCO, *Gli increati*, cit., p. 15.

18 E. BLOCH, *Technik und Geisterscheinungen*, in ID., *Literarische Aufsätze*, Frankfurt, Suhrkamp, 1965, pp. 358-365; trad. it. *Tecnica e apparizioni spettrali*, in *Volti di Giano*, a cura di T. Cavallo, Torino, Marietti, 1994, pp. 209-212: «Senza alcuna esagerazione si può dire: la lampadina a incandescenza nella stanza divenuta meno ricca d'ombre ha respinto, più a fondo ad esempio di Voltaire, gli assalti dell'orrore notturno, perché ha cacciato l'orrore dagli angoli riposti della stessa tenebrosità esteriore e non solo da quelli della mente. Rispetto allo stato d'animo "spettri", un singolo mutamento della tecnica d'illuminazione ha fatto luce ben più a fondo di mille scritti illuministici letti a lume di candela, a mezzanotte, in una casa deserta, tra ombre vaganti e nascondigli scricchiolanti».

dell'aria, e allora anch'io allargo le braccia, i nostri corpi si toccano, si stampano l'uno contro l'altro, e io sento contro il mio corpo tutto il suo corpo di meravigliosa ragazza¹⁹.

Questa corporalità è vissuta anche con altri personaggi che fanno parte della schiera dei morti ed è focalizzata sul contatto tra le mani. Diffusamente leggiamo frasi come: «Gli do la mano. Me la stringe forte²⁰»; «Ci spostavamo al buio tenendoci irresistibilmente per mano, incernierati, saldatti²¹. Addirittura Moresco conia un nuovo modo di descrivere quest'unione attraverso il verbo “incernierarsi”, che usa per indicare il gesto con cui il protagonista prende la mano di una persona intrecciando con lei le dita e che rimanda a quell'idea di creatività linguistica del fantastico menzionata poco sopra. Di fronte a queste immagini si potrebbe ipotizzare che le descrizioni corporali male si sposino con la normale declinazione delle apparizioni fantasmatiche, generalmente evanescenti, rievocate dal ricordo e inafferrabili quanto le «ombre vane, fuor che ne l'aspetto!»²²; ma, in realtà, la condivisione della fisicità che consente il contatto tra il protagonista e i morti che coabitano lo spazio sottonaturale è legittimata dalla condivisione della stessa natura da parte di entrambi: Dante entra da corpo mortale nei regni ultramondani mentre il protagonista de *Gli increati* entra, per sua stessa dichiarazione, da morto nel regno dei morti. Che i personaggi che popolano il regno dei morti siano descritti come dotati di una qualche natura corporea, inoltre, non è una novità letteraria. Nel XXV canto del *Purgatorio* Stazio si riferisce alla creazione, dopo la morte, di un corpo umbratile che sviluppa tutti i sensi e che spiega il patimento fisico provato dalle anime. C'è altresì da considerare la dichiarazione che il protagonista fa rispetto alla descrizione dei morti che anima il racconto. Rivolgendosi direttamente ai lettori, o meglio a coloro che definisce “vivi dentro la morte”, chiarisce:

Mi sono espresso così, per cercare di darvi un'idea di quello che sta succedendo in questo momento intorno a me, nel continente dei morti. “Ma i morti sono nudi o sono vestiti?” chiederete voi vivi dentro la morte, a questo punto. “Perché finora non si è capito bene, non hai mai indicato con precisione come sono vestiti i morti, né le caratteristiche dei loro corpi e dei loro volti. Non hai dato i dettagli, quelli che siamo abituati a trovare nelle narrazioni dei vivi, e come anche tu ci hai abituato, nelle cose che hai scritto quando eri vivo dentro la morte. Invece adesso solo poche volte ci hai dato qualche indicazione: l'abito da sposa della Pesca, tu che ti togli i vestiti di fronte a lei per venire fotografato dal suo corpo, quelli che si coprono le orecchie con i risvolti della giacca per difendersi dal clangore nel parlamento dei morti, e che quindi indossano delle giacche, e adesso queste donne morte di cui dici che sono nude. Perché stavolta non ci dai i dettagli, non ci

19 Cit. A. MORESCO, *Gli increati*, cit., p. 39.

20 Ivi, p. 73.

21 Ivi, p. 128.

22 *Purgatorio*, II, v. 79.

descrivi i vestiti o i volti dei morti?”

È difficile far capire... Diciamo che qui non ci sono corpi nudi e corpi vestiti, anche se continuerò a esprimermi così per cercare di darvi almeno un'idea di quanto sta succedendo, diciamo che i vestiti dei morti sono indistinguibili dai corpi dei morti, che la nudità dei morti viene prima di quella dei vivi, che i volti dei morti vengono prima di quelli dei vivi, e che è per questo che non se ne può dare rappresentazione nel linguaggio dei vivi²³.

È ora chiaro: il rapporto con la parola in quanto *medium* è problematico in virtù della natura del linguaggio, umano e diverso dalla natura che il testo indaga. La parola letteraria, la narrazione stessa, incontra in un «dialogo ontologico»²⁴ una nuova dimensione speculativa che ricerca nuovi modi di comunicare realtà altre.

Presenze fantasmatiche

Con l'obiettivo di categorizzare e indagare le presenze fantasmatiche presenti ne *Gli increati*, occorre chiarire alcuni aspetti importanti per l'economia dell'opera. *Gli increati* riproduce lo schema irrinunciabile degli altri due libri. Le tre sezioni che compongono il testo sono identificate da tre titoli proemiali: *Proemio dei morti, dei vivi e degli increati*. Questa tripartizione suggerisce che il viaggio del protagonista sarà attraverso tre dimensioni che si succedono secondo un ordine che contrasta la naturale logica per cui la vita è seguita dalla morte e l'increazione potrebbe essere ipotizzata come precedente la vita. Francesco Orlando ne *Il soprannaturale letterario* scrive:

Per dare una definizione minimale, la più generale possibile, del soprannaturale all'interno della *fictio*, possiamo dire che esso costituisce una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data²⁵.

Negli *Increati* si assiste proprio a questo: le leggi naturali, percepite come normali, per cui la vita precede la morte, sono saltate. L'obiettivo del romanzo è quello di riuscire, attraverso la cruna della letteratura, a dimostrare che la percezione umana della realtà, che si fonda su una *forma mentis* che procede per antinomie, per dualismi, sia da superare. Nel primo libro della *Genesi* leggiamo: «In principio Dio creò il cielo e la terra. La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: “Sia la luce!”. E la luce fu. Dio vide che

23 Cit. A. MORESCO, *Gli increati*, cit., pp. 162-163.

24 B. MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, p. 59: «Science fiction, like postmodernist fiction, is governed by the ontological dominant. Indeed, it is perhaps the ontological genre par excellence. We can think of science fiction as postmodernism's noncanonized or “low art” double, its sister-genre in the same sense that the popular detective thriller is modernist fiction's sister-genre».

25 F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario, Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017, ebook.

la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre e chiamò la luce giorno e le tenebre notte»²⁶. Questo modo di pensare si fonda su una convenzione fortemente radicata e che secondo l'autore va ripensata. Occorre cioè che si rimoduli lo stesso concetto di tempo orizzontale al fine di allontanarci dall'estinzione imminente della nostra specie e consentendoci di cogliere la nuova deriva. Moresco sembra sintetizzare questa necessità di pensarci non più sulla base della specializzazione darwiniana²⁷, ma protendendoci invece verso un orizzonte di occulte invenzioni²⁸, attraverso l'idea di "in-creato" la cui definizione esula dal campo del dicibile.

Per cercare di avvicinarsi alla comprensione di questo concetto occorre analizzare gli strumenti narrativi di cui Moresco si serve per la sua costruzione. Lo studio della collocazione e della modulazione di figure fantasmatiche che compaiono nelle diverse sezioni del testo può aiutarci in tal senso. In termini schematici possiamo parlare di una distinzione in quattro tipologie di presenze. Il primo tipo riguarda la dimensione sacra: a comparire sono infatti figure come Lazzaro, Santa Lucia, Sant'Erasmo di Formia e addirittura Dio. Oltre la sacralità, che si interseca indirettamente con la documentazione storica, è la comparsa di presenze ascrivibili a un secondo tipo che identifichiamo propriamente come "storico": da Napoleone a Che Guevara passando per Mauro De Mauro e J.F. Kennedy, vengono delineate diverse presenze appartenenti alla storia del mondo. La terza tipologia di presenze fantasmatiche riguarda invece il campo del "reale": si tratta di figure che corrispondono a persone che hanno fatto parte della vita dell'autore: tra queste si ricordino Antiniska, la madre e il padre e ancora Zia Maria. A chiudere questa declinazione in "tipi di presenze" sono le figure collettive: secondo un processo di assegnazione onomastica fondato sulla pluralizzazione di caratteristiche compaiono "gli insorti", "gli immortali", "i risorti" e così via.

Nella limitatezza dello spazio d'indagine si prenderanno in considerazione soltanto le prime tre tipologie menzionate, considerate più importanti. Nel primo tipo, come illustrato, si raggruppano le presenze ascrivibili alla dimensione sacra. Che i testi sacri siano importanti nell'economia della trilogia non è una novità. Negli *Esordi* il protagonista frequenta il seminario mentre in *Canti del caos* si assiste a innumerevoli avvicinamenti ai Vangeli e alla Bibbia; in generale, nel disegno dell'opera, si coglie un approccio profondamente intersecato alla tradizione. La prima apparizione ascrivibile a questa tipologia è quella di Lazzaro di Betania. Il capitolo intitolato *Lazzaro* si apre con le parole pronunciate dal discepolo di Gesù rivolto al protagonista del romanzo: «Allora vieni, se è vero che non hai paura di andare al di là della vita e della morte del mondo [...]. Io ti mostrerò

26 Genesi, I, 1-5.

27 A. GNISCI, *Reale e immaginario fantastico*, in *I piaceri dell'immaginazione (Studi sul fantastico)*, a cura di B. Pisapia, Roma, Bulzoni 1984, pp. 13-36, in particolare si fa riferimento alla denuncia di «eccesso di conoscenza».

28 G. MANGANELLI, *Letteratura fantastica*, in ID., *La letteratura come menzogna*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 54-62.

come si fa»²⁹. Nel disegno moreschiano la vita e la morte si abbracciano creando una ciclicità in cui viene coinvolta anche la resurrezione. Il racconto del miracolo nel Vangelo di Giovanni si conclude con l'uscita dal sepolcro, secondo un'interruzione tipicamente fiabesca; nel racconto degli *Increati*, invece, si riporta una completa narrazione degli eventi. Gesù sarebbe infatti entrato nel sepolcro e a quel punto Lazzaro gli avrebbe gridato:

“Perché sei venuto a resuscitarmi? Perché vuoi trascinarli nella catastrofe della resurrezione? [...] perché vuoi gettarmi di nuovo nella catastrofe della vita? [...]. Perché vuoi farmi risorgere solo per farmi morire di nuovo [...]. È questa la vita che porti nel mondo? [...]. Perché, se adesso mi fai risorgere, io dovrò morire un'altra volta dentro la vita”³⁰.

L'apparizione di Lazzaro nel continente dei morti è funzionale per comprendere che la resurrezione, che sembra al di fuori di quell'abbraccio vita-morte, ne è in realtà l'espressione più compiuta. Orbitare ancora all'interno delle traiettorie ellittiche che formano la vita e la morte è un atteggiamento da cui rifuggire: occorre, invece, farsi attrarre dal magnete dell'increazione. Lazzaro, in questo senso, potrebbe configurarsi come una guida per il protagonista, una presenza millenaria che ha compreso a sue spese il limite dell'unità di vita e morte, e che si getta nell'increato indicibile, una guida dotata, per altro, di preveggenza:

“Vieni!” mi dice ancora. (rivolgendosi al protagonista) “Non stai cercando una persona nel continente dei morti? Non hai detto che non hai paura di cercarla in questo finimondo che c'è al di là della vita e al di là della morte del mondo?” Io non l'avevo detto, l'avevo solo pensato, ma si vede che lui lo sapeva³¹.

Il protagonista non capisce cosa abbia consentito a Lazzaro di leggergli nel pensiero e Lazzaro, quindi, incarna una caratteristica inaspettata, fantastica, che esula dalla normalità. Lazzaro non è l'unica presenza che si collega alla dimensione testuale sacra: nel romanzo, fra altri, fa la sua comparsa Santa Lucia, incaricata qui di consegnare dei doni, secondo la tradizione, che sono però le “lettere dei morti”.

Accanto a questo tipo di presenze si colloca la seconda tipologia di apparizioni, quelle storiche. Nel continente dei morti il protagonista incontra lo “storico dei morti” al quale chiede come possa esistere, a rigore, una storia dei morti. Questa presenza è funzionale poiché consente a Moreasco di rovesciare nuovamente i normali rapporti logici che esistono tra le vicende umane e la perce-

29 Cit. A. MORESCO, *Gli increati*, cit., pp. 50-51.

30 Ivi, pp. 54-55.

31 Ivi, p. 73.

zione della storia: lo storico dei morti spiega che «non esiste una storia dei vivi, della specie degli uomini vivi. La storia dei vivi è la storia del genocidio dei vivi, [...], solo i morti sono dei fondatori»³². Tra i morti che, in questo universo sconvolto, sono considerati i veri fondatori dell'unica storia che esiste, avviene l'incontro tra il protagonista e Napoleone.

Napoleone non è più soltanto il grande generale francese delle campagne di conquista ma è ora “il tracimatore”, incaricato di guidare l'esercito dei morti nella Terza guerra mondiale che si terrà proprio tra i vivi e i morti. Ne *Gli increati* vita e morte diventano antagoniste in una sfida per “venire prima”: la catastrofe per cui gli eserciti dei vivi possono sopraffare gli eserciti dei morti è strettamente legata alla nostra attuale condizione di specie³³ e ciò è complessamente espresso dalla teodicea e dalla metafisica moreschiana che a mano a mano si delineano. Nella concezione dell'autore l'uomo non si è mai concepito all'interno di un delicato sistema fondato sull'equilibrio tra vita e morte che ne ha consentito il suo perpetuare. La risultante di questo atteggiamento è il progressivo avvio al tramonto della vita sulla Terra. Anche se inizialmente la Terza guerra mondiale sarà tra i vivi e i morti, nella logica dell'abbraccio che lega queste due dimensioni alla fine gli eserciti dei vivi e dei morti si fronteggeranno congiuntamente contro “gli immortali”. Sono “gli immortali” a incarnare il vero problema: l'obiettivo di questa schiera di presenze è quello di continuare a perpetuare questa dimensione di specie che va abbandonata e che sta conducendo all'estinzione di massa. L'obiettivo di Moresco è allontanarsi dal “pensato” e abbracciare l'avvento di un nuovo Big Bang, e cioè l'increato, verso cui è necessario tendere, un qualcosa che cancella la storia umana e i suoi derivati divenendo nuova fondazione e meta ultima, una nuova partenza che esula dalle logiche della differenziazione darwiniana: un tempo di consapevolezza.

Nel descrivere il “tracimatore” Moresco racconta che Napoleone cammina senza vestiti «[...], perché mi sembra, mano a mano che ci veniamo incontro [...], che non solo la sua testa e il suo volto siano nudi [...], ma che anche l'intero suo corpo sia nudo. Mi sembra che ci stia venendo incontro nel buio un piccolo uomo morto con un grembo di donna»³⁴. Napoleone è stato evirato, per sua stessa confessione, da un medico inglese a Sant'Elena, così come vuole la sua storia. La sua coscienza e memoria sono quindi oltre la vita, poiché è la morte a venire prima nel disegno degli *Increati*. Ancora una volta nella presenza fantasmatica si concretizzano le leggi che plasmano l'universo dell'intero volume.

Rispetto a questa tipologia di presenze è importante notare che lo spazio della storia all'interno della trilogia è sempre stato ridotto e quasi inesistente: la storia, infatti, in particolar mo-

32 Ivi, p. 101.

33 Ivi, p. 43: «Per la prima volta ci troviamo di fronte alla possibilità che il numero dei vivi superi quello dei morti. Ancora per poco la massa oscura e crescente dei morti riuscirà a tenere sollevato dall'altra parte con il proprio peso il piatto della bilancia dei vivi, come è sempre successo finora».

34 Ivi, p. 242.

do nel progetto degli *Increati*, avrebbe compromesso quel rovesciamento logico per cui il tempo non è più da concepire orizzontalmente ma in tensione magnetica verso l'increato. Ma è solo qui che Moresco può parlare della storia attraverso i suoi protagonisti. La storia ha infatti un significato completamente diverso e così può essere data voce ai personaggi storici "vivi dentro la morte" la cui ragion d'essere è fuori di loro, non è più dentro la loro propria contingenza storica. Fra queste figure si riconoscono "gli evidenziati" tra i quali Kennedy, Malcom X, Martin L. King, Mauro De Mauro e altri. "Gli evidenziati" si presentano con un verbo alla prima persona richiamando la retorica dantesca del *pathos* della presenza e della veridicità, e funzionalmente ricordano il destino del singolo che parla alla storia del Novecento e a quella successiva, una storia che non dovrebbe ripetersi ma, al contrario, modificarsi per fondare un nuovo inizio.

Della terza tipologia di presenze fantasmatiche occorre menzionare Antinisca. Comparsa nei capitoli conclusivi dei *Canti* come «la bambina che cammina alla testa del popolo del prima dopo» funge ancora una volta da catalizzatore di quel processo di mescolazione tra autobiografia e creazione letteraria. Antinisca, la cui triste storia viene menzionata in *Lettere a nessuno*³⁵, è una bambina morta, impiccata nella casa dei vicini dell'autore. Negli *Increati* Antinisca ricompare nominata come "la bambina dei morti" e l'incontro con lei dà vita ad un dialogo fondato sul ricordo: nei *Canti* il protagonista non aveva riconosciuto Antinisca per la sua vera identità; qui, invece, non solo Antinisca viene riconosciuta ma ci rivela lei stessa che è necessario che il protagonista non fermi la sua "morte che viene prima" affinché possa morire impiccata dopo. Se consideriamo il protagonista nella coincidenza supposta con l'autore reale possiamo ritenere che le azioni da lui compiute in questo mondo, seppure nella "morte che viene prima", non possono contrastare il divenire logico che si è instaurato fin dall'inizio: nessuna *pietas* può consentire a Moresco autore-personaggio di staccare la corda dal corpo della bambina che deve, invece, morire nel "prima".

Si è cercato di indagare alcune delle declinazioni che il fantastico incontra ne *Gli increati* avvicinandosi alla modulazione delle presenze fantasmatiche che tuttavia non possono trovare piena significazione in un libro la cui natura è increata. Moresco, soppesando il lavoro negli *Increati*, si rapporta intimamente con ogni parola scritta delineando, forse, un quaderno filosofico che sia anche il bilancio della sua vita di scrittore. In questi termini Moresco si serve delle presenze fantasmatiche declinandole funzionalmente al fine di rappresentare una realtà che a più riprese egli ritiene difficile da descrivere soltanto attraverso la parola, tesa sapientemente anch'essa verso l'increazione. Molto rimane da dire rispetto a un testo che incarna l'idea di dominante ontologica proposta da McHale, soprattutto su un piano di modulazione delle presenze che bene si sposa con il carattere del testo. Dovendo fare un bilancio delle caratteristiche che attraversano trasversalmente le diverse tipologie

35 A. MORESCO, *Lettere a nessuno*, Milano, Mondadori, 2018.

di presenze fantasmatiche dovremmo sicuramente riferirci a una diversificazione cui corrisponde un'ampia terminologia che già gli autori antichi usavano per definirle. In latino *imago* era utilizzato per indicare la somiglianza tra lo spirito e l'immagine dell'uomo vivo che compare, definita anche *umbra*; i defunti che in vita erano considerati importanti e che con il loro vissuto continuavano a influenzare i vivi venivano indicati con la parola greca *ἠρώς*³⁶: dovremmo chiaramente avvicinare questa prima definizione alla tipologia di presenze moreschiane 'reali' e la seconda a quelle storiche e, in parte, a quella tipologia cui rispondono le presenze sacre. Come sostiene Giorgio Ieranò, «se ritroviamo [...] le stesse credenze in uomini che vivono in luoghi e in tempi lontani tra loro è forse perché tutti sentiamo il bisogno [...] di quelle credenze. Non perché “ereditiamo” qualcosa dagli antichi, ma perché siamo pur sempre antichi anche noi, perché c'è una radice primaria dell'umano che ci porta, anche in contesti storici differenti, a cercare le stesse cose e a rappresentarci il mondo con le stesse immagini»³⁷.

36 C. ASCIUTI, A. DEL PONTE, *Fenomenologia paranormale. Apparizioni, I fantasmi dell'antichità greco-romana*, in *Guida alla letteratura fantastica*, a cura di C. Asciumi, Bologna, Odoya 2015, pp. 538-540.

37 G. IERANÒ, *Demoni, mostri, e prodigi. L'irrazionale e il fantastico nel mondo antico*, Venezia, Sonzogno, 2017, ebook.

STELLA SCHITO

LARVE NELLE TENEBRE. SULLA SCRITTURA DI LUCIANO FUNETTA E IL *WEIRD* ITALIANO

Nel 2012 nasce «CoSMo», una rivista del Centro di studi Arti della Modernità il cui primo numero prende il significativo titolo di *Oltre il postmoderno?*. L'obiettivo di tale volume è quello di individuare le tendenze letterarie della nuova era contemporanea¹. L'uscita della rivista si colloca in un periodo di forte fermento critico in cui correnti e definizioni non sono ancora ben delineate. Bisognerà, infatti, aspettare due anni perché il saggio di Donnarumma proponga per la letteratura italiana il concetto di ipermodernità e servirà ancora più tempo perché tale concetto prenda piede stabilmente all'interno del dibattito critico nazionale.

Fin da questo primo numero di «CoSMo», però, Gianluigi Simonetti², mettendo in luce le contraddizioni interne alla produzione di quegli anni, rende visibile una caratteristica fondamentale del panorama contemporaneo. Da una parte, infatti, assistiamo al proliferare delle cosiddette “scritture del reale” – vicine alla cronaca e al reportage giornalistico – mentre, dall'altra, continuano ad aumentare i romanzi «di pura evasione narrativa, pronti a rinunciare totalmente all'ipoteca realistica perché protesi all'affabulazione romanzesca»³. Se nel 2012 Simonetti identifica questa seconda categoria con una letteratura di consumo portando gli esempi di Moccia e Faletti, nel giro di qualche anno la situazione è destinata a cambiare. Nonostante la maggiore attenzione rivolta alle scritture del reale, la contraddizione individuata da Simonetti continuerà a svilupparsi attraverso una narrativa che, superando la tipologia di «pura evasione»⁴, assumerà caratteri autonomi e altrettanto individuabili, affermandosi come una categoria dall'alto valore letterario.

Il fenomeno è sempre più evidente; c'è qualcosa di strano che si aggira per l'Europa, una scrittura diversa che unisce la realtà con qualcosa di oltre, dove «è futile distinguere tra piani di realtà primari e secondari, tra dentro e fuori, tra reale, immaginario, e immaginato che si fa reale»⁵. Sono queste le parole che usa Vanni Santoni per parlare di Voladine e Cărtărescu in un articolo dal titolo *Nuova strana Europa*. Oltre all'utilizzo del termine “strano” che, come vedremo, avrà una certa importanza nella trattazione seguente, a interessarci è soprattutto quell'«assalto alla nuova me-

1 M. CICCOLARI MICALDI, *Introduzione*, «CoSMo», n. 1, 2012, p. 6.

2 G. SIMONETTI, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, «CoSMo», n. 1, 2012, pp. 113-120.

3 Ivi, p. 114.

4 G. SIMONETTI, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, cit., p. 114.

5 V. SANTONI, *Nuova Strana Europa*, «Prismo», 30 settembre 2016: <http://www.prismomag.com/nuova-strana-europa/>

tafisica»⁶ su cui pone l'accento l'autore. È l'inizio di un interesse rinnovato per forme di scrittura ben diverse da quelle su cui la critica continua a interrogarsi⁷ e, non a caso, il dibattito su questo “nuovo strano” rimarrà presente per lungo tempo unicamente all'interno delle riviste digitali.

L'attenzione non è solo rivolta all'estero; sempre nel 2016, un altro articolo scritto da Alcide Pierantozzi per «Rivista Studio» recupera quello stesso “strano” utilizzato da Santoni in un contesto tutto italiano. *New Italian Weirdness*⁸ colloca alcuni scrittori italiani in una categoria su cui il dibattito estero si interroga da anni: quella del *weird*, in questo caso diventato *weirdness*. Tra gli autori presi in considerazione da Pierantozzi, Luciano Funetta ha un ruolo da protagonista. Proprio in quell'anno, infatti, il suo romanzo *Dalle rovine* (Tunué, 2015) è tra i dodici finalisti al Premio Strega e, nonostante la straordinarietà di quell'edizione⁹, l'arrivo nella dozzina desta stupore e curiosità.

Il dibattito sul *weird*, così, prende avvio anche in Italia. Vengono riscoperti romanzi del recentissimo passato che sembrano condividere qualcosa con questo nuovo genere – tra i tanti, *Sirene* di Laura Pugno, romanzo distopico che fonde tematiche climatiche a un erotismo esasperato e crudele – e si assiste a un nuovo interesse verso questo tipo di scritture anche da parte dell'editoria. A riprova di ciò vediamo come, mentre Minimum Fax porta in Italia il saggio di Mark Fisher sul *weird* e *l'erie* e Chiarelettere inaugura una nuova collana dedicata al distopico, a Torino si tiene un convegno dal titolo *Novo Sconcertante Italico*. Di questo convegno vengono riportati sei interventi da Federico De Vita per la rivista «Not»¹⁰; in tale occasione, a parlare troviamo lo stesso Vanni Santoni che, oltre a essere una voce attiva fin dall'inizio del dibattito sul *weird*, è il direttore della collana che ha portato alla luce *Dalle rovine* e gli altri romanzi della casa editrice Tunué.

Nel suo intervento, Santoni afferma che non esiste nessun “Novo Sconcertante Italico” ma rivendica l'utilità di tale categoria per gli effetti prodotti sul dibattito critico. Se pure sotto questa etichetta sono stati accomunati scrittori e opere che tra loro non hanno più di qualche somiglianza – nessuno, da Funetta a Voladine, è realmente *weird* – la loro presenza porta alla luce «una serie di segnali generali dell'evoluzione della narrativa italiana e occidentale»¹¹. Di fatto, fin dal principio,

6 Ivi.

7 Il ritorno al reale è la caratteristica fondamentale dell'ipermodernità di Donnarumma: «Quello a cui assistiamo ora è appunto un ritorno alle forme del realismo nel loro intento di raccontare storie verosimili o vere senz'altro. [...] Certo, storie d'invenzione continuano a essere prodotte in numero esorbitante; ma ciò su cui vorrei riflettere adesso sono le 'storie vere', perché non si esauriscono nella narrativa scritta e perché sono le più sintomatiche del presente», R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 208-210.

8 A. PIERANTOZZI, *New Italian Weirdness*, «Rivista Studio», 26 aprile 2016. <https://www.rivistastudio.com/tunue-funetta-di-fronzo/>

9 Nel 2016, durante la settantesima edizione del Premio Strega, le case editrici Feltrinelli ed Einaudi rinunciarono alla partecipazione.

10 F. DE VITA, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul “Novo Sconcertante Italico”*, 5 novembre 2018. <https://ilblogdifedericodivita.wordpress.com/2018/11/05/tra-fantasy-fantastico-e-weird-indagine-sul-novo-sconcertante-italico/>

11 *Ibid.*

il dibattito sul *weird* italiano non è riuscito a inquadrarsi in maniera chiara. Utilizzato come termine ombrello per quelle narrazioni di difficile identificazione (spesso più vicine al distopico o al gotico) ha perso, se mai l'ha avuta, la sua capacità di filtraggio e identificazione. Come afferma Santoni, non è un male: questa categoria così multiforme ha avuto il merito, nella sua insufficienza, di animare il dibattito e di gettare luce su delle narrazioni che, seppure diversissime tra loro, non hanno nulla a che fare con il reale imposto a canone dell'ipermodernità.

Venendo meno la categoria di *weird* tentiamo di riferirci a questa costellazione di scritture come “non-realismo”, ma dando una definizione in negativo si rischia una polarizzazione troppo netta. In questo caso, anche per iniziare a individuare i caratteri generali di quello che andremo a trattare nel particolare, conviene ragionare su come utilizzare la categoria di *weird* in modo funzionale, al di là delle caratteristiche intrinseche di una specifica produzione di un determinato luogo. A questo proposito ci viene in aiuto un recentissimo saggio di Gianluca Didino, a cui va dato il merito di aver congiunto il *weird* – inteso come «l'irruzione violenta e improvvisa di un esterno incontrollabile»¹² nell'ambientazione familiare – alla situazione storico-politica a partire dagli anni Dieci, e corrispondente, quindi, con l'epoca storica dell'ipermodernità.¹³ Attraverso questo legame si può tentare di trovare forme comuni a realismo e non-realismo, delle tendenze che le attraversano trasversalmente derivate da quella comune appartenenza all'epoca ipermoderna; rendendo, così, meno acerba la dicotomia tra i due, evitando le funeste premonizioni su uno svuotamento del realismo¹⁴ e i giudizi sulla marginalità del non-realismo. L'allargamento dell'influenza del *weird* oltre i confini letterari porta a delle interessanti riflessioni: il senso di *weirdness*, infatti, più che un fenomeno letterario, risulta essere il modo in cui l'uomo ipermoderno si relaziona con la sempre maggiore complessità del mondo. A tale proposito Didino afferma:

In un'epoca segnata dal dominio dell'informazione, il discorso culturale si ramifica in una rete [...] di saperi di nicchia e specialistici troppo fitta perché sia possibile ricomporli in un discorso unitario, o in un “mondo dotato di senso in cui poter credere”, per usare la formulazione di Carver¹⁵.

Questo tipo di rapporto tra l'individuo e l'alterità del mondo produce due effetti paralleli ma

12 G. DIDINO, *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere tempi strani*, Roma, Minimum Fax, 2020, p. 13.

13 La definizione dell'era ipermoderna data da Didino si avvicina molto a quella di Donnarumma. Per chiarezza espositiva ne riportiamo una breve definizione: «[...] l'ipermoderno, che ha abbandonato la fede moderna nel progresso, non crede sino in fondo alle sue promesse di felicità. Esso è una compulsione nevrotica che neutralizza i suoi idoli (rapidità, novità, efficienza, fattività...) proprio mentre li innalza. [...] il prefisso iper- depone così ogni possibile sfumatura celebrativa e rivela il suo carico ansiogeno e intimidatorio: l'iper- è il dover essere della contemporaneità, la sua ossessione prestazionale» (R. DONNARUMMA, *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 104-105).

14 Vanni Santoni a tale proposito afferma: «C'è infine una questione su cui sono stato anticipato in parte da Rialti, ed è il fatto che il realismo, dopo aver dominato il passato recente, inizia a ritrovarsi relativamente svuotato», in F. DE VITA, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul “Novo Sconcertante Italo”*, cit.

15 G. DIDINO, *Essere senza casa, sulla condizione di vivere tempi strani*, cit., p. 138.

complementari. Da una parte, come abbiamo visto, si genera il senso del *weirdness* e, dall'altra, una tendenza alla demondificazione. Quest'ultimo processo, derivato dalla trattazione filosofica di Heidegger, sembra assumere una valenza più chiara nel saggio di Didino rispetto a quello di Fisher, nel quale la caduta di senso del mondo è accostata sempre al concetto di simulazione¹⁶. Per arrivare a una demondificazione, non è necessario che il mondo sia simulazione o che crolli lo statuto di realtà, basta che i fili che legano i significati attribuiti al mondo cedano e la realtà di per sé si presenterà per com'è, al di fuori della narrazione che possiamo farne, priva di significato.

Per semplificare ulteriormente potremmo dire che l'individuo ipermoderno, sempre più incapace di attribuire un senso al reale, si trova a dover subire le frequenti incursioni di un'alterità incomprendibile che produce l'effetto del *weird*; allo stesso tempo, il processo di demondificazione viene frenato da un continuo ricorso alla narrativizzazione che ripristina la realtà attribuendole un significato provvisorio. Quest'ultimo concetto, quello della narrativizzazione del mondo, è presente in un altro teorico dell'ipermodernità: Donnarumma, infatti, definisce il ritorno al reale come una contrapposizione all'eccessiva narrativizzazione, e quindi finzializzazione, del mondo da parte dei media¹⁷. Allo stesso modo Santoni identifica il "nuovo strano" nella necessità di generare emblemi per la complessità del mondo in continuo aumento¹⁸. Entrambi questi fenomeni – narrativizzazione del reale e aumento della complessità del mondo – appaiono nella trattazione di Didino come caratteristiche proprie dell'ipermodernità. Dunque, le due forme di scrittura (realistica e non-realistica) che finora abbiamo sempre visto contrapposte, sembrano davvero porsi come risposte complementari allo stesso fenomeno.

Il non-realismo, infatti, si interroga sul principio stesso di realtà riproducendo quel fenomeno di *weirdness* che caratterizza l'attuale rapporto con il mondo; mentre il realismo tenta di svelare i significati rimasti al mondo al di fuori della narrativizzazione dello stesso. Al di là del ritorno al reale, al di là del "nuovo strano", l'epoca dell'ipermodernità porta con sé un rapporto incrinato con il mondo che si riflette in tutte le arti. Chiarire tale fenomeno ci è utile per identificare al meglio quali siano le caratteristiche di questo nuovo strano e, soprattutto, per individuare i confini della categoria di *weird* che – nella sua accezione esistenziale – non è più un genere letterario ma una specifica postura assunta nell'analisi del mondo. Per delineare le peculiarità letterarie del *weirdness* e i suoi effetti all'interno di una narrazione prendiamo in esame un romanzo che, come anticipato, ha generato

16 M. FISHER, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, Minimum Fax, 2018, p. 29.

17 «[...] l'ipermoderno tenta una resistenza alla finzializzazione, che si compie (ma neppure li incontrastata) nel dominio dei media vecchi e nuovi», R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 117.

18 «[...] come diceva lo stesso Borges, per esprimere l'indicibile occorrono emblemi e forse questi libri sono gli emblemi che l'oggi genera per provare a soddisfare tale aspirazione, resa necessaria dall'incremento esponenziale della complessità che ci circonda», F. DE VITA, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"*, cit.

attorno a sé molta curiosità, spesso dovuta più a una tendenza sensazionalistica riguardo il presunto eccesso dei temi espressi che a un reale interesse. Parliamo di *Dalle rovine* di Luciano Funetta.

Il romanzo in sé, per iniziare a orientarci, ha poco a che fare con l'oscenità di una masturbazione con dei serpenti – aspetto che invece ha suscitato l'interesse giornalistico – ma è soprattutto la storia di una lenta metamorfosi che, per realizzarsi, richiede un progressivo allontanamento dall'umanità. Tale tema appare chiaramente in due punti focali del testo: nell'incipit, per la precisione all'inizio del primo capitolo, e nell'explicit, verso la fine dell'ultimo. Vediamo nel dettaglio il primo capitolo dove la mutazione, inizialmente riferita ai serpenti, successivamente invade anche il loro guardiano o collezionista:

Una volta, per esempio, un tale [...] gli aveva confessato di aver riscontrato negli esemplari della propria collezione un cambiamento, come se le sue cure li avessero trasformati in creature superiori. Superiori a cosa? Si era chiesto alla fine del messaggio. Ancora non era riuscito a darsi una risposta. Alla divisione degli esseri in classi e delle classi in specie, forse; o magari sono io che sto cambiando, concludeva¹⁹.

Nell'ultimo capitolo, invece, la mutazione è di Rivera, anche lui un collezionista o, come vedremo meglio in seguito, il dio dei suoi serpenti: «Allora Rivera cullato dalle parole del fantasma avrebbe iniziato a strisciare nel fango dondolando sul ventre, come l'uomo senza braccia né gambe, l'uomo serpente che scende dal monte Parnaso»²⁰. Come possiamo notare, la mutazione del protagonista rimane, attraverso l'uso del condizionale, solo una possibilità; non è dato sapere cosa accada realmente a Rivera ma il processo di allontanamento dalla dimensione umana è attivo fin dalla prima pagina.

Gli eventi che intercorrono a questa mutazione, o se vogliamo a questa disumanizzazione, sono legati a quell'oscenità a cui facevamo riferimento in precedenza. Il rapporto di Rivera con i serpenti è certamente anche un rapporto dai connotati sessuali, ma non unicamente questo; vediamo, infatti, come il protagonista «cantava per i suoi serpenti le stesse canzoncine che cantava al figlio»²¹. Allo stesso modo, se analizziamo il primo rapporto sessuale, l'atto erotico con i serpenti è soprattutto un innesco narrativo e si sviluppa in una pacatezza che non ha nessun intento di destabilizzare o scandalizzare. Descritto come un rituale intimo a cui il lettore può accedere attraverso un racconto di altri, che può spiare dalla telecamera che Rivera si mette di fronte, l'atto sessuale sembra assumere una valenza sacrale:

19 L. FUNETTA, *Dalle rovine*, Latina, Tunué, 2015, p. 11.

20 Ivi, p. 184.

21 Ivi, p. 13.

La prima opera di Rivera è stata se così possiamo dire una conseguenza. Allo stesso tempo ha rappresentato un inizio, l'origine di qualcosa che forse un giorno qualcuno riuscirà a spiegare, ma che per il momento rimane un groviglio oscuro, una nebulosa di avvenimenti molto simile a un sogno²².

La funzione di innesco narrativo è dichiarata direttamente nel testo: quella prima masturbazione – conseguenza di qualcosa che non viene esplicitato ma impareremo a individuare come una solitudine straziante – porterà il protagonista nel mondo della pornografia, abitato da spettri, folli e mitomani. Le tematiche estreme, soprattutto sessuali, sono riconoscibili in tutta la produzione letteraria più recente e sono state individuate da Giglioli e Donnarumma in quella generale «tendenza all'eccesso»²³ tipica dell'ipermodernità, dove la componente pornografica cambia di segno per avvicinarsi al perturbante²⁴.

Il perturbante, inteso come l'impressione di estraneità in un contesto familiare, può essere associato all'*unheimlich* freudiano; eppure, tale categoria sembra adattarsi solo in parte al tipo di sessualità presente nel romanzo di Funetta. In *Dalle rovine*, gli atti sessuali non sono solo perturbanti ma fungono da varchi per l'intrusione di qualcosa di profondamente incomprensibile; essi sono dunque un modo di accesso del *weird*. Infatti, se l'*unheimlich* processa ciò che è estraneo attraverso ciò che è familiare, il *weird* e l'*erie* fanno l'opposto, portando qualcosa che non può in nessun caso essere riconciliato col familiare stesso o con la sua negazione²⁵. In questo modo il meccanismo erotico non è possibile e, come afferma Fisher, il *weird* si colloca «al di là del principio del piacere»²⁶. La dimensione sacrale e la sessualità come varco per l'intrusione dell'alterità è visibile soprattutto nel secondo rapporto sessuale, questa volta in compagnia della pornoattrice Maribel, dove il tutto avviene «in preda a una specie di trance»²⁷; dove i gesti seguono una linearità liturgica, le uniche due battute di dialogo sembrano formule magiche e l'unico pensiero è «che il suo corpo era una finestra»²⁸. Il rapporto di sostituzione tra erotismo e sacralità è parte di quel processo di metamorfosi a cui facevamo cenno all'inizio.

Anche l'eccesso della violenza che si sviluppa attraverso la figura di Tapia e il mondo degli *snuff* presenta una dimensione ritualistica. Nel video trovato da Rivera, infatti, si nota nuovamente una certa ripetitività delle battute che, in seguito, il protagonista dirà assomigliare a una litania²⁹; e, più avanti, gli stessi protagonisti dello *snuff* vengono immortalati in una fotografia mentre cammi-

22 Ivi, p. 12.

23 R. DONNARUMMA, *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 161.

24 Ivi, pp. 161-162.

25 F. CORIGLIANO, *La letteratura weird*, Milano, Mimesis, 2020, p. 55.

26 M. FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 29.

27 Ivi, p. 48.

28 Ivi, p. 47.

29 Ivi, p. 176.

nano «in un parco che è un santuario»³⁰. Eppure, la componente ritualistica degli *snuff* non fa parte del processo di metamorfosi di Rivera ma appartiene a una mutazione già avvenuta negli altri personaggi di Tapia, Traum e Birmania che, come vedremo in seguito, sembrano condividere una stessa dimensione narrativa.

È stato necessario specificare fin da subito la natura dell'oscenità e della violenza per poter osservare questo romanzo nella sua interezza. Infatti, l'eccesso dei temi non è che un mezzo, e non l'unico, per raggiungere le frontiere dell'esistenza umana, lì dove limiti e soglie si confondono in una dimensione che rimane inaccessibile. Individuato di cosa tratta il romanzo, vediamo attraverso quali tecniche si sviluppa la narrazione. A tale proposito troviamo utile l'analisi del *weird* che abbiamo affrontato all'inizio della trattazione e, soprattutto, il concetto di soglie esposto da Didino secondo cui «le soglie sono il punto in cui l'esterno del mondo viene in contatto con l'intimità della casa»³¹. Più in generale potremmo dunque affermare che esse rappresentano quelle barriere permeabili attraverso le quali si osserva l'alterità o attraverso cui l'alterità stessa, nel caso del *weird*, prorompe nel familiare.

Riprendendo il discorso sulla sessualità senza erotismo – un erotismo impossibile proprio perché completamente non familiare – il concetto di soglie ci torna utile. Come abbiamo visto, il secondo atto sessuale con i serpenti assume i caratteri di un rituale, ed è proprio attraverso questo rituale che il corpo di Maribel diventa una di quelle barriere permeabili – «il suo corpo era una finestra»³² – che lascia intravedere la presenza di una “dimensione Altra” provocando, così, la sensazione di *weirdness*. Il processo è ripetuto più volte all'interno del romanzo; vediamo come un'altra soglia fisica – quella della finestra – renda l'impressione di qualcosa di estraneo appena fuori da tale sottile barriera:

«Ci guardano» sussurrò Maribel, stringendosi addosso Rivera.

«Chi?»

«Non lo so. C'è qualcuno fuori o dentro la stanza.»³³

Questo processo è tipico della letteratura *weird* strettamente intesa, ma l'autore di *Dalle rovine* lo porta verso una dimensione se possibile ancora più metafisica ponendolo alla base della propria narrazione. Infatti, fin dalle primissime parole riconosciamo nel romanzo qualcosa di insolito: la voce del narratore è doppia o potenzialmente molteplice. Le stranezze non si fermano qui: questa

30 Ivi, p. 168.

31 G. DIDINO, *Essere senza casa*, cit., p. 52.

32 L. FUNETTA, *Dalle rovine*, cit., p. 47.

33 Ivi, p. 128.

voce che si esprime in una prima persona plurale, infatti, non è riconducibile a nulla di concreto ma allo stesso tempo non è impersonale.

Fin dal paragrafo posto prima dell'inizio della narrazione siamo introdotti a questo "noi" del narratore: «Quando Rivera se ne andò, nessuno lo vide a parte noi»³⁴. Dal primo capitolo il "noi" sparisce e ci troviamo davanti a un narratore che sembra esterno e impersonale: «L'appartamento di Rivera si trovava al terzo piano di uno dei condomini»³⁵. Per un paio di pagine, l'impressione è che quel "noi" appartenga unicamente al paragrafo separato – la cui spazialità e temporalità indefinita sembra convalidare tale impressione – ma la particolarità del narratore riappare, senza preavviso, dopo che il lettore è stato messo a conoscenza del passato familiare di Rivera: «Rimase con noi; da un giorno all'altro, dopo averla ignorata per anni, si arrese e accettò la nostra presenza, perché a noi era toccato in sorte il privilegio di capire Rivera meglio di chiunque altro»³⁶. Questa presentazione improvvisa non chiarisce ancora la natura della voce narrante ma le dà una connotazione temporale come figura dotata di un passato (la presenza ignorata da anni); e colloca il narratore come figura intradiegetica capace di interagire con il protagonista che, infatti, accetta questa sua presenza.

La scelta della parola "presenza" non va presa alla leggera perché nel suo significato porta la contraddizione interna a questo narratore; ovvero il suo essere sia una presenza effettiva capace di muoversi nello spazio, fisica e caratterizzata, che una presenza fantasmatica, un'apparizione. È proprio questo principio a rendere lo stesso narratore una soglia tra due diversi mondi. Dopo la sua prima intrusione, il narratore intradiegetico non darà una spiegazione alla propria presenza, né chiarirà il suo statuto ma continuerà a narrare la storia di Rivera. Con l'espressione «noi lo seguimmo»³⁷ apprendiamo che il narratore si sposta e fa un atto volontario; la sua unica funzione sembra essere quella di testimonianza: «Sapeva che noi eravamo lì a guardarlo»³⁸.

Durante il primo rapporto con i serpenti e subito in seguito, però, appaiono ulteriori interferenze: «Non riuscivamo a respirare»³⁹; «Avevamo paura»⁴⁰; «Ci tappammo le orecchie»⁴¹. Tutte queste affermazioni non si adattano alla natura fantasmatica e fanno protendere il lettore verso l'identificazione dei narratori con delle presenze fisiche ma invisibili. Di certo, sono figure che neanche in queste prime pagine possono essere ricondotte a una dimensione completamente naturale. Per usare le parole di Orlando, esse vengono poste come un fantastico di imposizione⁴², al lettore

34 Ivi, p. 9.

35 Ivi, p. 10.

36 Ivi, p. 12.

37 Ivi, p. 13.

38 *Ibid.*

39 Ivi, p. 14.

40 Ivi, p. 15.

41 Ivi, p. 19.

42 F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, Torino, Einaudi, 2017, p. 69.

non viene spiegato cosa siano ma viene dato solo il fatto in sé, cioè che ci sono. Eppure, la loro non appartenenza al mondo naturale non le porta direttamente in quello sovranaturale definito e riconoscibile. Di certo non sono riconducibili alla classica figura del fantasma – intesa come lo spirito di un passato che si mostra nel presente – ma condividono con essa il carattere di figure al limite tra assenza e presenza. La causa di tale fenomeno può essere individuata nella mancanza di un paradigma di irrealtà⁴³, cioè nella mancanza di un retroterra culturale condiviso che permetta l'immediata riconoscibilità della tipologia di creatura soprannaturale e dei modi in cui essa si comporta.

Quindi, al di là di quello che può essere il fantasma nel suo paradigma, queste figure possono essere definite fantasmatiche in quanto si trovano a cavallo tra due mondi; non più tra passato e presente, ma tra una dimensione familiare e un oltre sconosciuto. Un passaggio sembra esplicitare apertamente questa riflessione:

Qualcuno annunciò che la prima proiezione stava per cominciare. Gli altri erano ancora impegnati con Larredo. Laudata parlava a ruota libera con chiunque gli capitasse a tiro. Noi ce ne stavamo in piedi, nei nostri vestiti troppo stretti, con le nostre cravatte ridicole, a osservare quella festa capovolta⁴⁴.

Accanto a una riconferma dello statuto di presenza-assenza – una presenza propriamente fisica tanto da vestirsi in base all'occasione, quasi fosse percepibile dal resto del mondo – troviamo una riconferma di quella soglia tra qui e altrove, dove il “qui” sembra essere la dimensione a cui appartengono i narratori e “l'altrove” il mondo capovolto di Rivera. Non a caso, in un altro passaggio del romanzo, il narratore si riferisce a sé con il “noi” e individua i personaggi sulla scena come «gli altri»⁴⁵, sottolineando la distinzione dei piani. Un altro fenomeno che abbiamo visto correlato a quello del *weirdness*, parallelo all'intrusione dell'Altro e intimamente connesso alla natura stessa dell'Altro, è quello della demondificazione.

Tale categoria risulta essenziale soprattutto per individuare le caratteristiche di quella realtà in cui si muovono i personaggi e che i narratori descrivono. Una realtà provvisoria sempre minacciata dalle intrusioni del non familiare, raccontata da presenze fantasmatiche e, come vedremo, abitata da fantasmi. Nel mondo capovolto di Rivera assistiamo raramente alla descrizione di luoghi aperti. Se nei luoghi chiusi l'Altro è sempre pronto ad attraversare la soglia fisica, negli spazi aperti ci troviamo davanti a una dimensione costantemente a rischio di perdere il proprio significato e pararsi davanti allo spettatore nella sua incomprensibile alterità. Questo processo, accennato fin dalle prime

43 F. CORIGLIANO, *La letteratura weird*, cit., p. 47.

44 L. FUNETTA, *Dalle rovine*, cit., p. 79.

45Ivi, p. 125.

pagine, prende sempre più campo nella narrazione dopo la lettura della sceneggiatura di Tapia che sembra scatenare quel processo di demondificazione in tutti i personaggi. A tale proposito riportiamo le impressioni dei tre personaggi subito dopo la lettura. Si tratta, in quest'ordine, di Rivera, Laudata e Maribel. Così Rivera:

Non fece altro per il resto della mattinata, fumare, sfogliare la sceneggiatura e starsene alla finestra a guardare in basso, cercando di ricordare le strade che aveva percorso, anche se nei suoi ricordi tutto sembrava un groviglio di corridoi che non portavano da nessuna parte, un intrico di strade che un tempo avevano un nome, prima che Alexandre Tapia decidesse di scrivere un film in cui prendeva Barcellona e la trasformava in una città senza fine, irricognoscibile⁴⁶.

Laudata:

«Adesso è tutto desolato, vero amico mio?» disse Traum.

[...] «Per tutto il tempo mentre leggevo è stato come se qualcuno sussurrasse il mio nome. Mi parlava da dentro. Solo il mio nome. Così ho visto il mio nome in mezzo alla desolazione»⁴⁷.

E infine Maribel: «Quando finì di leggere, Maribel si trovava in uno stato di strana agitazione, come se fosse ritornata da un sogno e il posto dove si era risvegliata non era lo stesso in cui aveva chiuso gli occhi⁴⁸». I tre diversi personaggi descrivono un mondo desolato, privo di significato, diverso da prima. La lettura ha provocato uno svelamento di una realtà demondificata. Il mondo stesso, infatti, appare Altro, irricognoscibile, e rimane solo l'uomo in questa desolazione incapace di riprodurre un altro significato. Questo fenomeno, però, non avviene solo tramite la lettura della sceneggiatura: l'intero mondo – soprattutto quello degli esterni, delle vie, dei luoghi di passaggio – sembra soggetto a una caduta di significato che lo rende improvvisamente estraneo.

Nel secondo capitolo viene descritto un giovane Rivera appena arrivato nella città di Fortezza come il «forestiero che registrava la vita della città, la sua autodigestione attraverso i canali di scolo»⁴⁹, ma, in un momento imprecisato, Rivera era cambiato e con lui anche la città era entrata in una «fase di oblio»⁵⁰. Fortezza, inoltre, si presenta come un labirinto di cui vengono esplorati solo due quartieri dove ci sono le case di Rivera e Birmania, un parco e un cinema porno. I collegamenti tra queste diverse zone sembrano immersi in un dedalo inconnoscibile e non solo per la mancanza di una

46 Ivi, p. 83.

47 Ivi, p. 127.

48 Ivi, p. 128.

49 Ivi, p. 17.

50 *Ibid.*

descrizione, ma perché i personaggi stessi subiscono gli effetti di tale fenomeno: per raggiungere la casa di Rivera i personaggi «sembravano esausti come se avessero affrontato un viaggio disastroso e pieno di imprevisti»⁵¹.

Accanto a questo fenomeno di demondificazione, insito nella realtà stessa o generato dalla lettura della sceneggiatura, si pone un altro fenomeno che concorre alla creazione dell'atmosfera irreal e ostile che ospita le vicende narrate. Per chiarire questo terzo elemento useremo nuovamente una definizione coniata da Fisher, quella di *weird* cognitivo: «dove il *weird* non è visto o sperimentato in modo diretto: si tratta di un effetto cognitivo generato privando il realismo apparente [...] di ogni sensazione di realtà»⁵². Vediamone un esempio:

a uno a uno iniziò a catturare i piccoli topi bianchi con una lunga pinzetta di metallo e a infilarli nelle teche dei serpenti. Uno per ogni serpente, ventotto topi. Quando ebbe finito si mise al centro della stanza per godersi lo spettacolo. [...] Guardava i topi rannicchiati in un angolo e a margine del suo campo visivo poteva percepire la danza ipnotica dei serpenti, perché in quel momento i ventotto serpenti erano un solo serpente che strisciava e sollevava la testa, invisibile per la sua preda, praticava una tecnica di avvicinamento che lo rendeva simile a una malattia letale, un'ombra nera che si stagiava sulle pareti della stanza⁵³.

Quindi, dove non interviene un *weird* diretto, dove non c'è un'intrusione dalle soglie e non si sperimenta neppure un effetto di demondificazione, spesso interviene quest'altro procedimento a minare le fondamenta della presunta realtà. Questi tre fenomeni, uniti alla voce narrante fantasmatica, generano quell'atmosfera tipica del romanzo in cui si colloca il percorso di metamorfosi di Rivera e che, invece, travolge gli altri personaggi.

Anche il tempo assume delle caratteristiche specifiche. Durante l'intera narrazione, infatti, si assiste a un forte senso di indeterminatezza temporale dovuto alla mancanza di riferimenti definiti e alla sovrabbondanza di locuzioni come “in un momento imprecisato”, “all'improvviso” e “dopo qualche tempo”. A questo senso di indeterminatezza si aggiunge un forte squilibrio tra la dimensione del passato e quella del futuro. Se il futuro è perlopiù assente e viene espresso quasi sempre al condizionale, il passato, al contrario, rappresenta una dimensione di grande rilievo all'interno della narrazione. Il passato è la dimensione che caratterizza Tapia, Birmania e Traum, un passato in parte comune fatto di violenza, pornografia illegale e snuff. Questi personaggi sembrano proiezioni del loro vissuto e agiscono nel presente come presenze di un passato indicibile; non a caso, sono spesso nominati come fantasmi, spettri, scheletri e persino ologrammi:

51 Ivi, p. 51.

52 M. FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 44.

53 L. FUNETTA, *Dalle rovine*, cit., p. 29.

Mentre guardava Klaus Traum che si allontanava, Rivera pensò di aver parlato con un fantasma, e che, se quello che si diceva era vero, quell'uomo doveva avere un cuore trafitto, una casa deserta e sogni popolati da uomini e da creature di ogni tipo, e che un giorno il fuoco avrebbe divorato tutto, ma che la tristezza di Klaus Traum sarebbe sopravvissuta all'incendio e avrebbe cominciato a vagare di notte nei boschi, lungo i fiumi e valli d'Europa⁵⁴.

In questo passaggio assistiamo alla riemersione del paradigma di irrealtà del fantasma. Traum, infatti, viene descritto come un'entità che appartiene al passato e che per qualche motivo legato agli eventi della sua vita (in questo caso il dolore per la perdita dell'amata moglie) continua a vagare nel presente. Ma né Traum, né Birmania o Tapia sono morti, o meglio, non sono ancora morti a livello fisico:

«[...] Sai cosa diceva un mio conoscente? Che quando uno svanisce nel nulla ci sono due possibilità: o sta giocando a fare la prima donna o è morto».

«E qual è la verità?» chiese Rivera.

«Be' è chiaro. Sono morto. Eppure sento che potrei risuscitare.»⁵⁵

In effetti sia Traum che Birmania moriranno definitivamente nel corso della narrazione mentre Tapia sembrerà progressivamente rinvigorire. Rivera invece non è morto, non è un fantasma o uno spettro ma, come gli viene svelato da Tapia, appartiene a una categoria diversa, quella dei terminali: «[...] Perdonami se ti do del tu, ma mi ricordi quando avevo la tua età. Anche io ero un terminale, rovistavo tra le immondizie come se fossero mazzi di fiori profumati»⁵⁶.

Dunque, Rivera è un terminale mentre Tapia lo è stato in passato. Per il significato stesso di "terminale" risulta che Tapia, quindi, non essendolo più, sia morto; e, come afferma egli stesso, pronto alla resurrezione:

Rivera considerò la possibilità di averlo immaginato, di avere iniziato a pensare a Tapia come a uno spettro. I fantasmi non esistono, si disse Rivera, eppure di tanto in tanto qualcosa di simile a un fantasma lascia il suo anfratto e si mette in marcia, percorre la città da un capo all'altro, si mescola alla folla, entra nei bar, si accomoda nell'ombra dei cinema, attraversa inosservato il fragore delle stazioni ferroviarie, si inabissa nelle gallerie della metropolitana, consuma pasti frugali nelle rosticcerie, entra negli appartamenti al tramonto e ne

54 Ivi, pp. 78-79.

55 Ivi, pp. 63-64.

56 Ivi, p. 61.

esce all'alba⁵⁷.

Le figure dei personaggi sembrano rispettare in maniera più classica le caratteristiche fantasmatiche, essi rappresentano dunque la soglia tra il passato e il presente. Ricapitolando, all'interno del romanzo sono presenti tre diverse soglie: la prima, rappresentata dai narratori, è tra il qui e l'oltre; la seconda, rappresentata dal mondo stesso, è tra il familiare e l'alterità; la terza, rappresentata dai tre personaggi sopraccitati, è tra il passato e il presente. Queste tre soglie producono un effetto di destabilizzazione della narrazione, della spazialità e della temporalità, in cui si immerge la storia di Rivera, della sua solitudine e della sua metamorfosi.

Di questo romanzo rimarrebbero da analizzare molte altre caratteristiche spesso nascoste dall'eccessiva presenza di riferimenti intertestuali ma possiamo concludere che il nucleo di *Dalle rovine* si trova interamente all'interno degli elementi che abbiamo individuato nella nostra trattazione. In fin dei conti, se questo romanzo non è propriamente *weird* appartiene certamente alla postura di *weirdness* individuata da Didino; come afferma Marta Rosso, è meglio ripensare il *weird* «non in termini di genere ma di *dispositivo*, di tecnica impiegata per porsi in un certo modo nei confronti della realtà e del lettore»⁵⁸. Tale affermazione si adatta perfettamente al tipo di analisi proposta per il romanzo di Luciano Funetta, dove le classiche riflessioni sul *weird*, più che collocare il romanzo in una specifica corrente, forniscono spunti metodologici per esaminare la visione di mondo proposta dall'autore.

Dalle rovine, in conclusione, insieme a tutto il fenomeno contemporaneo dello "strano" in letteratura, sembra appartenere non a un genere definito ma a quel modo filosofico che, come già affermava Joshi negli anni Novanta, «frequently compels us to address directly such fundamental issues as the nature of the universe and our place in it»⁵⁹.

Bibliografia

- A. Pierantozzi, *New Italian Weirdness*, «Rivista Studio», 26 aprile 2016;
F. Corigliano, *La letteratura weird*, Milano, Mimesis, 2020;
F. De Vita, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"*, 5 novembre 2018;
F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, Torino, Einaudi, 2017;
G. Didino, *Essere senza casa, sulla condizione di vivere tempi strani*, Roma, Minimum Fax,

57 Ivi, p. 149.

58 M. ROSSO, *La costellazione del "New Italian Weird" tra letteratura estrema e ipermodernità*, «Le parole e le cose», 13 aprile 2022. <https://www.leparoleelecose.it/?p=43880>

59 S. T. JOSHI, *The Weird Tale*, Holicong, Wildside Press, 1990, p. 11.

2020;

G. Simonetti, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, «CoSMo», n. 1, 2012;

L. Funetta, *Dalle rovine*, Latina, Tunué, 2015;

M. Ciccolari Micaldi, *Introduzione*, «CoSMo», n. 1, 2012;

M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, Roma, Minimum Fax, 2018;

M. Rosso, *La costellazione del "New Italian Weird" tra letteratura estrema e ipermodernità*, «Le parole e le cose», 13 aprile 2022;

R. Donnarumma, *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014;

S. T. Joshi, *The Weird Tale*, Holicong, Wildside Press, 1990;

V. Santoni, *Nuova Strana Europa*, «Prismo», 30 settembre 2016.

LUCA PELOSO

BESTIARIO DURASTANTI. FANTASMI E PRESENZE ALLOGENE
NE *LA STRANIERA*

*a Olga,
spettro d'oltremarica*

La straniera è la storia di una donna e di una famiglia. Srotolando la matassa della memoria dall'estremità più lontana, quella che si perde nel tempo in cui non era ancora in vita, Claudia – protagonista e voce narrante – integra ricordi personali con testimonianze sugli antenati, ripercorrendo le vite dei suoi nonni e dei suoi genitori per giungere infine al capo opposto del filo, quello del nostro presente. Strutturato per voci tematiche sul modello dell'oroscopo – Famiglia, Viaggi, Salute, Lavoro&Denaro, Amore, Segno zodiacale – e scandito da episodi, digressioni, ellissi e flashback, *La straniera* è un libro che racconta innanzitutto di luoghi: quelli abitati da una protagonista non ancora adulta al seguito dei familiari (la Basilicata, New York) o per motivi di studio (Roma), quelli raggiunti sull'onda lunga degli affetti (Londra), quelli attraversati durante alcuni viaggi (Los Angeles, la Scozia, l'India...), quelli mediati dall'immaginario letterario e cinematografico. Solcando gli spazi d'interfecondità tra saggio e romanzo, e forte di una lingua la cui grazia è indissociabile dal rigore, *La straniera* di Claudia Durastanti ci restituisce un'iniziazione alla vita come fantasmagoria e un'inattuale testimonianza sulla potenza della letteratura, oltre che una profonda riflessione intorno all'essere e sentirsi stranieri: condizione prima subita, poi anatomizzata e infine sublimata, al punto da ergersi a chiave di lettura di un'intera esistenza.

Di carne e di nulla

«Una tradizione di *ghost stories* nella letteratura italiana non c'è»¹

*La straniera*² è il fantasma di un nome, e il nome di un fantasma. *La straniera* è una storia di fanta-

1 C. FRUTTERO, *Ti trovo un po' pallida*, Milano, Mondadori, 2007, p. 54.

2 C. DURASTANTI, *La straniera*, Milano, La Nave di Teseo, 2019.

smi. Fantasmi di carne³, anche, nel senso che i corpi viventi vi figurano come pallidi succedanei di quell'incorporeo che è la materia prima del libro. La stessa istanza enunciativa, nella *Straniera*, risuona in effetti come una voce del sangue accordata sul ritmo del respiro di un teatro d'ombre: andirivieni incessante di presenze che promanano da uno spazio e da un tempo liminari alla natura e alla storia, bacini dell'immaginario cui l'autrice attinge in sede poetica per riemergere sulla pagina con la potenza riconoscibile di uno stile.

La straniera è un'opera-mondo intessuta di storie provenienti da un altrove impalpabile e misterioso: ogni cosa, in essa, parla del fantastico o vi è riconducibile. Durastanti smentisce l'assunto di Tzvetan Todorov secondo cui la psicanalisi avrebbe sostituito la letteratura fantastica⁴, e recupera l'intuizione originaria per cui il fantastico implica la finzione⁵ (e quindi l'esitazione del lettore come sua prima condizione⁶), per rilanciare su nuove basi l'interrogativo intorno allo statuto del racconto, come attesta la domanda che chiude il libro⁷. Il risultato è un caleidoscopio di creature, immagini e forme tra i più suggestivi della letteratura italiana recente. Il presente contributo è volto ad effettuare un'incursione in questo territorio vergine sulla scia della vitalità che la lettura de *La straniera* ha suscitato in noi⁸, con l'intento di suggerire alcune piste e dipanare una serie di fili interpretativi nell'alveo di quella «produzione infinita di significati»⁹ che è la narrativa. Riferito a un libro tanto ricco e vasto, tuttavia, un tentativo preliminarmente circoscritto potrebbe suonare pretenzioso – benché per ragioni opposte – quanto l'impresa sottesa al celebre frammento di Borges in cui l'estensione cartografica arriva a coincidere idealmente col mondo¹⁰: per evitare questo rischio, che un approccio sinottico in qualche modo sempre rilancia, ci limiteremo quindi ad abbozzare una prima mappatura, per metà panoramica e per metà analitica, in grado di fornire delle linee-guida passibili di ulteriori prolungamenti, forti della convinzione (su cui questo breve scritto s'impernia)

3 *Fantasmi di carne* è il titolo di un articolo di Durastanti sullo scrittore statunitense William T. Vollmann (C. DURASTANTI, *Fantasmi di carne*, «Enthymema», XXIII, 2019, pp. 105-106). Durastanti è attenta lettrice dell'opera di Vollmann, la sua narrativa presenta con essa numerosi punti di convergenza (su tutti la poetica dei marginali) e sembra contrarre alcuni debiti formali (come il carattere ludico, ironico, colloquiale e allusivo dei titoli di paragrafo, che si riallaccia a quello vollmanniano, in particolare alla saga dei *Sette Sogni*).

4 Todorov scrive, fra l'altro: «oggi non abbiamo bisogno di ricorrere al diavolo per parlare di un desiderio sessuale immoderato, né ai vampiri per designare l'attrazione esercitata dai cadaveri; la psicanalisi, e la letteratura che direttamente o indirettamente se ne ispira, ne parlano in termini non mascherati» (T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Traduzione di E. K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 2011, p. 164). Durastanti mostra come i due ordini discorsivi e immaginali non necessariamente si escludano (il vero aut-aut, ne *La Straniera*, è semmai tra letteratura fantastica e letteratura religiosa), ma al contrario possano convivere, attuando una personale variazione del più ampio rapporto – tendenzialmente antagonistico, ma fecondo per entrambi – tra filosofia e letteratura, tra saggio e romanzo.

5 Ivi, p. 65.

6 Ivi, p. 34.

7 «Ma è una storia vera?» (DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 285), domanda che nel libro ha una precisa funzione diegetica in quanto costituisce il filo rosso del rapporto tra la madre e la *fiction* (cfr. ivi, p. 111), così come il collante, oltre che la scintilla, di un'articolata riflessione meta-letteraria, che in questa sede possiamo solo menzionare.

8 Il libro in oggetto costituisce di per sé un invito a scriverne uno.

9 D. LODGE, *L'arte della narrativa*, con un'Introduzione di H. Grosser, Milano, Bompiani, 2006, p. 14.

10 Cfr. J. L. BORGES, *Del rigore della scienza*, in ID., *Tutte le opere*, Milano, Meridiani Mondadori, 1991, Vol. 1, p. 1253.

che il fantastico sia consustanziale all'opera in esame sin dal titolo: un fantasma essendo nient'altro, al fondo, che una presenza straniera¹¹. In questa prospettiva, il nostro contributo aspira ad essere il tassello di un più vasto mosaico a venire; un segnavia dipinto su un tronco d'albero, destinato a confluire in una guida (necessariamente enciclopedica) ancora da scrivere.

Che cos'è un fantasma?

«[...] qualcosa iniziava a dirmi che la letteratura
– persino quella fantastica – non si trovava unicamente
nelle letture, nelle biblioteche o nelle chiacchiere da caffè»¹²

Partiamo dall'evidenza: il sostantivo «fantasma» compare nella *Straniera* dodici volte, trasversalmente alle sezioni tematiche; sul piano quantitativo è un numero sufficiente per una casistica, tanto più che tali occorrenze ottemperano a una vasta gamma di significati storici il cui spettro di emissione (è proprio il caso di dirlo) s'irradia dal testo con tutti i mezzi di cui la lingua dispone, dando vita ad un *corpus* d'immagini e paradigmi concorrenziale a quello dominante, perlomeno in Occidente. In chiave narrativamente strategica – e non di rado ironica – il termine fornisce quindi a Durastanti l'occasione per fuoriuscire dalle maglie prescrittive con cui i vari campi epistemologici (religioso, politico, giuridico ecc.), nel tentativo di ordinare il magma del mondo, hanno storicamente imbrigliato l'inconoscibile e definito i limiti del conoscibile, al contempo arginando una serie di forze centrifughe percepite come una minaccia alla sua integrità, e dunque alla sua perpetuazione. Ecco allora che il fantasma può, di volta in volta: a) rimandare a una presenza oltre- e soprannaturale in stretta connessione coi codici di comportamento soggiacenti un gruppo, evocata in funzione d'endiadi con le potenze ad esso sotterranee, a loro volta cascami tangibili di più originarie realtà spirituali¹³; b) essere riferito all'immagine di un defunto immortalata da una fotografia, nel quadro di un consapevole, divertito gioco con gli stereotipi¹⁴; c) rimandare a un significato canonico plasmato dalla cultura popolare e propagato dall'iconografia cinematografica, al punto da costituire un passaggio obbligato dell'immaginario collettivo¹⁵; d) divenire una sorgente da cui il linguaggio

11 Cfr. S. ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Clueb, 2016, p. 128.

12 J. CORTAZÀR, *Lezioni di letteratura. Berkeley, 1980*, con una Prefazione di E. Franco e un Prologo di C. Àlvares Garriga, Torino, Einaudi, 2014, p. 5.

13 «[...] e chissà se nella mia famiglia gli amori finiti male erano dovuti proprio a quello, all'incontro di fantasmi e totem impossibili da conciliare» (DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 17)

14 «Nella foto del loculo di famiglia ha la pelle alterata dalla post-produzione dell'epoca [...]; era già un fantasma» (ivi, p. 24)

15 «[...] quando raccontare la propria storia somiglia sempre di più alla riproposizione di una fiaba dell'orrore da cui sono spariti tutti i fantasmi» (ivi, p. 54); «Era rientrato a casa dai genitori, si era fatto crescere i capelli bianchi e aveva

letterario può attingere le proprie similitudini¹⁶; e) comparire in espressioni classicamente legate al concetto di sopravvivenza immateriale (a partire dall'eccedenza rispetto a un limite fisico-biologico vissuto come tormento di una Fine), declinate ora in rapporto a culture in senso antropologico ormai estinte¹⁷, ora in rapporto a culture in senso lato il cui riverbero è giunto sino a noi¹⁸; f) costituire, in prospettiva manieristica, il prerequisito necessario ad un determinato effetto di senso (ad esempio umoristico¹⁹).

Mostri, sciamani, vampiri, draghi, carcasse & co.

«Credo che il mondo sia precisamente
ciò che si perde quando si seguono le dottrine
della rappresentazione e dell'oggettività scientifica»²⁰

Con questo siamo però ancora all'inizio, perché se prendiamo sul serio le implicazioni cognitive sprigionate dalle occorrenze sopra riportate, dobbiamo ammettere che le incarnazioni fantasmatiche de *La straniera* rimandano ad altrettanti personaggi in cerca d'attore nella trasposizione della commedia umana; che quindi il senso complessivo dell'operazione di Durastanti, ben lungi dal ridursi ad un erudito *divertissement* (benché sia in parte anche questo), è assimilabile a un grande, ambizioso progetto di natura simbolica: al punto che ripercorrerne l'itinerario non può non convincere infine il lettore di trovarsi di fronte alla cronistoria – *sub specie* letteraria – della sfida allo strapotere di un apparato religioso le cui parole d'ordine filosofico-teologiche, grazie ai vari mitologemi biblici, hanno ottenuto un ampio credito vigente tuttora. Insomma, Durastanti lotta con la tradizione come Giacobbe con l'angelo: ma non invano.

Consideriamo innanzitutto la terminologia adottata per qualificare l'essere-nel-mondo dei personaggi, sia per ciò che concerne la loro semplice presenza, sia per quanto riguarda i momenti in cui essa diviene preludio a un'azione: in tutti i casi a dominare è l'alternanza dei verbi apparire/sparire, coniugati o sostantivati, tutt'al più sostituiti con sinonimi come comparire, scomparire,

iniziato a passeggiare per tutto il paese con il suo paltò blu, il più fantasma di tutti» (ivi, p. 119); «[...] barricata dentro casa, con le mani conserte sul petto, nell'imitazione accurata di un fantasma» (ivi, p. 153); «il riferimento a un fantasma era abbastanza da spaventarla» (ivi, p. 191); «[...] o sparire le parole quando parlano i fa t smi» (ivi, p. 192)

16 «[...] l'eco di quelle prime lezioni ci infestava e agiva dentro di noi come un fantasma» (ivi, p. 234); «[...] il messaggio pulsa ancora come un fantasma nella casella di posta [...]» (ivi, p. 246).

17 «[...] quell'idea di civiltà fantasma [...]» (ivi, p. 141).

18 «Lo straniero di Camus [...] aveva i fantasmi in rivolta a fargli compagnia» (ivi, p. 177).

19 Come quando l'autrice ironizza sulle probabili ricadute fisiologiche dell'esposizione ai fumi radioattivi di Dead Horse Bay: «[...] aleggiava un fumo radioattivo che poteva trasformare qualsiasi essere umano in un criminale e qualsiasi criminale in un fantasma» (ivi, p. 30).

20 D. HARAWAY, *Le promesse dei mostri*, a cura e con un'introduzione di A. Balzano, Roma, DeriveApprodi, 2021, p. 93.

dileguarsi ecc. a cadenza regolare, quasi ossessiva. Davanti agli occhi del lettore si materializza così un continuo viavai che rende percepibile – irrecusabile – l’eterna instabilità delle cose²¹. È un genere di presenza che mai si sostanzia in epifanie durature ma viceversa sempre in manifestazioni incerte, passeggiere, mai comprovate dalla necessità di recapitare un messaggio (prerogativa, questa, del sacro e dei suoi alfieri). Claudia, la voce narrante de *La Straniera*, sottoscriverebbe quanto Ula – protagonista del kieszlowskiano *Senza fine*, e come lei traduttrice – riferisce del marito appena morto: «Un momento era lì, e quello dopo... andato»²², per estendere tale rilievo alla vita umana nella sua fenomenologia: un essere che entra ed esce inopinatamente nel non essere come da un palcoscenico, in una sorta di rivisitazione sardonica dell’*Amleto* shakespeariano²³, per cui l’essere si risolve infine in uno sporgere dal baratro di un Oltre insondabile costellato di repentini trapassi, come testimonia l’alta frequenza di locuzioni quali «all’improvviso» o di avverbi come «improvvisamen-

21 «Tanti anni fa mio padre aveva la capacità di *apparire* dal nulla: [...] o *spariva* per qualche giorno [...], oppure *compariva* dietro una porta vetrata [...]» (DURASTANTI, *La straniera*, cit., pp. 13-14; cors. nostro); «il suo mondo era definito da *apparizioni*» (ivi, p. 16; cors. nostro); «[...] affievoliti fino a *sparire* per sempre. [...] i suoni *andavano e venivano*» (ivi, pp. 18-19; cors. nostro); «[...] spaventava le persone *comparendo* alle loro spalle» (ivi, p. 35; cors. nostro); «[...] ogni tanto *spariva*» (ivi, p. 36; cors. nostro); «Un'estate è *sparita* [...]» (ivi, p. 37; cors. nostro); «[...] era *sparita* dopo qualche mese [...]» (ivi, p. 48; cors. nostro); «[...] mi è parso di *sparire* nel bianco che mi circondava» (ivi, p. 50; cors. nostro); «[...] poi un giorno è *sparita* [...]» (ivi, p. 53; cors. nostro); «Il ripudio istituzionalizzato sta *sparendo*» (ivi, p. 55; cors. nostro); «Mia madre mi mancava quando *spariva* [...]» (ivi, p. 62; cors. nostro); «[...] alcune parole [...] sono *sparite* [...]» (ivi, pp. 63-64; cors. nostro); «[...] questa genealogia dell'*apparizione*» (ivi, p. 68; cors. nostro); «[...] aveva sempre novantanove anni e stava *sparendo* [...]» (ivi, p. 72; cors. nostro); «[...] Mario Merola o Nino D'Angelo *apparivano* all'improvviso [...]» (ivi, p. 75; cors. nostro); «Mia nonna aveva un debole per le ragazze *scomparse*» (ivi, p. 86; cors. nostro); «Anche io, come mia madre, ormai *andavo e venivo* dalla sua vita» (ivi, p. 87; cors. nostro); «[...] lo vedemmo *sparire* [...] *spariva* sempre di notte» (ivi, p. 101; cors. nostro); «[...] la viveva come l'*apparizione* di uno spirito dispettoso [...]» (ivi, p. 105; cors. nostro); «[...] tornanti in cui l'acqua *riappare e scompare*» (ivi, p. 108; cors. nostro); «[...] lei *spariva* per qualche giorno» (ivi, p. 114; cors. nostro); «[...] che potevano far *apparire* una creatura dal nulla [...]» (ivi, p. 116; cors. nostro); «[...] anche quell'appellativo è *scomparso*» (ivi, p. 117; cors. nostro); «[...] il fumo di scena *si dileguava* [...]» (ivi, p. 132; cors. nostro); «Le ragazze [...] finisce che prima o poi *spariscono*» (ivi, p. 136; cors. nostro); «[...] non *appariva* mai in televisione [...], *sparendo* dalla vita pubblica [...]» (ivi, p. 139; cors. nostri); «[...] *apparivano* nel centro abitato» (ivi, p. 140; cors. nostro); «[...] decidemmo di *sparire*» (ivi, p. 147; cors. nostro); «[...] l'*apparizione* improvvisa di città brutte [...]» (ivi, p. 151; cors. nostro); «[...] telecamere che registravano accessi e *sparizioni* improvvisate [...]» (ivi, p. 167; cors. nostro); «[...] hanno iniziato a *sparire* [...]» (ivi, p. 173; cors. nostro); «[...] fiammelle che accostiamo all'indicibile per farlo *apparire* [...]» (ivi, p. 197; cors. nostro); «[...] invece di sistemarmeli *spariva* con i suoi amici» (ivi, p. 217; cors. nostro); «[...] per *andarsene* dall'altra parte, *sparendo* dietro una serie di porte immaginarie» (ivi, p. 221; cors. nostro); «[...] a farmi venir voglia di *sparire*» (ivi, p. 246; cors. nostro); «[...] ero rimasta inerte a pensare che sarei *scomparsa* [...]» (ivi, p. 256; cors. nostro); «Si chiamava Dylan McKay e spesso, quando *appariva*, [...] *andava e veniva* da scuola, *spariva* per lunghi viaggi [...]» (ivi, p. 261; cors. nostro); «[...] proporzionali solo alla voglia e al desiderio di *sparire*» (ivi, p. 264; cors. nostro); «So di non essere *scomparsa* perché qualcuno mi ha trovata prima che potessi farlo» (ivi, p. 285; cors. nostro).

22 Cfr. K. KIESLOWSKI, *Senza fine* (Polonia, 1985). Più in generale il lavoro linguistico di Durastanti intorno alla presenza umana come baluginio, manifestazione fugace, apparizione/sparizione e riapparizione in forme indefinite comunque percepibili, è investito di una tale carica iconica da rivaleggiare col cinema. Bisogna scomodare maestri come il succitato Kieslowski per giungere a un simile grado di suggestione, o Michelangelo Antonioni (a un certo punto di *Professione: reporter* Maria Schneider dice a Jack Nicholson: «Tutti i giorni qui sparisce qualcuno». E lui rincalza: «Ogni volta che uno esce da una stanza» – cfr. M. ANTONIONI, *Professione: reporter*, Italia/Spagna/Francia, 1974). Si tratta di istantanee e dialoghi che ben si attagliano all'universo poetico della *Straniera* e alla concezione del mondo della sua autrice.

23 Quest'interpretazione è corroborata dall'aneddoto che vede il padre di Claudia farsi tagliare i capelli dal barbiere dei politici, il quale risponde al nome di... Amleto (cfr. DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 58).

te» ed altre espressioni analoghe («subito», «in fretta»²⁴), così come i riferimenti alla durata in episodi incentrati sui più diversi aspetti del vivere, a rendere la sua irrimediabile, inafferrabile impermanenza²⁵.

È sin dalla prima pagina che il *memoir* di Durastanti si ammanta di una veste fantasmatica, e lo fa attraverso il più incombente, terrorizzante e persistente degli spettri: quello della morte. *La straniera* si apre infatti sulla rievocazione di un tentato suicidio, dedica un capitolo al tema della morte («*L'impostore*») e più in generale è permeato da un insopprimibile sentimento di caducità: ciononostante è un libro tutt'altro che cupo, e ciò in virtù del fatto che il senso del mistero è associato al fantastico anziché al sacro, e trasfigurato da artifici di vario ordine e grado che rimodulano proprio il religioso istituzionale, ora per mezzo di semplici aggettivi sottratti in parte al loro significato canonico («mistica», «funesta»²⁶), ora attraverso metafore che attestano espliciti, proditori calchi («apocalisse»²⁷), traghettando il lettore in un universo in cui la regola è l'eccezione, e lo straordinario la norma. È il mondo magico come volontà e rappresentazione dell'Altro, un mondo non più plasmato da consolatorie e velleitariamente stabili descrizioni scientifiche, filosofiche o religiose, bensì un mondo minoritario e fluttuante come sanno esserlo i significati²⁸, ma non per questo meno accreditabile; habitat non parallelo ma compresente, e perciò reale. È in nome di quest'altro mondo che il padre della protagonista, appena alla seconda pagina, è tramutato in «un mago oscuro capace di intercettarci dovunque nello spazio»²⁹ e il lettore con lui, *ipso facto*, in un pellegrino scaraventato dentro un abisso che ha poco da spartire con la limpida, cartesiana dimensione diurna. Ne *La Straniera* troviamo infatti sciamani, mostri, esorcismi, vampiri, leggende, carcasse, spose morte e incinte che partoriscono nella bara, re e regine taumaturghi, paesaggi fiabeschi e lingue elfiche, astri superiori e sostanze ingovernabili, draghi, kryptonite, Bambole Assassine, cadaveri, superpoteri, sortilegi, band musicali chiamate Magic Touch (!), zombie, cimiteri, incantesimi, streghe e tarocchi, animali morti, alieni, paesaggi apocalittici e lunari, sepolcri gotici e templi indo-saraceni, torri oscure e inquietudini aeriformi, vulcani e lande piene di spine, energie androidi, macchine volanti, ologrammi, replicanti, possessioni magiche, catastrofi, umanità ibride, bare d'acqua, voci di defunti, fiabe, castelli invalicabili, oltretomba, licantropi...

24 Ivi, pp. 14, 19, 24, 56, 65, 71, 75, 132, 144, 151, 156, 167, 256. Si noti anche la reiterazione dei verbi – talvolta sostantivati – esplodere, scoppiare, collassare, detonare e deflagrare (Ivi, pp. 91, 97, 126, 144, 184, 194, 198, 201, 203, 255) e l'uso di spezzare, rompere e interrompere (quest'ultimi preferibilmente al participio passato: Ivi, p. 62, 212 e 216), a rendere la disfunzionalità familiare e psichica, formule di cesure che si palesano subitanee come lampi (l'immagine del lampo è del resto presente, nel libro, come una delle tante, concrete manifestazioni dell'amore: «[...]avevo capito che l'amore era anche quello, un lampo nel buio», ivi, p. 260).

25 Su tutte, l'espressione «non durava mai più di alcune settimane», che ricorre identica in due pagine ravvicinate (ivi, p. 130 e 132).

26 Ivi, p. 12.

27 *Ibid.*

28 «Nessun significato assume una forma stabile in me» (ivi, p. 112).

29 Ivi, p. 14.

«In questo ambiente misterioso,
le cose non accadono come nel mondo dei sensi»³⁰

Un nutrito catalogo, dove ogni riferimento allo spirituale nelle sue accezioni più triviali è problematizzato³¹, e che costituisce l'occasione per riallacciarsi a una memoria culturale che nella letteratura fantastica, con tutti i suoi vari sottogeneri, autori e atmosfere, trova la polla da cui sgorgare, in un flusso narrativo che non disdegna neppure il paranormale e le sue varie escrescenze: Stephen King, Mary Shelley, John Varley, Tolkien, Washington Irving, Dostoevskij³² e tanti altri – classici e meno classici – sono gli autori omaggiati, il cui unico denominatore comune sembra risiedere nell'essersi calati completamente dentro l'inspiegabile per riemergerne insanguinati e diafani. Non solo letteratura, però: anche il ricorso a film ed immagini fotografiche è uno stillicidio, ne *La straniera*, e sottolinearlo è particolarmente rilevante in quest'ambito discorsivo, se è vero che «il cinema e la fotografia sono media spettrali nella loro essenza»³³. Il fantastico dunque, prima ancora che un linguaggio legato a una specifica modalità espressiva, è innanzitutto ne *La straniera* una questione di sguardo, di atteggiamento rispetto alle cose: in questo l'opera di Durastanti sopperisce alla frammentazione, all'intrico e alla disomogeneità della sua forma con una sorprendente unitarietà emozionale, per cui – coerentemente alla matrice (e motrice) del genere, non solo nelle sue svariate declinazioni horror – la paura risulta (insieme alla vergogna, anch'essa ancella del nascondimento e del profondo) lo stato d'animo dominante. In tal modo il buio, la notte, l'aldilà, scaturigini d' innumerevoli infiltrazioni folkloriche legate all'occulto e all'esoterico (di cui il libro pullula), divengono sul piano della realtà conoscitiva funzioni dell'ignoto, del nulla e dello sconosciuto, a loro volta astrazioni che solo grazie alle prime divengono figurabili e descrivibili. Durastanti ci sospinge insomma ai confini

30 M. MAUSS, *Saggio di una teoria generale della magia*, con un'introduzione di C. Lévi-Strauss e una presentazione di E. De Martino, Traduzione di F. Zannino, Torino, Einaudi, 2000, p. 108.

31 Tre volte l'autrice impiega l'aggettivo *spirituale*: la prima avrebbe valore di pura denotazione, quasi di referto, se non fosse per l'ironica sineciosi; la seconda evidenzia l'implicazione anti-materialistica del termine; la terza ci ricorda come esso sia più ampio della sfera religiosa che l'ha colonizzato, in ogni caso non riducibile ad essa (cfr. DURASTANTI, *La straniera*, cit., pp. 126, 147 e 222).

32 Autore quest'ultimo che Todorov riconduce al fantastico, nella fattispecie alla categoria dello strano. Lo strano e il meraviglioso rappresentano per Todorov le due colonne d'Ercole verso cui si può spingere il fantastico, idealmente le sue delimitazioni (cfr. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 45-61). Vale la pena di notare che lo straniamento, l'estraneità e l'essere stranieri sono, nel libro di Durastanti, inscindibili da questa categoria, e che la stranezza è chiamata in causa apertamente sia come qualità che la voce narrante attribuisce alla sua persona («[...] destinata a rivelarmi in tutta la mia stranezza», DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 114), sia come attributo della propria estrazione sociale: «anche il modo in cui eravamo poveri era strano» (ivi, p. 236).

33 M. SCOTTI, *Storia degli spettri. Fantasmì, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 307.

dell'immaginazione, e lo fa all'insegna di un «animismo assertivo, favolistico e vivace»³⁴ che è tutt'uno con la *weltanschauung* delle *ghost story* in tutti i loro tratti tipici e meno tipici, più o meno stilizzati. Si consideri ad esempio questo breve passo in cui l'autrice descrive l'abitazione in cui i suoi genitori vivevano poco dopo sposati: «le pareti di quella casa» – scrive Durastanti – «sudavano fumo»³⁵; *sudavano*, non *trasudavano*. La casa qui non è, come “sano” realismo vuole, un anonimo spazio di per sé inerte che tutt'al più prende vita grazie a chi vi si insedia, bensì un organismo in sé vivente, animato, autonomamente ricettivo, in accordo con l'archetipo fondativo della casa infestata, in cui i nuovi arrivati, ignari, scoprono di essere di volta in volta ospiti non graditi, indebiti occupanti o più semplicemente prigionieri. La casa e in generale i luoghi hanno per Durastanti alcuni caratteri dai tratti inalienabili, se non addirittura personalità vere e proprie, che agiscono come premesse foriere di conseguenze: e proprio di tali conseguenze sugli umani il fantasy, l'horror, la fantascienza sono chiamati a rendere la posta in gioco, sparigliando le carte di vecchi saperi tradizionalmente propensi a una rigida opera di delimitazione tra visibile e invisibile, umano e non-umano, finito ed infinito³⁶. Su queste basi l'appartamento dei genitori di Claudia può trasformarsi, senza alcun salto di registro, «in un'astronave di luci e segnalatori»³⁷, e della stanza in cui viveva sua madre si può dire che in essa «si alternavano anemia, sonno interrotto e terrore»³⁸ – laddove il pallore, la vita notturna e lo stato emotivo appena nominato costituiscono, nel loro insieme, proprio le condizioni irrinunciabili per la comparsa di uno spettro, nonché gli elementi della sua ormai secolare codificazione narrativa: il primo come attributo visivo ad esso associato, la seconda come prerequisito della sua manifestazione, il terzo come suo scontato effetto sugli astanti. Elementi, del resto, al contempo del tutto “realistici”, in quanto riferiti a circostanze talmente extra-ordinarie da richiamarli spontaneamente («un giorno [mia madre, *n.d.r.*] era rientrata a casa e aveva trovato [...] mio padre [...] seduto in cucina con un coltello in mano»³⁹).

L'eccesso come limite del possibile narrativo

«Il fantastico rappresenta un'esperienza dei limiti [...].

34 D. HARAWAY, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, con una nota di C. Durastanti, Traduzione di C. Durastanti e C. Ciccioni, Roma, Nero, p. 175.

35 DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 47.

36 In questo senso Durastanti nei fatti (narrativi) conviene con Haraway che «il confine tra scienza e fantascienza è un'illusione ottica» (D. HARAWAY, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, con un'introduzione di R. Braidotti, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 40), e che la scienza stessa è cultura (ivi, p. 171). Lo dimostra il ruolo che il sapere scientifico riveste nell'opera in oggetto, e più in generale l'approccio della sua autrice verso le idee.

37 Ivi, p. 50.

38 Ivi, p. 51.

39 *Ibid.*

Anche l'uso di figure retoriche come l'iperbole va nella direzione di questo "fantastico effettuale" o "realismo ritorto", soprattutto quando il lavoro linguistico di Durastanti è in tensione con il secondo polo categoriale all'origine del fantastico, quello che Todorov chiama il meraviglioso, pur senza rinunciare alla quasi onnipresente ironia: come quando l'autrice, nella stessa pagina in cui cita *Il mago di Oz* e la Città di Smeraldo, rievocando la sua infanzia newyorkese c'informa che l'attrazione più bella del suo quartiere era «l'autolavaggio con le spazzole *enormi*»⁴¹ sotto l'effetto delle quali l'auto del padre si tramutava in una «jeep *alluvionata* dall'acqua e dal sapone»⁴², dove l'aggettivo «enormi» in chiusura del primo frammento, minimalista perché d'uso comune (oltre che attendibile, se si considera che lo sguardo è quello della narratrice bambina), prelude al massimalismo del secondo («alluvionata»), che ci precipita in un'ambientazione da cataclisma naturale, una delle tante apocalissi non-bibliche di cui *La straniera* è affollata. Ma il virus del fantastico letterario si estende ben oltre il contagio figurativo, propagandosi fino agli affondi di natura saggistica che Durastanti dedica alla società e alle fasi dell'esistenza: è il caso della sua riflessione sulle classi sociali, dove la consapevolezza di far parte del sottoproletariato viene definita, in lei, come «presente ma indistinta»⁴³ (cos'altro è un fantasma, se non questo?); come pure del passo sul tempo ritrovato grazie ai suoi diari adolescenziali, che riletti da adulta divengono l'occasione per riscoprire «la vita *fantastica* di una ragazzina mai esistita, piena di indizi sulla persona che ero»⁴⁴. Stesso discorso vale per la descrizione della regressione linguistica della madre, che solo un determinato episodio tratto dalla *Storia infinita* è deputato a rendere leggibile (e qui siamo ormai alla vita che imita l'arte):

è come nella *Storia infinita* di Michael Ende, in cui la principessa rischia di sparire se i bambini non raccontano la sua fiaba e la magia che circonda la sua esistenza: se mia madre smette di parlare costantemente con qualcuno, se vive da sola tutto il giorno, perde interi territori di senso, ma è quello che sta succedendo, ritirata nella provincia della sua malattia, nel castello in cui neanche io riuscirò mai a entrare⁴⁵.

Può sembrare paradossale che un libro sul Tempo come *La straniera* (*memoir* che la stessa autrice ha definito «autobiografia dell'ascolto»⁴⁶) si configuri essenzialmente come l'allestimento di

40 TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 97.

41 Ivi, p. 79 (cors. nostro).

42 *Ibid.* (cors. nostro)

43 Ivi, p. 236.

44 Ivi, p. 229.

45 Ivi, p. 211.

46 Sul rapporto tra *memoir* e autobiografia al femminile cfr. C. ROMEO, *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Roma, Carocci, 2005, in particolare pp. 13-61; sul nesso tra memorialistica familiare e romanzo, cfr. E. ABIGNENTE, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021. Si tratta di due

geografie esteriori: lo appare meno, forse, nel momento in cui si considera che il tempo del fantastico non si misura sull'asse cronologico, ma su quello di un "tempo senza tempo"⁴⁷ che solo un'estetica spaziale può rendere accessibile; una morfologia della fiaba che solo in un secondo momento è riconducibile alla scansione di processi quali la sedimentazione, l'avvicendamento e la stratificazione. (Durastanti ricorre alla geologia, è vero, per trovare degli equivalenti geofisici alla progressione delle vite individuali e familiari: ma le ere geologiche hanno a che fare con la dimensione ancestrale dell'inconscio muto, che è più antico del divino verbalizzato, e si traducono in orografie prima che in verticalizzazioni). *La straniera* è insomma una ricerca del tempo perduto come regno figurato dell'orizzontalità, nel senso più letterale della parola: dove anche lo scorrere degli anni, in avanti o all'indietro, implica un processo tutto terrestre, tutto immanente (nessuna salita né discesa, nessuna ascesa né caduta) lungo una linea di fuga che si perde in un orizzonte il quale si muove con noi – e che perciò non raggiungeremo mai. È il nome di un luogo al contempo tetro e incantato, «un posto di presenze fantasmagoriche»⁴⁸ dove qualsiasi rapporto di forze è all'insegna dell'influsso, non dell'attrito né dell'urto, ed è misurabile anzitutto in estensione anche quando il suo agente è il tempo: per cui il passato non agisce come un giogo che schiaccia, ma come una pressione che ci allontana sempre più da noi stessi, secondo un processo analogo a quello con cui le metafore e l'ironia allontanano progressivamente una Claudia ormai scrittrice dalla figura della madre⁴⁹. È un posto dove qualsiasi trasformazione, qualsiasi ente, da intendere entrambi come derivati di una crisi della presenza⁵⁰, muovono e non possono che muovere paradossalmente dall'assenza/mancanza come loro antecedente originario. Ne discende il vuoto (anziché la pienezza) come principio primo, in un ribaltamento radicale del paradigma giudaico-cristiano e più in generale monoteistico. In quest'ottica ogni agire si configura non come scontro di potenze dall'esito formulabile che comunque cessa per fare ritorno ad un originario stato di quiete, bensì come una propagazione inarrestabile, una colata perenne, un processo di fatto mai concluso: influsso di forze localizzate, benché non sempre localizzabili, che si dirama in profondità sopra superfici porose, istituendo una connessione diretta tra stati d'animo e magnetismi ineffabili, dove l'accento è posto non più sulla gioiosa (e)stasi di un vagheggiato Immutabile contrapposto alla precarietà dell'esistenza (i vari paradisi/inforni pre-

saggi preziosi tanto per collocare il testo di Durastanti rispetto a generi per esso altrettanto cruciali che il fantastico, quanto per la comprensione dei modi in cui, operando una serie di scarti rispetto ai codici in essi tracciati, l'autrice dimostra una volta di più l'originalità del suo percorso e del suo timbro di voce.

47 È questa dimensione indefinita, da "C'era-una-volta", che Durastanti riecheggia due volte in una pagina imbevuta di memoria: «Credevo un tempo che parlare di esseri umani [...]. Un tempo scrivevo a un'amica [...].» (DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 226).

48 Ivi, p. 19.

49 Ivi, p. 197 e 211.

50 Per il significato storico-antropologico del concetto cfr. E. DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Introduzione di Cesare Cases e Postfazione di Gino Satta, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, in particolare il capitolo 2, «Il dramma storico del mondo magico» (ivi, pp. 70-168).

o post-vita, cari alle religioni), ma sul movimento stesso come *arché* di tutto ciò che è concepibile, qui come dovunque, e conseguentemente sulla trasformazione come destino. Vivere a Londra s'identifica in tal modo con la percezione dell'«influsso di una torre oscura a distanza»⁵¹, e l'atto di passeggiarvi può condurre, anche solo per antifrasi, alla rievocazione di paesaggi sui quali la realtà materiale non effettua presa alcuna⁵². Forte di un immaginario che frequenta da indigena e che pratica come un idioletto, Durastanti forgia il suo pennello dalla materia sensibile di luoghi fisici reali e lo intinge nei *topoi* del fantastico come colori, mescolando nella tavolozza impressioni vivide e trasfigurazioni rituali (le abitazioni di Londra emanerebbero «odore di bosco e *di casa viva*»⁵³). L'eco di questo processo verbale ci riconsegna alla dialettica tra regole e loro infrazione sottostante l'istituzione del soprannaturale⁵⁴, il quale muove da leggi fisiche e sociali ritenute intrasgredibili verso fenomeni che tali leggi violano; l'autrice si trova così a percorrere lo spazio delimitato dalla loro distanza, in un'oscillazione che è insieme esplorazione e coabitazione, e dove perciò discontinuità e contiguità si presuppongono vicendevolmente: è questo il senso meta-linguistico dell'effetto di bilanciamento insito nella proposizione a chiasmo con cui Durastanti rievoca la visione di *Stand by me*, ritratto di un universo a lei precluso fatto «di giochi di strada e di giochi nei boschi, di sangue invisibile e di sangue viscoso»⁵⁵. Per questa via reale e fantastico, fantasticherie e vita, spettri di celluloidi e prosa del quotidiano, strada e bosco, visibile e invisibile s'intrecciano e diventano indistinguibili, persuadendo il lettore a rinunciare ad ogni separazione netta (cioè convenzionale) in virtù di quel passaggio tra materiale e spirituale in cui Todorov stesso individua il principio fondativo del genere⁵⁶.

Lo scrittore (è un) fantasma

«Eventuali opere successive a me attribuite
saranno state composte da un fantasma»⁵⁷

Se dunque *φάντασμα* non è solo il nome di un'immagine surrogata ma di ogni forma visibile dell'incorporeo, e il marchio del fantastico risiede nell'istituzione del passaggio reversibile tra ma-

51 DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 160.

52 «Passeggio per Londra senza attraversare cancelli di ferro, superare vulcani o lande piene di spine» (Ivi, p. 161).

53 *Ibid* (cors. nostro). Una casa nel bosco è solo una casa nel bosco; una casa “viva” nel bosco sono già due case e due boschi – da cui l'effetto perturbante. Il termine freudiano è significativamente impiegato da Durastanti in modalità aggettivale, in connubio con il sostantivo «presenza» (ivi, p. 142).

54 Cfr. F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, con una prefazione di T. Pavel, Torino, Einaudi, 2017, *passim*.

55 DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 88.

56 TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 118.

57 W. T. VOLLMANN, *Ultime storie e altre storie*, Traduzione di G. Pannofino, Milano, Mondadori, 2016, p. 9.

teria e spirito, allora i fantasmi non infestano solo i luoghi deputati all'impiego delle parole (a cui pure devono la loro esistenza⁵⁸), ma possono fuoriuscire da stanze, salotti e libri per andare a spasso, popolare strade ed eventualmente tornare a casa, in un perpetuo viavai che fa corpo con quello dei vivi. C'è una frase a questo proposito che ha quasi valore di epitome, incastonata com'è in un libro infarcito di riferimenti letterari, e che l'autrice sfodera come un'arma bianca (corta) in occasione di uno dei suoi squarci sulla vita londinese: «la letteratura *infesta* le strade in cui abito»⁵⁹. Cos'altro ne può scaturire se non un'osmosi senza fine tra sostanze e creature i cui confini nel reciproco contatto divengono indeterminabili⁶⁰? Varcata questa soglia del patto narrativo si spalanca un regno dove l'ordine della ragione e del concetto, del *logos* e della legge sono banditi, costretti a cedere il passo a un altro disvelamento del mondo, imparentato col *mythos* e refrattario a gesti definitivi o divisorii, che delega al mistero il compito di custodire il segreto insito nel movimento della vita senza pretendere di esaurirlo, spiegarlo, in una parola dominarlo: «ho trascorso una vita a difendermi dal Sud e dalla magia» – afferma la voce narrante – «solo per assistere ai modi in cui tracimano da me, come acqua dalla bocca»⁶¹. Arrivato a questo punto, il lettore sospende di necessità il giudizio in merito al primo termine, che investe la soggettività dell'autrice, ma non può evitare di pronunciarsi sul secondo, che lo convoca come parte integrante di quel mondo dischiuso davanti a lui, e richiuso dietro, ogni volta che il suono della voce di Claudia, alla stregua di un pifferaio magico, ne ha riprodotto l'incanto. Un mondo solo apparentemente incompatibile con quello che con parola nebulosa siamo soliti chiamare realtà. Un mondo immateriale ma stringente, evanescente ma tangibile, indefinito ma vivido. Un mondo dove persino la solitudine diventa un incantesimo che i nostri simili sono chiamati a rompere⁶².

58 «Il soprannaturale nasce dal linguaggio: ne è insieme la conseguenza e la prova» (TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 85).

59 DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 164 (cors. nostro).

60 Ancora Donna Haraway: «I confini assumono forme provvisorie e mai definitive nelle pratiche di articolazione» (HARAWAY, *Le promesse dei mostri*, cit., p. 92).

61 Ivi, p. 215.

62 «Quel ragazzino mi era simpatico perché a scuola era stato il primo a parlarmi e a offrirmi un biscotto, rompendo l'incantesimo della mia solitudine» (ivi, p. 118).

ALICE PARRINELLO

I FANTASMI DI NADIA TERRANOVA: *HAUNTOLOGIE*, SICILITUDINE E SCRITTURA

Posizionata tra due mari e avamposto d'accesso all'isola, Messina è una città di confine. Legata indissolubilmente alla vicina Reggio Calabria, alla storia dello Stretto di Sicilia, e al mito di Scilla e Cariddi, la città è anche protagonista dei tre romanzi di Nadia Terranova. Oltre ad aver pubblicato vari racconti, articoli (tra gli altri, per «Repubblica» e «Internazionale») e libri per ragazzi, Terranova è infatti autrice di tre romanzi ambientati nella sua città natale: *Gli anni al contrario* (2015, vincitore del Bagutta Opera Prima, del Premio Brancati, e del The Bridge Book Award)¹, *Addio fantasmi* (2018, finalista al Premio Strega e vincitore del Premio Letterario Nazionale Subiaco Città del Libro, del Premio Alassio Centolibri, del premio il premio Città di Penne-Mosca-America, e del Premio Martoglio)², e *Trema la notte* (2022)³. Oltre all'ambientazione geografica, i romanzi condividono una forte e permeante presenza del passato. Infatti, il primo romanzo narra della vita negli anni Settanta dei messinesi Aurora Silini e di Giovanni Santatorre, del loro amore e matrimonio in gioventù, e della loro successiva separazione, causata dalle ristrettezze e dei ruoli sociali, dalla delusione verso la politica e verso l'impegno nella sinistra extraparlamentare, e dall'uso (ed abuso) di sostanze stupefacenti ed alcool da parte di Giovanni. Similmente, *Addio fantasmi* racconta del *nóstos* della protagonista, Ida Laquidara, verso la casa di famiglia, dal momento che è stata richiamata da Roma dalla madre, che vuole vendere il loro appartamento a Messina. In questo modo, tornando nella città natale, Ida è costretta a fare i conti con il suo passato e, in particolare, con la scomparsa del padre Sebastiano, che ha abbandonato moglie e figlia quando quest'ultima aveva solo tredici anni. Infine, *Trema la notte* si occupa del devastante terremoto che colpì Messina e Reggio Calabria nel 1908, attraverso il racconto delle esperienze di Barbara Ruello, una giovane donna siciliana, e di Nicola Fera (poi Crestani), un bambino calabrese.

Secondo Serena Todesco, in Terranova la temporalità e l'ambiente siciliano sono strettamente legati⁴. Analizzando *Addio Fantasmi*, Todesco scrive che «lo spostamento è spazio-temporale, perché si verifica da Roma, città del suo mondo adulto, a Messina, luogo di elaborazione del lutto in-

1 N. TERRANOVA, *Gli anni al contrario*, Torino, Einaudi, 2015.

2 N. TERRANOVA, *Addio fantasmi*, Torino, Einaudi, 2018.

3 N. TERRANOVA, *Trema la notte*, Torino, Einaudi, 2022.

4 S. TODESCO, «Si nidifica solo dove è sporco». *Storie e spazi reinventati in Addio fantasmi di Nadia Terranova*, «Rivista di Studi Italiani», XXXVIII, 1, 2020, pp. 340-362.

fantile»⁵. Messina è un cronotopo, termine che Todesco ricava da Michail Bachtin, per indicare «un'inscindibilità dello spazio e del tempo, [...] necessaria affinché i significati entrino nella nostra esperienza»⁶. Infatti, la città è «bloccata in un tempo circolare, che riflette la circolarità della diegesi, dapprima condensata attorno alla protagonista e poi, in modo sempre più evidente, allargata a macchia d'olio per mostrare come il suo sguardo si ampli sulle cose perdute da recuperare e risepellire»⁷. Il viaggio a ritroso di Ida, nel tempo e nello spazio, rispecchia una immagine spesso presente della Sicilia come terra ancorata al passato. Terranova stessa dice che «secondo me, in Sicilia questo dialogo con l'invisibile, con ciò che è morto ma non vuole morire, continua a infestare il presente»⁸. La morsa del passato è un tema ricorrente nella tradizione letteraria siciliana; ad esempio, Goffredo Polizzi scrive:

In the case of Sicily and Southern Italy, the island has long been imagined as a place almost ontologically resistant to change, a place where, in the words of Tomasi di Lampedusa, «If we want things to stay as they are, things will have to change». Literature has been instrumental in the construction of this representation, and Lampedusa's formulation has probably been the most popular but by no means the only or the first rendition and codification of it⁹.

L'immobilità siciliana è collegata ad una visione negativa della regione e del sud in generale, dal momento che quest'ultimo viene visto come socialmente primitivo e non del tutto modernizzato, fermo in un continuo tentativo (e successivo fallimento) di diventare come il nord¹⁰. Secondo lo studio di Antonia Anna Ferrante, si tratta di una visione antimeridionalista legata all'arretratezza, o, nelle parole di Antonio Gramsci, a una visione del «sud palla di piombo», che risale al Risorgimento¹¹. Questa visione di arretratezza e di immobilità è sfociata in ambito siciliano nel termine «isoli-

5 Ivi, p. 351.

6 Ivi, p. 341.

7 Ivi, p. 354.

8 La citazione è tratta da una intervista con Terranova condotta dall'autrice del contributo e verrà prossimamente pubblicata nella sua interezza.

9 G. POLIZZI, *The Art of Change. Race and the Body in Goliarda Sapienza's L'arte della gioia*, in *Goliarda Sapienza in Context: Intertextual Relationship with Italian and European Culture*, a cura di A. Bazzoni, E. Bond e K. Wehling-Giorgi, New Jersey, Fairleigh Dickson University Press, 2016, p. 167: «Nel caso della Sicilia e dell'Italia meridionale, l'isola è stata a lungo immaginata come un luogo quasi ontologicamente resistente al cambiamento, un luogo dove, nelle parole di Tomasi di Lampedusa, "se vogliamo che tutto rimanga com'è bisogna che tutto cambi". La letteratura è stata determinante nella costruzione di questa rappresentazione, e la formulazione di Lampedusa è stata probabilmente la più popolare, ma non certo l'unica o la prima resa e codificazione di essa» (questa e le seguenti citazioni sono a cura dell'autrice del contributo).

10 F. R. AMMATURO, «*The More South You Go, the More Frankly You Can Speak*»: *Metronormativity, Critical Regionality and the LGBT Movement in Salento, South-Eastern Italy*, «*Current Sociology*», LXVII, 1, 2019, p. 80.

11 A. A. FERRANTE, *Pelle Queer Maschere Straight: Il regime di visibilità omonormativo oltre la televisione*. Milano, Mimesis, 2019, pp. 44-45.

tudine» o «sicilitudine», volto ad indicare l'isolamento tipico degli abitanti dovuto alla conformazione della regione e alla loro separazione dal resto del paese¹².

Il presente saggio si propone di indagare l'opera di Terranova in relazione alla apparente immobilità e conseguente arretratezza della Sicilia. Il punto di partenza è la presenza di spettri, di varia natura e di diversa formazione in tutti e tre i romanzi di Terranova. Essi apparentemente ripropongono una prospettiva di immobilità che si relaziona all'ambientazione siciliana, visto che lampedusianamente cambiano ma rimangono uguali, infestando le narrazioni. Presenterò una panoramica delle presenze spettrali in Terranova, con l'obiettivo di capire se promuovono una visione negativa legata all'arretratezza oppure se i fantasmi possono presentare un diverso modo di guardare alla Sicilia e alla sua tradizione letteraria. L'obiettivo del saggio è di rispondere alle seguenti domande: come si presentano i fantasmi? Il trauma influenza la loro presenza? La loro essenza intermedia tra la vita e la morte può portare a inaspettati e positivi risvolti? Può la scrittura evocare e preservare i fantasmi e dar voce a prospettive marginalizzate?

Tra visibile ed invisibile

María del Pilar Blanco ed Esther Peeren, nel loro fondante *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (2013)¹³, hanno tracciato una approfondita panoramica sugli spettri e la loro crescente influenza in letteratura e filosofia. Nel testo, Blanco e Peeren sostengono che la catalisi per lo sviluppo dello studio di questi argomenti derivi da *Spectres de Marx*, pubblicato da Jacques Derrida nel 1993¹⁴. Quest'ultimo fornisce un'utile definizione, sostenendo che «the specter is first and foremost something visible. It is of the visible, but of the invisible visible, it is the visibility of a body which is not present in flesh and blood. It resists the intuition to which it presents itself, it is not tangible»¹⁵. Inoltre, l'invisibile visibile è «both phenomenal and nonphenomenal: a trace that marks the present with its absence in advance»¹⁶. Secondo Colin Davies, la peculiarità dello spettro risiede nel suo essere «neither present nor absent, neither dead nor alive»¹⁷.

12 M. ONOFRI, *La modernità infelice: saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Cava de' Tirreni (SA), Avagliano, 2003, pp. 46-57. E. SICILIANO, *L'isola: scritti sulla letteratura siciliana*, San Cesario di Lecce (Le), Manni, 2003, p. 123.

13 M.P. BLANCO e E. PEREEN, *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, New York, Bloomsbury Academic, 2014.

14 Ivi, p. 2.

15 Ivi, p. 38: «lo spettro è innanzitutto qualcosa di visibile. È del visibile, ma dell'invisibile visibile, è la visibilità di un corpo che non è presente in carne e ossa. Resiste all'intuizione a cui si presenta, non è tangibile».

16 J. DERRIDA e B. STIEGLER, *Spectrographies*, in *The Spectralities Reader*, cit., p. 2014, p. 39: «sia fenomenico che non fenomenico: una traccia che segna il presente con la sua assenza in anticipo».

17 C. DAVIES, *État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms*, in *The Spectralities Reader*, cit., p. 53: «né presente né assente, né vivo né morto».

Addio fantasmi, come si può intuire dal titolo, si offre come ideale punto di partenza per un'analisi sugli spettri nell'opera di Terranova. Procedendo in ordine cronologico, e limitando l'analisi alla famiglia di Ida, il testo introduce diversi fantasmi. Primi su tutti, i nonni della protagonista, dal momento che erano morti prima della sua nascita e che, nella sua mente, riapparivano «una volta l'anno, il giorno dei morti, ma avevo l'impressione che vegliassero sempre»¹⁸. La loro scelta di rimanere ancorati alla casa di famiglia è, secondo la protagonista, dettata dalla volontà di conoscere lei stessa¹⁹. La loro presenza invisibile rispetta i canoni della vita secondo Ida:

Così era la morte come l'avevo conosciuta fino ai tredici anni: una linea retta e cieca che aveva a che fare con l'eredità e con l'ineluttabilità del tempo, un luogo da cui le persone non tornavano se non un giorno all'anno per una festa, un evento disgraziato ma in fondo utile. Quella era, e non mi faceva paura. Poi, una mattina, mio padre era scomparso²⁰.

Tuttavia, il padre Sebastiano, sparendo nel nulla, confonde la linea del tempo e depriva moglie e figlia della possibilità di riavvicinarsi a lui il 2 novembre, come la famiglia fa con i nonni ogni anno²¹. L'inspiegata assenza del padre diventa nel corso degli anni la permanente realtà di Ida, ed assume caratteristiche spettrali. Pur essendo scomparso, il padre paradossalmente riappare con frequenza nella vita della figlia e della moglie, come figura visibile e al contempo invisibile. Ad esempio, Ida ricorda: «papà è tornato pure oggi [...] Era qui un attimo fa, l'hai visto anche tu?»²². Nel corso del romanzo, Ida continua a rivederlo, immaginando la modalità della sua scomparsa:

Poggiai la tazzina e continuai a fissare fuori finché mio padre non comparve di nuovo. Questa volta mi dava la schiena ed entrava in acqua verso il mare più profondo, verso la costa calabrese che lo seduceva come un canto. Tornava nel suo elemento; i piedi, le ginocchia, i fianchi si immergevano, e poi lui tutto intero²³.

Oltre che esser parte integrante di *Addio fantasmi*, gli spettri sono una costante presenza nell'opera di Terranova e compaiono anche nel suo primo romanzo. Ad esempio, Aurora, alla morte improvvisa della sorella Rosa durante un'escursione, ha una visione spettrale. Vede i membri della sua famiglia come stanti sul ciglio della morte: «così è per ognuno di noi, si disse Aurora, e pensò alla sorella che cadeva nel vuoto, alla madre, ai fratelli, a sé e a Giovanni – tutti sul ciglio del bur-

18 TERRANOVA, *Addio fantasmi*, cit., p. 23.

19 Ivi, p. 24.

20 Ivi, p. 24-25.

21 Ivi, p. 26.

22 Ivi, p. 37.

23 Ivi, p. 166.

rone, fermi a guardare giù»²⁴. I membri della famiglia di Aurora non sono ancora spettri, ma lentamente stanno diventando tali.

L'essere fantasmi in divenire si riflette in particolare nella figura di Giovanni, che morirà a causa dell'AIDS a conclusione del romanzo. Al contrario di Sebastiano, Giovanni appare nel testo solo da vivo; tuttavia, il romanzo traccia il suo processo di invisibilità, dal momento che nel corso della narrazione egli perde la sua essenza tangibile. Infatti, a seguito del suo matrimonio e della nascita della figlia, Mara, Giovanni è insoddisfatto e, significativamente, Aurora lo vede «rimpicciolito, sbiadito»²⁵. In particolare, il suo essere «sbiadito» inizia a renderlo invisibile. Varie delusioni lo portano sempre di più ad assomigliare ad uno spettro, una entità presente ma assente. La sua insoddisfazione fa crescere il suo uso di droga, che diviene presto una tossicodipendenza. In seguito, la famiglia decide di spedirlo in una comunità di recupero, che sembra inizialmente aiutarlo. Tuttavia, la vita in comunità accentua la sua natura spettrale, dal momento che lì «per Giovanni gli anni si fermarono [...] la linearità si convertiva in una ciclicità ancestrale, contadina, scandita dalle stagioni e dai cambiamenti della natura»²⁶. In questo modo, egli non è «né presente né assente, né vivo né morto»²⁷, una condizione esistenziale accentuata dalla atemporalità della vita in comunità. Il romanzo presenta una sua lenta ed inesorabile trasformazione, come se cadesse lentamente nel burrone tanto temuto da Aurora.

Nell'ultima opera di Terranova, *Trema la notte*, vi sono punti di incontro con i due precedenti romanzi. Pur focalizzandosi sempre sul passato, in questo romanzo Terranova passa dalla sfera intima della tragedia familiare a quella pubblica, a seguito di una catastrofe che ha causato quasi cento mila vittime. In questo modo, i fantasmi inizialmente sembrano perdere la loro specificità e restano una massa senza nome che popola lo Stretto:

Sotto [la luna] un tempo sorgevano due città, Messina e Reggio Calabria, ma oggi della loro estinta gloria è rimasto ben poco. Nelle sere di accalmia, gli spettri degli antichi abitanti si rincorrono da una sponda all'altra, scendono dai colli Nettunii, scappano verso la piana o si tuffano nel mare che li ha traditi [...] A ogni novilunio seppellisco i miei fantasmi, che poi resuscitano vivi e molesti a seconda dei venti, delle effemeridi e di piccole variazioni che avverto solo io²⁸.

Il terremoto spezza la sottile linea che separa i vivi dai morti, confondendo gli uni con gli altri. A seguito dell'evento sismico, Barbara riesce a scampare alla morte, ma si ritrova circondata da una

24 TERRANOVA, *Gli anni al contrario*, cit., p. 71.

25 Ivi, p. 42.

26 Ivi, p. 96.

27 DERRIDA e STIEGLER, *Spectrographies*, in *The Spectralities Reader*, cit., p. 53.

28 TERRANOVA, *Trema la notte*, cit., p. 5.

moltitudine di (in)visibili, «tutta quella gente era disperata come lei, come noi, camminavamo sopra i morti, in mezzo ai morti, ancora senza comprendere fino in fondo che eravamo vivi, incerti se lo fossimo davvero»²⁹.

Oltre a generare fantasmi, il terremoto stesso diviene una presenza spettrale. Come Terranova stessa dice, «il terremoto è senz'altro uno spettro e [lo] dice il fatto che [...] non è così tanto narrato. Cioè, il terremoto è spesso evocato»³⁰. Oltre ad essere legato ad uno specifico evento del passato, il fenomeno sismico rappresenta un esempio di spettralità legata al futuro, anticipatoria,³¹ dal momento che i lettori sono già consci del ruolo che il terremoto avrà in seguito per i messinesi. Pur se non approfonditamente, il terremoto è infatti presente sia in *Gli anni al contrario* sia in *Addio fantasmi*³². Le presenze spettrali analizzate finora si allineano all'idea di Sicilia come terra ancorata al passato, dal momento che sono profondamente legate al suo territorio. Inoltre, il passato ha una presa forte sui protagonisti dei romanzi di Terranova, come Ida o i messinesi a seguito del terremoto, a tal punto che riesce a rendere parte del passato una figura ancora in vita come quella di Giovanni in *Gli anni al contrario*.

Spettri di trauma

I fantasmi analizzati finora scaturiscono da eventi tragici legati principalmente alla morte. Tuttavia, ve ne sono altri in Terranova che sono principalmente legati al trauma, dal momento che «ghosts, in this case, are part of a symptomatology of trauma, as they become both the objects of and metaphors for a wounded historical experience»³³. Cathy Caruth afferma che essere traumatizzati significa essere posseduti da un'immagine o un evento localizzati nel passato: «gripped indefinitely by an anachronistic event—also describes the condition of being haunted, as it has been commonly construed»³⁴.

Ad esempio, indagando *Addio fantasmi*, appare evidente che il trauma della scomparsa del padre ha generato un fantasma di Ida stessa, causando in lei uno sdoppiamento, che rimane bloccato nel tempo. Esiste la Ida adulta che vive a Roma, ma esiste anche (ed ancora) la Ida adolescente che non è più cresciuta dall'età di tredici anni. Per quanto inizialmente il suo fantasma viene descritto in

29 Ivi, p. 54.

30 La citazione è tratta da una intervista con Terranova condotta dall'autrice del contributo e verrà prossimamente pubblicata nella sua interezza.

31 D. PAPANIKOLAOU, *Critically Queer and Haunted: Greek Identity, Crisiscapes and Doing Queer History in the Present*, «Journal of Greek Media & Culture», IV, 2, 2018, pp. 167–86.

32 TERRANOVA, *Gli anni al contrario*, cit., pp. 55-56; TERRANOVA, *Addio fantasmi*, cit., pp. 57-58.

33 BLANCO e PEREEN, *The Spectralities Reader*, cit., p. 12: «i fantasmi [...] fanno parte di una sintomatologia del trauma, in quanto diventano sia oggetto che metafora di un'esperienza storica ferita».

34 Ivi, p. 11: «attanagliati per un tempo indefinito da un evento anacronistico - descrive anche la condizione di tormentato (*haunted*), così come è stata comunemente interpretata».

termini vaghi («l'infanzia e l'adolescenza erano rimaste a vegliare la casa come le rondini»)³⁵, nel corso del romanzo esso prende delle sembianze sempre più dettagliate. Ripensando alla scomparsa del padre, Ida immagina: «potrebbe esserci accanto a me un'estranea di ventitre anni nata il giorno in cui se n'è andato, e accanto la bambina di tredici, ferma per sempre a quell'età. [...] La bambina non cresceva. Non sarebbe mai cresciuta»³⁶. Inoltre, ricordando l'infanzia, Ida ripensa al padre, ma anche a sé stessa in terza persona, sdoppiando la sua immagine: «ed ecco me: la bambina che aspettava la domenica per salire in terrazza con il padre, apriva la porta dello sgabuzzino, tirava fuori la macchinina rossa e spingeva sui pedali sterzando a destra e sinistra fra i tavoli e il dondolo»³⁷.

Come la sveglia del padre, che è rimasta a puntare le sei e sedici dopo che lui l'ha spenta per un'ultima volta, Ida è rimasta immobile, ancorata alla casa e bloccata nel tempo: «il corpo di mio padre non si trovava da nessuna parte e io non riuscivo a muovermi»³⁸. Il trauma pone Ida al di là del progredire del tempo, dal momento che «one characteristic of trauma is an extreme intensity that allows it to occur inside a timeframe while collocating it out of time»³⁹. Inoltre, secondo Shoshana Felman e Dori Laub, «the traumatic event, although real, took place outside the parameters of “normal” reality, such as causality, sequence, place and time»⁴⁰.

Similmente, anche Barbara in *Trema la notte* assume sembianze spettrali a seguito del terremoto. In particolare, nel corso del caos a seguito dell'evento sismico, Barbara, come molte altre donne di Messina e Reggio Calabria, viene stuprata da uno dei marinai mandati in soccorso della popolazione⁴¹. In seguito, Barbara appare come un fantasma agli occhi di Nicola: «la ragazza si era rialzata e aveva un'espressione vacua. Non sembrava più su questa Terra. I capelli le si erano schiacciati sulla nuca. Gli passò accanto e se ne andò anche lei, senza dire una parola»⁴². Barbara diventa una figura estranea, fuori dal tempo e dello spazio, ed assume una caratteristica di invisibile visibilità. La scena dello stupro costituisce il primo momento di incontro tra Barbara e Nicola, che in questo modo si legano indissolubilmente l'una all'altro a seguito del trauma condiviso. Secondo Cathy Caruth, «the story of the way in which one's own trauma is tied up with the trauma of another, the way in which trauma may lead, therefore, to the encounter with another, through the very

35 TERRANOVA, *Addio fantasmi*, cit., p. 16.

36 Ivi, pp. 27-28.

37 Ivi, p. 31.

38 Ivi, p. 115.

39 T. DE ROGATIS e K. WEHLING-GIORGI, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, «Allegoria», LXXXIII, 2021, p. 177: «una caratteristica del trauma è l'estrema intensità che gli permette di verificarsi all'interno di un arco temporale e di collocarsi al di fuori di esso».

40 S. FELMAN e D. LAUB, Felman, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, p. 69: «l'evento traumatico, pur essendo reale, è avvenuto al di fuori dei parametri della realtà 'normale', come la causalità, la sequenza, il luogo e il tempo».

41 TERRANOVA, *Trema la notte*, cit., p. 79.

42 *Ibid.*, a seguito dell'evento, Barbara tenta il suicidio: «se il mio mare era diventato un cimitero, io volevo diventare uno dei suoi cadaveri» (ivi, p. 82), tuttavia viene salvata da una donna incontrata per strada, Jutta.

possibility and surprise of listening to another's wound»⁴³. Lo stupro di Barbara sembra collegare i due protagonisti del romanzo ancora di più del terremoto, dal momento che è un evento condiviso solo da loro due, e dunque li coinvolge in prima persona.

Uno, nessuno e centomila

Vi è una differenza significativa tra le figure spettrali analizzate nella seconda sezione e quelle della terza; i personaggi di quest'ultima presentano anche lati positivi legati alla spettralità. Ad esempio, Ida alla fine del romanzo supera l'immobilità temporale e il suo sdoppiamento tra Messina e Roma, seguendo l'indeterminatezza. Rinunciando all'idea che esista una sola casa, Ida abbraccia le sue due città:

Casa, ripeto fra me, e mi giro verso il continente e Roma che mi aspetta; casa, mi ripeto, ora con lo sguardo all'isola e a Messina che mi dice addio. La mia casa non è nessuna delle due, sta in mezzo a due mari e a due terre. La mia casa è qui, adesso⁴⁴.

A suo modo, Ida assume un modo di vivere spettrale, indefinito, intermedio, rifiutando il binarismo dettato dalle due città. La protagonista di *Addio fantasmi* esce dalle linee prestabilite che delineavano la sua vita e si traghetta verso il futuro. A fine romanzo, getta nello Stretto una scatola rossa che conteneva le ultime tracce tangibili del padre: «rido, e rido. Rido e finisce un'epoca nel rumore di un tuffo, nel mare che si apre e ingoia senza restituire. Rido e ancora rido, davanti a una tomba che so solo io; e il piccolo orologio al mio polso segna, finalmente, le sei e diciassette»⁴⁵. La figura del padre non viene abbandonata, ma accompagna l'indeterminatezza spaziale di Ida.

Similmente, Barbara trova nell'indeterminatezza una via di fuga dalle costrizioni della società patriarcale dell'epoca e dal volere di suo padre. Infatti, a seguito della tabula rasa creata dal terremoto, ognuno perde pirandellianamente la propria identità: «ero libera in un modo spaventoso e irreversibile, dovevo usare quel dono prima che lui usasse me, non c'era tempo»⁴⁶. Infatti, il padre, che voleva obbligare Barbara a prendere marito, dopo il terremoto la crede morta e smette di cercarla, anzi, adotta un figlio, «dice di aver sempre desiderato un erede maschio, però la moglie è morta poco dopo avergli dato la femmina. È venuto qui a Messina a cercare sua figlia e sua madre, ma so-

43 C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996, p. 8: «la storia del modo in cui il proprio trauma è legato al trauma dell'altro, il modo in cui il trauma può portare, quindi, all'incontro con l'altro, attraverso la possibilità e la sorpresa di ascoltare la ferita dell'altro».

44 TERRANOVA, *Addio fantasmi*, cit., p. 195.

45 Ivi, p. 196.

46 TERRANOVA, *Trema la notte*, cit., p. 56.

no morte entrambe»⁴⁷. Per quanto l'indeterminatezza del momento inizialmente porti allo stupro subito da Barbara, il suo nuovo stato a metà tra la vita e la morte le dona la libertà dal padre e la possibilità di crearsi una nuova identità. Come le viene detto da una amica, «voi avete in testa la città di prima. L'anagrafe è stata distrutta, le famiglie non esistono più. Nessuno conosce nessuno e se le persone si riconoscono fanno finta di niente, conviene a tutti»⁴⁸. In questo modo, Barbara si finge vedova per poter ottenere il sostegno del governo in quanto è rimasta incinta. Pur stando a cavallo tra la vita e la morte, Barbara riesce a trasformare in positivo il suo stato spettrale.

Sebbene vittime di traumi significativi, Ida e Barbara abbracciano uno spettrale stato di indeterminatezza. Sono entrambe al confine tra due vite diverse, circondate da fantasmi, ma per questo non rimangono immobili ed ancorate al passato, anzi, trovano un modo per proseguire verso il futuro. In questo modo, seguono la definizione di spettro di Jacques Derrida, secondo cui lo spettro «is always both revenant (invoking what was) and arrivant (announcing what will come) - as operating on a number of temporal planes, most crucially the future and its possible interactions with the present and the past»⁴⁹.

Scrittura come invocazione

Il ruolo del genere, o di altre categorie identitarie, è stato spesso collegato ad uno stato spettrale. Infatti, nel loro studio, Blanco e Preen scrivono che «a number of critics have explored gender, sexuality, and race as non-limitative examples of how instantiations of ghosts and haunting are linked to the histories and social positions of specific subjects»⁵⁰. Inoltre, secondo le autrici:

Significantly, categories of subjectification like gender, sexuality, and race can themselves be conceived as spectral. The boundaries between normative and non-normative subject positions, despite being heavily policed, are not necessarily immediately perceptible, producing a pervasive anxiety that things may not be as they seem, that there may be more to a subject than meets the eye⁵¹.

Non a caso, il ruolo delle donne nei romanzi di Terranova è centrale. Al di là del loro stato spettrale, le protagoniste invocano loro stesse altri fantasmi, seguendo la pratica di Terranova, se-

47 Ivi, p. 95.

48 Ivi, p. 122.

49 BLANCO e PEREEN, *The Spectralities Reader*, cit., p. 14: «è sempre sia *revenant* (che invoca ciò che è stato) che *arri- vant* (che annuncia ciò che verrà) - come operante su diversi piani temporali, soprattutto il futuro e le sue possibili interazioni con il presente e il passato».

50 Ivi, p. 309: «alcuni critici hanno esplorato il genere, la sessualità e la razza come esempi non limitativi di come le manifestazioni di fantasmi e infestazioni siano legate alle storie e alle posizioni sociali di soggetti specifici».

51 Ivi, p. 310: «significativamente, categorie di soggettivazione come il genere, la sessualità e la razza possono essere concepite come spettrali. I confini tra posizioni di soggetto normativo e non normativo, nonostante siano pesantemente controllati, non sono necessariamente immediatamente percepibili, producendo un'ansia pervasiva che le cose possano non essere come sembrano, che ci possa essere di più in un soggetto di quanto non appaia».

condo cui «scrivere per me è disseppellire, svelare»⁵². In questo modo, Terranova si affianca alla scrittura di Elsa Morante, e in particolare alla sua riscoperta di genealogie di scritture femminili in *Menzogna e Sortilegio* (1948). Secondo Tiziana de Rogatis, Morante traccia un «racconto del sottosuolo, questa “necropoli” delle antenate, non come un’abiezione da civilizzare ma come un’archeologia di “macerie” con cui costruire un’altra architettura»⁵³. L’archeologia disseppellita crea una genealogia femminile, che è una prospettiva condivisa da Terranova⁵⁴.

Trema la notte, tra i romanzi di Terranova, è quello di stampo più esplicitamente femminista. Barbara anela per l’indipendenza e la libertà dal padre, e in ciò si sente legittimata e giustificata dal testo *Maria Landini* (1850) di Letteria Montoro⁵⁵. La scrittrice è stata cruciale nell’educazione di Barbara, dal momento che i suoi testi «per me erano stati madre e coltello, carezze e armi, strade impreviste, le uniche chiavi che avessero mai aperto qualche porta»⁵⁶, al punto che ad un certo punto viene definita come madre di Barbara⁵⁷. Montoro si lega alla storia di Messina:

Letteria Montoro aveva studiato, e parecchio, stando attenta a non brillare mai troppo per non attirare le invidie degli uomini. Il suo stesso nome originava da una storia di donne e parole: nel 42 d.C., la Madonna aveva inviato una missiva ai messinesi per ringraziarli della loro fede benedirli, una Madonna scrittrice era quindi diventata la patrona della città, la Madonna della Lettera⁵⁸.

Tuttavia, la scrittrice rimane nascosta e sminuita da una società prevalentemente patriarcale. A seguito del terremoto, Barbara trova la tomba distrutta di Montoro: «un’immagine di Letteria Montoro sporgeva: non ebbi bisogno di leggere il nome per riconoscere la donna che era stata così importante per me, cancellata come sempre sono cancellate le storie delle donne»⁵⁹. Rendendo omaggio al ruolo che Montoro ha avuto nella sua vita, Barbara si impegna a preservarne la memoria, a discapito della società, che dimenticando la sua tomba, vorrebbe il contrario. Infatti «la sua lapide, però, non è stata ricostruita: Letteria Montoro non era più da nessuna parte», ma Barbara conserva un frammento di lapide che aveva trovato dopo il disastro e con esso la memoria della scrittrice, «io non vi cancello, le ho sussurrato»⁶⁰. L’incipit e la conclusione del romanzo mostrano come

52 G. FIORENTINI, *A Chi È Rimasto: Intervista A Nadia Terranova*, «L’incendiario», 2020, <https://lincendiario.com/2020/11/07/a-chi-e-rimasto-intervista-a-nadia-terranova/>.

53 T. DE ROGATIS, *Realismo stregato e genealogia femminile in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, «Allegoria», LXXX, 2019, pp. 101.

54 A. BAZZONI, *Autorialità, genere e sistema letterario: conversazioni con Antonella Cilento, Helena Janeczek, Laura Pugno, Caterina Serra e Nadia Terranova*, «Cahiers d’études italiennes», XXXII, 2021, p. 10.

55 TERRANOVA, *Trema la notte*, cit., p. 19.

56 *Ibid.*

57 *Ivi*, p. 84.

58 *Ivi*, p. 41.

59 *Ivi*, pp. 84-85.

60 *Ivi*, p. 166.

Barbara sia la narratrice del racconto e sia diventata essa stessa la custode dei tanti fantasmi generati dal terremoto. I fantasmi perdono la loro aurea di negatività e diventano un bene da conservare, nonostante la tragicità delle loro figure. Barbara li evoca, dando loro finalmente giustizia: «nient'altro è, questo mio romanzo, che una lettura tra le ombre della storia, dove le luci restano sempre spente e le vite delle persone sono sopraffatte da narrazioni posticce. Nient'altro, ma solo adesso, con l'ultima parola, la notte ha smesso di tremare».

Similmente anche Ida e Mara, la figlia di Giovanni e Aurora in *Gli anni al contrario*, utilizzano la scrittura come forma di invocazione, anche se non prettamente legata ad una genealogia di scrittrici. Infatti, la conclusione del primo romanzo di Terranova consiste in una lettera scritta da Mara ad un immaginario lettore, che svela la sua presenza autoriale, rimasta invisibile fino a quel momento. Dunque, dalla sua posizione, a suo modo anch'essa spettrale, Mara rievoca «la mia infanzia senza tempo» e la storia della sua famiglia⁶¹. In questo modo, la scrittura crea memoria. In *Addio fantasmi*, Ida usa la scrittura per fare fronte alla scomparsa del padre. Un giorno:

Sul ferro della panchina, fra i nomi degli innamorati e la volgarità dei disegni osceni, implorai la pace di un cadavere e scrissi le parole che i veri orfani possono permettersi di irridere mentre i sopravvissuti a una sparizione agognano come la quiete: «Qui giace Sebastiano Laquidara, lo piange la figlia Ida».

Quando finii di scrivere il necrologio di mio padre, la furia del suo nome si placò⁶².

La scrittura del necrologio dà legittimità al lutto di Ida, la rende finalmente una 'vera orfana' e inoltre ne rende tangibile la memoria. Come accade per Montoro, la scrittura giustifica il ricordo e la creazione di genealogie.

Conclusione

L'opera di Terranova sfida l'idea negativa associata all'immobilità siciliana e vede nei fantasmi un modo per guardare simultaneamente al passato ed al futuro. Per quanto non sfugga alle associazioni tragiche legate all'immobilismo dei fantasmi, come nel caso di Sebastiano, Giovanni, o del terremoto stesso, Terranova presenta un risvolto positivo degli spettri, in particolare in associazione con le figure femminili. Ida, Barbara, e Mara, pur vittime di forti traumi, riescono a trovare nell'indeterminatezza data da una condizione spettrale, un modo per creare un futuro per loro stesse, ma anche per i loro fantasmi. In particolare, la scrittura a suo modo riesce a liberare gli spettri di

61 TERRANOVA, *Gli anni al contrario*, cit., p. 144.

62 TERRANOVA, *Addio fantasmi*, p. 62-63.

Sebastiano, Giovanni, di Letteria Montoro, di quelli generati dal terremoto, e a portarli verso il futuro.

Il fatto che siano le figure femminili a ricoprire un ruolo positivo è fondamentale e si inserisce dentro un più ampio panorama di donne di cultura siciliane legate agli spettri. Terranova sostiene in merito, che «le donne [...] hanno creato un genere e hanno creato questo genere proprio di evocazione dell'invisibile e quindi sì, anche dello spettrale e del fantasmatico»⁶³. In apertura di *Trema la notte*, è presente una citazione da Marietta Salvo e dalla sua raccolta di poesie *Vascello fantasma* (2021). Come Terranova, Salvo immagina il sommerso di Messina, i suoi fantasmi, e se ne fa custode: «Come un buco lunare si perde stralunata/ di curve diffusa di lagune fumosa/ senza sogni/ mai allagata per vuoto d'acqua nuda/ d'ombre e di riverberi»⁶⁴. Un'altra figura centrale nel panorama culturale siciliano è la regista Emma Dante, il cui palcoscenico teatrale e cinematografico è spesso solcato da fantasmi. Come scrive Giorgio Vasta, è un «territorio dove i vivi e i morti coesistono impegnandosi in un laborioso negoziato»⁶⁵.

In questo modo, Terranova si allinea ad un panorama di rivendicazione delle tradizioni siciliane, ma in chiave esplicitamente femminista. Terranova rifiuta l'anti-meridionalismo e, anzi, segue il pensiero meridiano di Franco Cassano, che dona nuovo valore al sud e critica una modernità incapace di sottrarsi a un continuo (e acritico) sviluppo⁶⁶. Le opere di Terranova mostrano un'alternativa a una narrativa di linearità temporale volta al progresso e mostrano l'importanza di una via intermedia e della cura verso il passato.

63 La citazione è tratta da una intervista con Terranova condotta dall'autrice del contributo e verrà prossimamente pubblicata nella sua interezza.

64 M. SALVO, *Vascello fantasma*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2021, p. 119.

65 E. DANTE, *Bestiario teatrale*, Milano, Rizzoli, 2020, p. 13.

66 F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 26.

STEFANO LAZZARIN

WEIRD, FANTASTICO, NEW ITALIAN *WEIRD*. QUALCHE OSSERVAZIONE SU UN RECENTE DIBATTITO CRITICO

Una querelle terminologico-concettuale

Chi segua anche distrattamente il dibattito critico italiano, e in particolar modo le discussioni – più o meno ‘accademiche’ o ‘militanti’ – sulla letteratura italiana contemporanea e ipercontemporanea, si sarà accorto che una nuova parola, una nuova categoria, ha fatto capolino da qualche anno a questa parte, e va incontrando un successo sempre maggiore: *weird*. Ricorderò, a mo’ di *ouverture* del presente saggio, qualche esempio.

Nel maggio 2018 viene messo online, sul sito della casa editrice romana NERO Editions, fondata nel 2004 e in prima linea nell’introdurre in Italia i protagonisti del dibattito internazionale sul *weird* (ha pubblicato fra l’altro Fisher e i due VanderMeer, di cui riparleremo), la rassegna intitolata *Il canone strano*, a cura di Carlo Mazza Galanti: una serie di sedici saggi su altrettanti autori novecenteschi italiani, di cui il curatore propone per l’appunto una lettura – e una canonizzazione – in chiave *weird*¹. Nello stesso anno 2018 si svolge presso l’Università di Padova un convegno su ‘tendenze’ e ‘prospettive’ della narrativa horror italiana ipercontemporanea; fra i saggi che vengono presentati in questa occasione, poi riuniti in un volume a cura di Marco Malvestio e Valentina Sturli, ce n’è uno, quello di Giuseppe Carrara², che verte sugli ‘effetti di spaesamento’ – intesi non tanto secondo i dettami dello straniamento enunciati dal classico Šklovskij³ quanto appunto come effetti *weird* – nella recente narrativa italiana. Il 2019 e il 2020 sembrano in Italia, per quanto riguarda il *weird*, due annate ‘vuote’; ma la calma apparente dissimula il processo di graduale metabolizzazione del libro di Fisher, uscito in traduzione italiana nel 2018⁴: processo di cui si vedono i primi frutti nel 2021, con ben tre saggi che vertono sul *weird* italiano, il dibattito sul *weird* e la definizione della

1 Cfr. C. MAZZA GALANTI, *Il canone strano*, <https://not.neroeditions.com/canone-weird-italiano/>, messo online l’8 maggio 2018 (ultimo accesso 16/11/2022). Gli autori rispondono ai nomi di Giovanni Papini, Alberto Savinio, Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Italo Calvino, Primo Levi, Rodolfo Wilcock, Mario Soldati, Giorgio De Maria, Guido MorSELLI, Paolo Volponi, Giorgio Manganelli, Anna Maria Ortese, Valerio Evangelisti, Antonio Moresco, Michele Mari.

2 Cfr. G. CARRARA, *Effetti di spaesamento nella recente narrativa italiana*, in *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror del nuovo millennio*, atti del convegno (Padova, 12-13 aprile 2018), a cura di M. Malvestio e V. Sturli, Milano, Mimesis, 2019, pp. 35-50.

3 Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *L’art comme procédé*, in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, préface de R. Jakobson, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 76-97, e soprattutto la p. 83.

4 Cfr. M. FISHER, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l’inquietante nel mondo contemporaneo*, postfazione di G. Didino, traduzione di V. Perna, Roma, minimum fax, 2018.

categoria. Marta Rosso⁵ propone di «ripensare questo concetto non in termini di genere ma di *dispositivo*» e definisce il *weird* come «uno strumento, un espediente narrativo» ben più che un genere⁶, prima di farlo coincidere, nelle pagine finali del suo saggio⁷, con la letteratura polimorfa e inafferrabile dell'ipercontemporaneità, dissolvendone la specificità nella sovrabbondante attualità delle scritture del nostro presente. Marco Malvestio⁸ indaga sull'uso che i critici italiani hanno fatto di questa categoria, evidenziandone «la [...] diretta continuità con un concetto di più lungo corso usato in Italia per definire la letteratura del soprannaturale, e cioè quello di *fantastico*»⁹. Infine, Francesco Corigliano¹⁰ – in un libro dove peraltro i riferimenti alla letteratura italiana sono poco numerosi – propone di considerare il *weird* come «un modo letterario il cui tema centrale è l'inconoscibilità del soprannaturale, basato sulla tendenza al verosimile e sull'uso di allusioni e di omissioni all'interno della narrazione»¹¹. Per concludere questa rassegna, destinata probabilmente ad arricchirsi – facile profezia – nei mesi a venire, va ricordato il recente saggio a quattro mani di Daniela Bombara e dello stesso Corigliano¹², che indaga sul *weird* in relazione ad altre categorie più o meno ricorrenti nel dibattito italiano odierno quali fantastico, spettrale, postumano, *folk horror*.

Ora: questo fervore di puntualizzazioni, categorizzazioni, esemplificazioni merita a sua volta una riflessione, se non altro come fatto sociologico; e poi perché costituisce una sfida intellettuale da raccogliere, con il *focus* concentrato sulla produzione ipercontemporanea ma non solo (nel saggio di Bombara e Corigliano appena menzionato, ad esempio, i sondaggi sul *weird* si ampliano a coinvolgere la letteratura dell'Ottocento italiano, dai romantici a Verga e Serao). E dunque sarà lecito chiedersi, fra le altre cose: come è stato inteso il *weird* dagli interpreti italiani e, prima di loro, da scrittori e teorici stranieri (cioè angloamericani, è quasi superfluo aggiungerlo, visto che la parola proviene dalla lingua inglese)? È una categoria che si rivela proficua, qualora la si applichi alla letteratura italiana contemporanea e ipercontemporanea, oppure no? Descrive – nell'uso che ne è stato fatto sinora da critici e teorici – fenomeni non ancora identificati e interpretati, ci permette dunque di scoprire un nuovo oggetto di studio, oppure siamo di fronte nella maggioranza dei casi a una moda intellettuale, una di quelle parole d'ordine che periodicamente infiammano il dibattito intellettuale nei Paesi del capitalismo avanzato, proprio come, se si vuole, a suo tempo e per certi versi, è stata

5 Cfr. M. ROSSO, *La costellazione del 'new Italian weird' tra letteratura estrema e ipermodernità*, «Enthymema», XXVIII, 2021, pp. 205-230.

6 Ivi, p. 215.

7 Cfr. ivi, pp. 220 sgg.

8 Cfr. M. MALVESTIO, *New Italian Weird? Definizioni della letteratura italiana del soprannaturale nel nuovo millennio*, «The Italianist», 41, 1, 2021, pp. 116-131.

9 Ivi, p. 117.

10 Cfr. F. CORIGLIANO, *La letteratura 'weird'. Narrare l'impensabile*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

11 Ivi, p. 89. Qui e di seguito, il corsivo appartiene sempre ai testi citati.

12 Cfr. D. BOMBARA e F. CORIGLIANO, *Oltre la fine. Fantastico italiano e postumano, tra spettri e folk horror*, in *Italian Studies Across Disciplines. Interdisciplinarity, New Approaches, and Future Directions*, a cura di M. Ceravolo e A. Finozzi, Roma, Aracne, 2022, pp. 293-321.

anche la parola ‘fantastico’? E ancora, e a proposito di fantastico: ha senso, è opportuno, è economico sul piano scientifico e argomentativo, sostituire la categoria del fantastico con quella del *weird*, come viene fatto abbastanza spesso, mi sembra, da parte dei critici che si interessano alla letteratura italiana ipercontemporanea? Ci sono altre categorie – per esempio il soprannaturale di cui parla Francesco Orlando nel suo libro postumo¹³ – che potrebbero essere usate più proficuamente? E infine, e forse soprattutto: il *weird*, che è una categoria che sorge in ambito anglo-americano per indicare un certo uso del soprannaturale in letteratura, un certo tipo di testi letterari, combacia con le caratteristiche dei testi italiani, più o meno recenti?

Certo alle domande che precedono sarà difficile fornire una risposta esauriente, e senz’altro impossibile fornire una risposta definitiva; non è questo il luogo, del resto, per sì arduo cimento. E però a mio avviso si dovrà tentare: perché per quanto il tentativo risulti imperfetto e sia fatalmente destinato a essere superato, a diventare obsoleto nell’istante in cui viene compiuto o poco dopo, ci permette comunque di avvicinarci alla comprensione – e a comprendere, o a cercare di farlo, la natura umana è condannata. Non esito a dire che io nutro fiducia nelle operazioni di astrazione, categorizzazione, tassonomia e nomenclatura: se posso capire le riserve di Louis Vax sulle operazioni intellettuali del definire e del classificare¹⁴, se ammiro la brillante ironia di Borges contro i cartografi del reale e dello scibile e contro la loro mania di mettere nomi ovunque¹⁵, non per questo credo si debba rinunciare a esercitare l’arte dell’astrarre e del categorizzare. Appunto perché ogni esercizio di astrazione e categorizzazione è un esercizio di comprensione: ragionare sui concetti e le parole, chiedersi, come nel caso specifico, fino a che punto siano utili per l’intelligenza dei fenomeni, ci aiuta a capire. E quando la risposta è affermativa, quando le parole e i concetti sono utili per davvero, allora diventano un potente strumento d’interpretazione: sarebbe poco sensato rinunciarvi per un pregiudizio anti-nominalistico che si rivelerebbe, alla prova dei fatti, altrettanto paralizzante del suo contrario, il pregiudizio nominalistico¹⁶.

13 Cfr. F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, prefazione di T. Pavel, Torino, Einaudi, 2017.

14 Cfr. L. VAX, *Les chefs-d’œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 47-48: «Mais pourquoi définir le fantastique? Le naturaliste n’a que faire d’une définition du mot *nature*. Et pourquoi fatiguer l’esprit quand le cœur suffit à la tâche? Il en est du fantastique comme du gracieux, du comique et du sublime: pour identifier la chose, il n’est pas nécessaire de disposer d’une définition du mot». Ho discusso questa posizione anti-nominalistica nel saggio *Da Dante pop a Dante trash. Prime linee d’interpretazione per un approccio ancora inedito*, in *Dante trash. Sulla desacralizzazione della «Commedia» nella cultura contemporanea*, a cura di S. Lazzarin, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2021, pp. 16-17.

15 Cfr. J.L. BORGES, *Del rigore nella scienza*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, p. 1253. Ho commentato la logica di questo celebre testo in S. LAZZARIN, *Dérive(s) du fantastique. Considérations intempêtes sur la théorie d’un genre*, «Comparatistica», annuario italiano di letterature comparate, XIV, 2005, pp. 113-136.

16 Le convinzioni qui espresse sono all’origine di due analoghi tentativi di definizione e chiarimento, che ho compiuto qualche anno fa in territori limitrofi rispetto a quello di cui mi occupo ora: ovvero il campo del fantastico italiano – e letterature contigue e apparentate – e quello del surreale/surrealismo italiano. Cfr. rispettivamente S. LAZZARIN, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in S. LAZZARIN, F.I. BENEDEUCE, E. CONTI, F.

Alle origini del weird: Lovecraft

Che per valutare adeguatamente il significato e le possibili applicazioni – ma anche l’opportunità ed economicità – della categoria del *weird* si debba risalire alle origini, e cioè a Lovecraft e ai suoi racconti e saggi, non sono in pochi ad averlo sostenuto¹⁷. Questo scrupolo filologico è fondato: a Lovecraft «la definizione di *weird* è maggiormente legata, sia perché la quasi totalità delle sue pubblicazioni in vita ha avuto luogo sull’iconica rivista *Weird Tales* [...], sia perché Lovecraft stesso ne è stato un grande teorico, come testimonia il suo noto saggio *Supernatural Horror in Literature*»¹⁸. Al tempo stesso, ci sono due *ma*: da un lato, un siffatto lavoro archeologico di inchiesta sulle fonti non è ancora stato compiuto in modo sufficientemente approfondito dai teorici del *weird* italiano¹⁹; dall’altro lato e soprattutto, ritornare a Lovecraft significa imbattersi in un’aporia originaria, mai davvero risolta: quella relativa all’eventuale uso del termine *weird* alla stregua di una categoria letteraria *generica o modale*.

Che cosa intende, dunque, Lovecraft con la parola *weird* e l’etichetta *weird tale*? Lo scrittore americano muove da basi psicologiche e fenomenologiche, ben più che di teoria letteraria; il famoso *incipit* del saggio del 1927 (la cui versione definitiva, sensibilmente rielaborata, esce postuma nel 1945) pone l’accento sulla fortissima e primordiale emozione della paura, comune a ogni essere umano in quanto tale, e su quella sua decisiva variante che proviene dal contatto con l’ignoto:

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. These facts few psychologists will dispute, and their admitted truth must establish for all time the genuineness and dignity of the *weirdly* horrible tales as a literary form²⁰.

La paura sopravvive nell’uomo moderno in virtù di associazioni inconsce cristallizzate da millenni di storia, che sono state in grado di resistere a tutte le successive ondate della razionalità scientifica oggi dominante, e che aspettano soltanto un’occasione per risorgere intatte dinanzi a noi:

FONI, R. FRESU, C. ZUDINI, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Mondadori Education-Le Monnier Università, 2016, pp. 1-58; e S. LAZZARIN, *Surreale e surrealismo italiano. Appunti per la storia di due categorie critiche (o forse una)*, in *Anti-mimesis. Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*, a cura di A. Gialloreti e S. Jurišić, Novate Milanese (MI), Prospero Editore, 2021, pp. 37-80. Non è ovviamente escluso che, volendo fare chiarezza e sgombrare il campo da equivoci terminologico-concettuali, io non abbia fatto altro che aumentare gli uni e l’altra – gli equivoci e la confusione. Ma appunto, tentar bisogna...

17 Fra gli altri, FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 18.

18 MALVESTIO, *New Italian Weird?*, cit., p. 121.

19 Con due eccezioni: le pagine ben centrate in cui Marta Rosso ricostruisce sommariamente la storia della categoria prima ch’essa fosse ripresa nel dibattito italiano (cfr. ROSSO, *La costellazione del ‘new Italian weird’*, cit., pp. 206-215); e l’ottimo contributo di Marco Malvestio, che non dimentica, pur nella trattazione più concisa, nessun passaggio cruciale (cfr. MALVESTIO, *New Italian Weird?*, cit.).

20 H. P. LOVECRAFT, *Supernatural Horror in Literature*, a cura di E.F. Bleiler, New York, Dover Publications, 1973, p. 12.

though the area of the unknown has been steadily contracting for thousands of years, an infinite reservoir of mystery still engulfs most of the outer cosmos, whilst a vast residuum of powerful inherited associations clings round all the objects and processes that were once mysterious, however well they may now be explained. And more than this, there is an actual physiological fixation of the old instincts in our nervous tissue, which would make them obscurely operative even were the conscious mind to be purged of all sources of wonder²¹.

Annotiamo *en passant* il debito di questa concezione nei confronti del ritorno del superato teorizzato da Freud – al quale peraltro Lovecraft non aveva risparmiato le critiche²² – e facciamo un passo avanti: il *weird tale* è per eccellenza la forma letteraria capace di ridestare questo patrimonio latente dall’eccezionale forza suggestiva; qui risiedono la sua funzione e la sua ragion d’essere. Ne consegue che la letteratura *weird* appare, agli occhi di Lovecraft, tanto più riuscita quanto più alto sarà il suo impatto emozionale sul lettore:

Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation. We may say, as a general thing, that a weird story whose intent is to teach or produce a social effect, or one in which the horrors are finally explained away by natural means, is not a genuine tale of cosmic fear [...]. Therefore we must judge a *weird* tale not by the author’s intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the emotional level which it attains at its least mundane point. [...] The one test of the really *weird* is simply this – whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers; a subtle attitude of awed listening, as if for the beating of black wings or the scratching of outside shapes and entities on the known universe’s utmost rim. And of course, the more completely and unifiedly a story conveys this atmosphere, the better it is as a work of art in the given medium²³.

Con le citazioni si potrebbe continuare, ma il dato essenziale mi sembra chiaro: per Lovecraft la letteratura *weird* è legata indissolubilmente a quell’orrore soprannaturale che campeggia nel titolo del suo saggio più famoso. Ora, il fatto è che l’orrore soprannaturale è un *tema* della letteratura, non un *genere*: e quando Lovecraft parla di *weird literature* non sta, propriamente, definendo un genere letterario, quanto piuttosto ripercorrendo la storia delle occorrenze letterarie di un certo tema. Lo dimostra il fatto che alla *weird literature* secondo Lovecraft appartiene tutta la tradizione del romanzo gotico, quello sì genere letterario, ma molto dissimile dai racconti dell’americano; e vi ap-

21 Ivi, p. 14.

22 Si veda ad esempio la seguente allusione, che compare sempre nel capitolo introduttivo di *Supernatural Horror in Literature*: «no amount of rationalisation, reform, or Freudian analysis can quite annul the thrill of the chimney-corner whisper or the lonely wood» (ivi, p. 13).

23 Ivi, p. 16.

partengono, inoltre, opere diversissime, senz'altro non ascrivibili allo stesso genere, come il *Beowulf* e i racconti di M.R. James – opere che appunto contengono effetti *weird* ma li sviluppano in modo totalmente diverso. E ancora: che l'impostazione conferita da Lovecraft al suo discorso, forse al di là delle sue stesse intenzioni, sia fundamentalmente tematica e non generico-modale o tipologica, viene confermato da un'occhiata ai titoli dei capitoli di *Supernatural Horror*, nei quali lo scrittore americano varia *ad libitum* una serie di formule generiche dal valore sinonimico: *Horror Tale* (cap. II), *Gothic Novel* (III), *Gothic Romance* (IV), *Gothic Fiction* (V), *Spectral Literature* (VI), *Weird Tradition* (VIII, IX). *Weird tradition, gothic novel, horror tale* non sono altro, in Lovecraft, che particolari varianti o configurazioni (più di carattere tematico che storico) della letteratura che parla dell'orrore soprannaturale; d'altro canto, lo stesso sintagma *supernatural horror* è del tutto intercambiabile, per esempio, con *fear* o *dread*: Lovecraft lo applica con facilità ai testi ottocenteschi (che a rigore dovrebbero respingerlo, visto che tutt'al più presagiscono la rivoluzionaria concezione lovecraftiana del tema in questione).

Ripeto: quando si parla di *Supernatural Horror in Literature* e di letteratura *weird*, non bisognerebbe mai dimenticare che Lovecraft ragiona su un tema della letteratura o, se prestiamo attenzione al versante fenomenologico della faccenda, su un effetto che essa produce. Ma – ed è questo il punto cruciale, l'aporia alla quale alludevo sopra – nessun tema (né effetto, possiamo tranquillamente aggiungere) è esclusivo di un genere letterario, né sufficiente alla sua delimitazione: «Non ci sono procedimenti formali e neppure temi che possano essere isolati e considerati esclusivi e caratterizzanti di una specifica modalità letteraria»²⁴.

Il weird come (neo-)avanguardia letteraria: i due VanderMeer

Il primo decennio del nostro secolo vede la pubblicazione dei due principali manifesti di quello che si presenta come un autentico movimento letterario, il *New Weird*: si tratta delle antologie *The New Weird* (2008) e *The Weird. A Compendium of Strange and Dark Stories* (2011), entrambe curate da Ann e Jeff VanderMeer²⁵. In che cosa consisterebbe, a detta dei suoi promotori, il *New Weird*? Le recensioni e le schede editoriali disponibili online ne tentano una caratterizzazione per lo più tematica, con qualche apertura sul versante dei generi narrativi più o meno tradizionali, e senza dimenticare i precedenti 'classici', da Lovecraft a Peake:

24 R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 75.

25 Cfr. rispettivamente *The New Weird*, a cura di A. VanderMeer e J. VanderMeer, San Francisco, Tachyon Publications, 2008, e *The Weird. A Compendium of Strange and Dark Stories*, a cura di A. VanderMeer e J. VanderMeer, prefazione di M. Moorcock, postfazione di C. Miéville, London, Corvus, 2011.

Descend into shadowy cities, grotesque rituals, chaotic festivals, and deadly cults. Plunge into terrifying domains, where bodies are remade into surreal monstrosities, where the desperate rage against brutal tyrants. Where everything is lethal and no one is innocent, where Peake began and Lovecraft left off – this is where you will find the New *Weird*.

Edgy, urban *fiction* with a visceral immediacy, the New *Weird* has descended from classic fantasy and dime-store pulp novels, from horror and detective comics, from thrillers and noir. All grown-up, it emerges from the chrysalis of nostalgia as newly literate, shocking, and utterly innovative.

Here is the very best of the New *Weird* from some of its greatest practitioners. This canonic anthology collects the original online debates first defining the New *Weird* and critical writings from international editors, culminating in a ground-breaking round-robin piece, “Festival Lives”, which features some of the hottest new names in New *Weird fiction*²⁶.

Sicuramente accattivante per il grande pubblico, che poco si cura di teoria e nomenclatura del sistema letterario, questa caratterizzazione è del tutto insufficiente a circoscrivere e delimitare il fenomeno di cui ci stiamo occupando: su queste basi, è impossibile evidenziarne l’eventuale specificità e le differenze con gli altri generi letterari chiamati in causa («urban fiction», «fantasy», «pulp novels», «horror and detective comics», «thrillers», «noir»). Ammesso e non concesso che il *weird* venga qui *definito*, come pretenderebbe il riferimento agli «online debates first defining the *New Weird*», lo è solo in quanto miscela eterogenea di elementi (tematici, generici, narrativi) disparati, accozzati insieme senz’altro criterio che non sia la nostalgia ironica nei confronti della Grande Tradizione – ovvero un elemento che è stato da tempo riconosciuto come tratto caratterizzante della letteratura dell’epoca postmoderna²⁷.

Quanto all’antologia del 2011, *The Weird. A Compendium of Strange and Dark Stories* mira a raccogliere in un unico ‘compendio’ di ben 1126 pagine tutto il patrimonio letterario del *weird*. Ma se, di nuovo e fatalmente, ci chiediamo che cosa sia il *weird*, da questo secondo, monumentale lavoro non ricaveremo maggiori certezze che dal primo. Partendo dalla constatazione che *weird* risulta sostanzialmente un «modern-day synonym for ‘strange’ or ‘unusual’»²⁸, e consapevoli della difficoltà semantico-definitoria che ne discende, Ann e Jeff VanderMeer scelgono di attenersi alla definizione formulata dal più famoso teorico della *weird fiction*: «A ‘weird tale’, as defined by H.P. Lovecraft [...] is a story that has a supernatural element but does not fall into the category of tradi-

26 Scheda editoriale anonima disponibile su Google: cfr. il sito https://books.google.fr/books/about/The_New_Weird.html?id=eR7uAAAAMAAJ&redir_esc=y (ultimo accesso 19/11/2022).

27 Cfr. in proposito almeno L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*, London-New York, Routledge, 1988, e R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

28 M. MOORCOCK, *Foreweird [sic]*, in *The Weird. A Compendium of Strange and Dark Stories*, cit., p. XIV.

tional ghost story or Gothic tale, both popular in the 1800s»²⁹. Una definizione *sub specie negationis*, insomma: il *weird* è narrativa soprannaturale che non corrisponde né alla definizione tradizionale della storia di fantasmi (del racconto fantastico, potremmo dire con la terminologia della ‘scuola francese’³⁰), né a quella dell’altro genere ‘classico’ del soprannaturale letterario, il gotico. Sbrigativamente liquidata la questione della definizione, i due curatori riducono il campo d’indagine al secolo più ricco di esempi ‘lovecraftiani’, il Novecento, e per il resto si affidano all’ordinamento più neutro che esista, seguendo la data di pubblicazione dei racconti antologizzati.

In sintesi, i due VanderMeer – che sono soprattutto scrittori, e il dato non sarà inessenziale – non si interessano davvero alla possibilità di definire il *weird* e il *new weird*, in sé e/o in riferimento a una compagine di nozioni prossime o contigue, ma a loro volta distinguibili con sicurezza dalla categoria centrale. E non lo fanno perché, questo è il punto, non stanno indagando da teorici della letteratura sulla produzione a loro contemporanea, bensì stanno cercando di varare una neo-avanguardia letteraria *weird*: non diversamente da quanto fecero precedentemente, in altri campi, i vessilliferi del *neorealismo* letterario o cinematografico e quelli della *neoavanguardia* italiana del Gruppo 63 – in questi casi il prefisso *neo-*, proprio come l’aggettivo *new*, con la sua esibita e battagliera rivendicazione di novità, costituisce un sintomo rivelatore.

Il weird come esperienza estetica: Fisher

Nel 2017 esce l’opera postuma di Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, destinata a influenzare tutto il dibattito critico contemporaneo sulla categoria. Per il suo impatto internazionale – che si rivela particolarmente forte in Italia – *The Weird and the Eerie* merita qui un indugio approfondito.

Che cos’è il *weird* per Fisher e qual è il suo statuto categoriale? *Weird* ed *eerie* sarebbero due sfumature della stranezza, che il teorico inglese intende in senso deliberatamente anti-freudiano³¹: «il *weird* è ciò che è fuori posto, ciò che non torna», e sul piano espressivo – letterario ma anche cinematografico, musicale, ecc. – assume la forma di una «combinazione di due o più elementi che non appartengono allo stesso luogo»³²; l’*eerie*, invece, «è fondamentalmente legato a questioni di agentività (*agency*)», e suscita una perplessità di natura metafisica che può essere tradotta in due domande speculari e complementari: «Perché qui c’è qualcosa quando non dovrebbe esserci niente? Perché qui non c’è niente quando dovrebbe esserci qualcosa?»³³. Fin da queste poche citazioni,

29 A. VANDERMEER e J. VANDERMEER, *Introduction*, ivi, p. XV.

30 Sulle due scuole teoriche del fantastico, francese e anglosassone o angloamericana, cfr. LAZZARIN, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano*, cit., pp. 4-5 e 33.

31 Si veda il capitolo introduttivo del libro, *Introduzione. Weird e eerie (oltre l’unheimlich)*, in FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., pp. 7-13.

32 Ivi, p. 10.

33 Ivi, p. 12.

si coglie subito il salto di qualità compiuto da Fisher rispetto ai predecessori: le definizioni proposte in *The Weird and the Eerie* sono più semplici e chiare di quelle viste finora, e proprio per questo consentono, se applicate e/o trasposte ad altri ambiti di riflessione, proficui rilievi. E però il tentativo di Fisher risulta meno convincente qualora lo si esamini sotto l'angolazione dello *statuto teorico* delle categorie menzionate. «Concetti come *weird*, *eerie* e *unheimlich*» – rileva lo studioso – «[i]ndicano tutti diversi tipi di sensazione, ma anche di modalità: modalità del cinema e della narrativa, della percezione, e in definitiva dell'essere, potremmo persino affermare. Nonostante ciò, non costituiscono dei veri generi»³⁴. E qualche decina di pagine più sotto, Fisher insiste sul fatto che le parole *weird* ed *eerie* designano in primis un tipo specifico di esperienza estetica: «Come nel caso del *weird*, l'*eerie* appare degno di riflessione in quanto particolare tipo di esperienza estetica»³⁵. Fin qui l'approccio di Fisher è pienamente corretto; ma non sempre lo studioso si conserva fedele a questa impostazione: e il fatto è che le parti del libro in cui impiega le proprie categorie in senso generico-modale, per definire degli insiemi di testi e non soltanto degli effetti testuali o un'esperienza estetica, sono le più caduche (e infarcite di grossolane inesattezze, al punto che vien quasi da dubitare – un effetto paradossalmente e involontariamente *weird!* – che le abbia scritte lo stesso autore delle restanti sezioni del saggio).

Vediamo qualche esempio di uso generico-modale – e non tematico-fenomenologico – delle categorie in Fisher. Quando il critico inglese sottolinea come Lovecraft, «[c]on i suoi racconti pubblicati sulle riviste pulp», abbia «praticamente inventato la *weird tale*, sviluppando una formula che è possibile distinguere sia dalla narrativa fantastica che da quella dell'orrore»³⁶, sta contraddicendo il principio fissato in precedenza, secondo cui *weird* ed *eerie* non costituiscono dei generi letterari o espressivi: se non sono tali, non si capisce come Fisher possa pretendere di distinguerli dai generi consacrati da una lunga tradizione critica, come il fantastico e l'horror. Ancora: allineandosi alle schiere di interpreti che dagli anni Settanta in poi hanno preso le distanze dal celebre, e fondante, libro di Todorov sulla letteratura fantastica³⁷, Fisher scrive che «l'opera di Lovecraft non si adatta alla definizione strutturalista di fantastico offerta da Tzvetan Todorov»³⁸; ciò perché nello scrittore americano le entità 'soprannaturali' appartengono al mondo fisico: non sono indizio di una 'sovranatura' ma piuttosto la conseguenza di «una percezione espansa di quanto si trova nell'universo materiale»³⁹. Questo «materialismo di Lovecraft» costituirebbe una ragione sufficiente per «distinguere la sua narrativa – e in generale il *weird* – dal fantasy e dal fantastico. [...] Il fantastico è una catego-

34 Ivi, p. 9.

35 Ivi, p. 71.

36 Ivi, pp. 18-19.

37 Cfr. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

38 FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 21.

39 *Ibid.*

ria piuttosto ampia che può comprendere gran parte della fantascienza e dell'horror»⁴⁰. Anche in questo caso, il critico inglese fa propria quell'ottica generica da cui aveva dichiarato di voler prescindere, delineando un sistema di generi letterari contigui o apparentati che, per di più, proietta di sé un'immagine eccessivamente semplificante e riduttiva (si pensa a «quell'unico grande calderone» di cui parla Remo Ceserani, nel quale «il fantastico romantico, alla Todorov, si mescola con una quantità di altri prodotti letterari, [...] perdendo ogni identità»⁴¹). Poco più sotto, sempre nel saggio lovecraftiano che apre *The Weird and the Eerie*, leggiamo che «la differenza con il *weird*» del fantasy (cioè della letteratura fantastica, nella terminologia anglo-americana usata da Fisher) è duplice: nel *weird* «si verifica un'interazione, uno scambio, un confronto, e anzi un conflitto tra questo e gli altri mondi»⁴², e nel fantasy no; «il *weird* implica un certo rapporto con il realismo»⁴³, il fantasy no. Qui, oltre a constatare per l'ennesima volta che il discorso verte sul *weird* in quanto genere letterario, è impossibile non notare come la dimensione conflittuale (tra paradigmi conoscitivi e assiologici) e il realismo siano caratteri fondamentali del fantastico ben prima che Lovecraft incominci a parlare di *weird*: non possono servire in nessun modo a distinguere quest'ultimo dal fantastico, semmai dal fantasy (che però per Fisher è sostanzialmente la stessa cosa! o per meglio dire: 'letteratura fantastica' è per lui un'etichetta onnicomprensiva che comprende la fantascienza, l'horror, il fantasy e perfino il genere fantastico todoroviano – siamo cioè di fronte alla solita, irresolubile aporia connessa all'uso delle categorie teoriche anglo-americane in senso generico-tipologico⁴⁴).

I nodi della contraddizione originaria – per cui Fisher rivendica il carattere di esperienza estetica del *weird* e poi ne parla come di un genere espressivo – vengono al pettine nella lettura dettagliata, e non certo ininteressante, che Fisher propone di un noto racconto di Wells, *La porta nel muro* (nella raccolta *The Door in the Wall and Other Stories*, 1911)⁴⁵. La ricerca di effetti *weird* in questo racconto è legittima, intendiamoci; ma Fisher pretende di usare *The Door in the Wall* per delimitare *weird* e fantastico, e per definire le caratteristiche distintive del primo nei confronti del secondo (laddove il racconto di Wells è un esempio di fantastico purissimo, che fra l'altro collima perfettamente con la definizione todoroviana: non c'è dunque nessun bisogno di una nuova parola per affermarne la specificità generico-tipologica); e ignora visibilmente – per non aver sufficiente contezza della Grande Tradizione del fantastico occidentale – che tutti i tratti da lui ascritti al *weird* nel racconto di Wells altro non sono che risaputi *topoi* del fantastico. Così il «contatto tra mondi incom-

40 Ivi, p. 22.

41 CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 10.

42 FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 22.

43 Ivi, p. 23.

44 Cfr. sempre LAZZARIN, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano*, cit.

45 Cfr. FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., pp. 30-36.

mensurabili»⁴⁶, le «soglie tra mondi» e la loro «centralità» all'interno del testo⁴⁷, l'«instabilità» e l'«apertura» dei mondi rappresentati⁴⁸, la «sospensione della certezza» e il «problema della pazzia»⁴⁹, la «critica all'inadeguatezza del mondano»⁵⁰. Così, anche, la prossimità del testo *weird* con «le strane geometrie della pulsione di morte», freudiana e lacaniana⁵¹; a tal proposito sarei tentato di dire che Fisher, al pari di molti studiosi di area anglosassone, non sembra aver letto nulla che non sia stato scritto o tradotto nella propria lingua: se avesse consultato il libro fondamentale di Angelo M. Mangini sul fantastico come anamorfosi⁵² saprebbe che sulle pulsioni di morte si può costruire una convincente teoria del fantastico, e che, in ogni caso, questo tratto del racconto di Wells non può essere considerato 'weird ma non fantastico', insomma un tratto *distintivo* – è, invece, un tratto *caratterizzante* dell'esperienza *weird* come anche del genere fantastico. Sempre a proposito di *The Door in the Wall*, Fisher insiste sulle forti similitudini fra l'esperienza del *weird* e quella del sacro, citando addirittura Rudolf Otto⁵³, nella convinzione che per questa via si possa tracciare un confine nitido fra letteratura *weird* e letteratura fantastica; e definisce la mescolanza e reversibilità attrazione/repulsione come un tratto distintivo del *weird*⁵⁴. Ma questa ambivalenza è, al contrario, un fatto assolutamente cruciale e necessario in ogni racconto fantastico che si rispetti. Fisher ha letto Otto ma ovviamente non ha letto – perché non tradotto in inglese – quel grande teorico francese del fantastico che risponde al nome di Louis Vax; quest'ultimo costruisce la sua teoria della seduzione del fantastico utilizzando come *analogon* proprio il sentimento del sacro definito da Otto quale *mysterium tremendum*⁵⁵: chi conosce i libri di Vax⁵⁶ sa che l'affinità del *weird* con il sacro è la stessa, identica affinità che lega il sacro al fantastico. Si potrebbe concludere con una battuta: «Perché classificare *La porta nel muro* come *weird* tale?», si chiede Fisher⁵⁷; in effetti! non c'è nessun motivo per farlo: è di gran lunga più opportuno continuare a definirlo un racconto fantastico.

46 Ivi, p. 32.

47 Ivi, rispettivamente pp. 32 e 33.

48 Ivi, p. 33.

49 Ivi, p. 34.

50 Ivi, p. 35.

51 Ivi, p. 36.

52 Cfr. A. M. MANGINI, *Letteratura come anamorfosi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bologna, Bononia University Press, 2007.

53 Cfr. FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 35. Lo studio di Otto è *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, in prima edizione nel 1917: cfr. R. OTTO, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

54 Cfr. FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., pp. 19-20.

55 Su Vax e Otto cfr. S. LAZZARIN, *La séduction du sacré. À propos de l'influence des théories du sacré sur les théories du fantastique au XX^e siècle*, «IRIS – Les Cahiers du G.E.R.F.», 22, inverno 2001-2002, pp. 95-119.

56 Sul particolare piacere, misto di attrazione e repulsione, che il fantastico ammannisce ai suoi cultori si veda soprattutto L. VAX, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964; ma anche L. VAX, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, nonché il già menzionato VAX, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, cit. (1979).

57 FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 32.

Analoghe aporie, quando non autentiche contraddizioni, emergono nelle parti del libro di Fisher dedicate al grande capostipite, colui che va considerato – lo si è visto – come il padre e l'autentico inventore del *weird* letterario: Lovecraft. «Qualunque dibattito sulla *weird fiction* deve partire da Lovecraft»⁵⁸, afferma giustamente lo studioso inglese; ma si dimentica di aggiungere che Lovecraft va letto bene, e fino in fondo, altrimenti il rimando al Solitario di Providence diventa un ossequio formale, un argomento d'autorità e niente di più. In Fisher si trovano sorprendenti esempi di letture lovecraftiane francamente sbagliate, come laddove lo studioso afferma che «l'orrore [...] non è un carattere definitorio della *fiction* di Lovecraft»⁵⁹, un'opinione che non vale neppure la pena di confutare, o dove sostiene che nelle «storie di Lovecraft [...] l'unico umorismo presente è del tutto accidentale»⁶⁰ (Sunand Tryambak Joshi non sarebbe per nulla d'accordo!). «Quando incontrano entità *weird*», nota ancora Fisher, «i personaggi di Lovecraft scoprono paralleli in mitologie e tradizioni da lui stesso inventate»⁶¹; ora, ammettere che il «concetto di mostruoso» e il soprannaturale di Lovecraft siano «assolutamente nuovi»⁶² non implica che si debbano chiudere entrambi gli occhi di fronte agli antecedenti di quella concezione e di quel tema letterario: anzi, la novità maggiore di Lovecraft consiste per l'appunto nell'aver ideato uno schema interpretativo addirittura totalitario, che gli permette di rileggere nella prospettiva dell'orrore cosmico legato all'avvento dei Grandi Antichi la millenaria storia del soprannaturale in Occidente; e dunque, le tradizioni e mitologie lovecraftiane non saranno per nulla *inventate*, almeno se con il termine si intende 'fabbricate di sana pianta' (si potrà dire tutt'al più che siano *inventate* nel senso etimologico della parola...). Lo stesso vale per gli altri autori del *corpus* di Fisher: non sempre quest'ultimo, brillantissimo evocatore di opposizioni categoriali (*weird/erie*, interno/esterno, repulsione/attrazione, presenza/assenza, e via di seguito), è altrettanto sollecito e accurato nel leggere i testi che prende in esame. Fisher asserisce ad esempio che l'*erie* non è «riconducibile a generi come i racconti dell'orrore e di fantasmi» perché l'«esterno» (*outside*) che mette in scena, «pulsando oltre i confini dell'ordinario», «risulta dolorosamente allettante seppure sorprendentemente alieno»; questo spartiacque separerebbe il fantastico di M.R. James dal *weird* che Fisher vuole definire: nei racconti del 'secondo James' «l'esterno porta sempre il marchio dell'ostile e del demoniaco»⁶³. E ancora: «James ritrae sempre l'esterno come pericoloso e mortale»⁶⁴. Che il soprannaturale jamesiano sia disforico e distruttivo è verissimo; ma questo non gli impedisce certo di emanare un allettamento fortissimo, una 'seduzione', pos-

58 Ivi, p. 18.

59 Ivi, p. 20. Sull'inessenzialità dell'orrore soprannaturale alla definizione fisheriana del *weird* cfr. anche ivi, pp. 8, 13, 17.

60 Ivi, p. 38.

61 Ivi, p. 25.

62 *Ibid.*

63 Ivi, p. 95.

64 Ivi, p. 145.

siamo dire con il già citato Vax, irresistibile: seduzione e allettamento che si ritrovano fin dal titolo di uno dei due racconti esaminati da Fisher, *A Warning to the Curious*. La *curiositas* di tutti i personaggi di M.R. James – la stessa delle *Metamorfosi* di Apuleio⁶⁵ – è un esempio da manuale della seduzione vaxiana e di quell’attrazione che Fisher vorrebbe confinare al *weird*, e usare per distinguere quest’ultimo dal fantastico; questo tratto caratterizzante *non* è dunque, con ogni evidenza, un tratto distintivo.

Qualche conclusione provvisoria (e viatico per esplorazioni a venire)

Nonostante le imperfezioni teoriche e critiche che ho rilevato, il libro di Fisher rimane un contributo stimolante e originale, e non a caso ha goduto di un’ampia risonanza fra i critici italiani, suscitando un entusiasmo perfino eccessivo, confinante a tratti con l’infatuazione. Non posso in questa sede, per motivi di spazio, analizzare dettagliatamente le posizioni degli uni e degli altri (lo farò magari in una futura occasione); mi limiterò dunque a riepilogare le osservazioni che precedono e a formulare qualche conclusione provvisoria:

- Lovecraft ha collegato il *weird* all’orrore soprannaturale, che è un tema della letteratura e/o un effetto ch’essa produce; e quando nei suoi saggi adopera l’etichetta *weird tale* o *weird literature* in senso generico-modale tende a proporre accezioni che rimandano ad altre etichette, maggiormente consacrate dall’uso e anche più maneggiabili, perché dal significato più agevolmente delimitabile – gotico, *ghost story*, letteratura d’orrore, racconto fantastico, ecc.

- I due VanderMeer non sono sicuramente dei teorici: il loro *weird* è o vorrebbe essere una nuova rivoluzione o avanguardia letteraria, non una voce nella nomenclatura delle forme letterarie; e la loro antologia non costituisce tanto una proposta teorica quanto un manifesto programmatico (sicuramente interessante in questa chiave: ma che visto in un’ottica teorica si rivela inutilizzabile).

- Fisher non adopera il termine *weird* in senso generico-tipologico – cosa che non hanno rilevato quelli fra i suoi seguaci italiani che si sono affrettati a proclamare la nascita del New Italian *Weird*, Novo Sconcertante Italico e simili –, bensì come indicatore d’un effetto letterario o di un’esperienza estetica; i casi in cui si lascia indurre a considerare il *weird* un genere o un tipo di letteratura costituiscono le pagine meno persuasive del suo libro.

- Non pochi fra i lettori italiani di Fisher hanno tentato di sistematizzarne le intuizioni in senso generico-tipologico, soccombendo così a una duplice insidia: da un lato, ignorando le dichiarazioni di principio del critico inglese, il fatto cioè che *weird* ed *eerie* «non costituiscono dei veri generi»⁶⁶, hanno scelto di allinearsi alle sue oscillazioni terminologiche; dall’altro lato, sono caduti

65 Il che significa, per inciso, che questo motivo è connaturato alla narrazione di argomento soprannaturale, ancor prima che al fantastico come genere storico.

66 Ivi, p. 9.

nell'equivoco descritto da Gianluca Didino nella *Postfazione* all'edizione italiana di *The Weird and the Eerie*: «Uno degli errori che si fanno più comunemente nell'approcciarsi all'opera di Fisher è quello di considerarlo un pensatore organico [...]. Ma Fisher [...] era un critico culturale nella maniera più pura del termine»⁶⁷.

• Le aporie e gli equivoci ai quali ho accennato spiegano perché i tentativi di edificare su *The Weird and the Eerie* – ma anche sul saggio fondativo di Lovecraft o sugli interventi militanti dei VanderMeer – una teoria del genere o della letteratura *weird* non siano approdati, finora, a esiti convincenti. Qui vanno fatte due riflessioni, rispettivamente sul piano teorico e critico. Da un punto di vista prettamente teorico, finché si considera il *weird* un effetto della letteratura o un'esperienza estetica (entrambe queste accezioni sono proposte da Fisher, come si è visto), o perfino un tema letterario, va tutto bene; se invece lo si vuole elevare al rango di categoria tipologico-modale e costruirci sopra, insomma, un sistema di generi letterari confinanti, cominciano i problemi: il termine *weird*, di fatto, non è una designazione di genere. E questo si vede chiarissimamente – vengo alla riflessione di natura più propriamente critica cui alludevo – quando i critici adoperano la parola *weird* per definire e delimitare i contorni di un nuovo tipo di letteratura che emergerebbe nell'ipercontemporaneità italiana; mi sembra, in effetti, che nessuna delle loro interpretazioni riesca a rispondere a una semplicissima domanda: per quale motivo dovremmo impiegare la nuova etichetta e non quelle consacrate dall'uso – per esempio fantastico, horror, fantascienza – o parlare, semplicemente, di forme ibridate in cui confluiscono tutti i generi che ho menzionato? Come già sapevano i filosofi medievali, gli enti non si devono moltiplicare inutilmente; lo stesso vale per le categorie della teoria letteraria: l'introduzione di una nuova parola nel lessico dei critici è giustificata soltanto se riesce a cogliere con esattezza qualcosa di nuovo – a designare un nuovo fenomeno o a identificare una nuova letteratura, con caratteri ben discernibili. Nel caso dei critici italiani del *weird*, non succede né l'una né l'altra cosa: come ha ben visto Malvestio⁶⁸, nell'uso di questi interpreti la parola *weird* sostituisce il termine 'fantastico' ma continua a designare gli stessi fenomeni, gli stessi testi, la stessa tipologia di letteratura. Tutt'al più assistiamo a uno spostamento in avanti della cronologia, per cui con la parola *weird* si designano *soprattutto* testi ipercontemporanei: ma se, alla resa dei conti, i fattori di continuità prevalgono su quelli di discontinuità, ci si deve chiedere se il gioco valga la candela.

• E dunque, conclusivamente: direi che non è il caso di usare le etichette *weird* e *weird literature* in senso generico-modale, almeno finché il dibattito non avrà fatto un consistente passo in

67 G. DIDINO, *Postfazione*, ivi, p. 157.

68 Cfr. MALVESTIO, *New Italian Weird?*, cit., in particolare p. 127: «la selezione della narrativa *weird* italiana pare ancora rigidamente improntata secondo i parametri del fantastico italiano»; «è difficile interpretarla [la definizione di *weird* avanzata da questi critici] diversamente da un sinonimo di fantastico».

avanti e nuove proposte teoriche, più solide di quelle avanzate finora, saranno venute alla ribalta. Ragioni teoriche, storiche, metodologiche, e anche un po' del tanto deprecato buon senso (che a volte non guasta), militano contro l'etichetta di *weird italiano* (e varianti) e a favore di termini e concetti maggiormente collaudati – e corrispondenti, fra l'altro, a generi storici – quali sono fantastico e gotico (o, in aree per certi versi contigue, fantascienza, horror, fantasy, realismo magico, *conte cruel* – tutte etichette molto diverse fra loro, ma che hanno in comune un fatto: di avere alle spalle una tradizione teorica consolidata). Detto altrimenti, per il momento è decisamente più opportuno continuare a parlare di letteratura fantastica italiana, di letteratura del soprannaturale, di letteratura dell'orrore; e, certo, anche di effetti *weird* che possono essere prodotti da un testo, o di esperienza estetica del *weird* che un testo può suscitare – ma senza che questo ci induca a sostituire il cartellino che lo identifica nelle rubriche dei generi e modi della letteratura.

PENS PAPERS

FRANCESCA MAZZOTTA

ALTRI NOTTURNI: TRA I *CANTI* LEOPARDIANI E LA POESIA PIÙ RECENTE

Nota introduttiva

Altri notturni: tra i Canti leopardiani e la poesia più recente è il titolo di un seminario didattico che il 6 dicembre 2021 ha chiuso il corso avanzato di Letteratura italiana, per gli studenti del primo anno della Laurea Magistrale in Lettere Moderne dell'Università del Salento. Come spesso accade, il titolo, cercando di comporre in unità le diverse istanze che il seminario intendeva accostare e far dialogare, ha finito col rappresentare una soluzione di compromesso, nel tentativo di valorizzare un filo conduttore tra l'argomento del corso monografico (e cioè i *Canti* leopardiani) e la recente raccolta poetica *Gli eroi sono partiti* (Firenze, Passigli, 2021) di Francesca Mazzotta, invitata a parlare della sua esperienza di scrittura in quell'ultima lezione. In realtà, grazie alla generosa disposizione all'ascolto tanto dell'autrice quanto degli studenti, durante l'incontro i fili conduttori sono stati molteplici e si sono intrecciati in un dialogo serrato e articolato. Il venirsi incontro dell'esperienza di scrittura di un poeta e dell'esperienza di lettura poetica di studenti magistrali di letteratura ha così trovato e riconosciuto uno spazio di convergenza utile per tutti gli interlocutori coinvolti e forse non solo per loro, tanto da giustificare l'idea di pubblicarne un breve resoconto in una sede editoriale appropriata come i Quaderni del PENS, grazie alla disponibilità del loro direttore, Fabio Moliterni, anche lui coinvolto in prima persona nell'organizzazione dell'iniziativa.

Per inserirsi nella maniera più pertinente all'interno del percorso didattico che era stata invitata a concludere, Francesca Mazzotta ha voluto impostare il suo intervento introduttivo intorno a una riflessione su una possibile presenza leopardiana nel suo testo, ma anche nel panorama poetico più recente. Gli studenti, dal canto loro, giunti al termine di una lettura critica dei *Canti* orientata verso la ricostruzione della genesi e della struttura del libro, si sono preparati in maniera autonoma all'incontro sottoponendo *Gli eroi sono partiti* a un intenso esercizio ermeneutico preliminare sulle tracce dei percorsi critici esperiti in classe. Alcuni di loro (mi piace ricordarne i nomi: Claudia Casto, Elisa Corlianò, Davide Dobjani, Elettra Danese, Chiara Urso) sono così arrivati a formulare una sequenza di domande per l'autrice, che muovevano da un'interrogazione del testo finalizzata a illuminarne tanto l'atto di nascita quanto l'organizzazione interna del macrotesto.

L'orizzonte notturno scelto da Mazzotta, eludendo il rischio di riproporre *topoi* e stilemi di un leopardismo di maniera, è diventato invece, raccogliendo e sviluppando una suggestione di Stefano Colangelo, prefatore del libro, l'ambiente in cui quell'atto di nascita può avvenire. Gli esercizi di lettura leopardiani hanno poi allenato gli studenti a cogliere simmetrie e corrispondenze nelle sequenze e sezioni de *Gli eroi sono partiti*, a considerare e sfruttare la possibilità di interpretare contiguità e, in termini più generali, *dispositio* come costrutti di senso. Così, rilevare il ricorso alla tecnica delle *coblas capfinidas* ha potuto introdurre una riflessione sul processo creativo e sul rapporto tra spontaneità e artificio; mentre il riconoscimento di altre figure della ripetizione tra microtesti contigui e di equilibri interni tra le due parti che compongono il macrotesto hanno finito con l'alimentare un esercizio di analisi del libro nel suo complesso, in cui l'inventario delle figure retoriche non si è ridotto a un censimento formalistico fine a sé stesso, ma ne ha illuminato e valorizzato la produzione complessiva di senso.

L'investimento di tempo, attenzione e sensibilità da parte di tutti i giovani protagonisti del seminario (anche l'autrice, Francesca Mazzotta, all'epoca del seminario impegnata in un dottorato di ricerca a Milano, è poco distante anagraficamente dai suoi interlocutori) ha rappresentato, per tut-

ti i docenti coinvolti (accanto a Fabio Moliterni vorrei ricordare anche le colleghe Luisa De Rinaldis e Maria Renata Dolce) un esito gratificante e in qualche misura sorprendente, in grado di motivare il desiderio di lasciarne traccia e una rinata fiducia nelle potenzialità del nostro mestiere.

BEATRICE STASI

Nel suo prontuario *Perché leggere i classici* (uscito postumo nel 1991), Italo Calvino risponde alla domanda posta a titolo, dichiarando che «i classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando si impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria, mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale». È il secondo canale del loro permanere, quello inconscio, che può rivelarsi sorprendente, sia sul versante dove è posto chi legge, sia su quello dove si colloca chi scrive. Sorprendente si rivela, cioè, il processo di interiorizzazione dei più grandi autori della nostra tradizione letteraria: tale processo può tradursi in un puro arricchimento in senso “endogeno” (il lettore cresce e si giova della propria lettura, personalmente o come comunità che legge), oppure in senso “esogeno”, andare a sollecitare una nuova forma esteriorizzata, una rimodulazione letteraria “imprevedibile” (che in questo caso, trattandosi di un canale inconscio, può dirsi anche *involontaria*, prescindendo dalla volontà sistematrice della penna scrivente) del testo di riferimento da parte del nuovo scrittore.

Cercando di riallacciarmi al programma di studio (ovvero, i *Canti* di Leopardi) del corso magistrale presso cui ho presentato il mio libro di poesia *Gli eroi sono partiti*, mi sono interrogata su due questioni: su un'ipotetica presenza leopardiana nel mio testo e, *in secundis*, sui modi della resistenza del pensiero e dell'opera di Leopardi nella poesia più recente.

Da Leopardi mi sembra di mutuare almeno un'intonazione di distacco amaro, rispetto a un tempo d'oro perduto. Un tempo di cui si è persa l'armonia - cosmogonica nel caso di Leopardi (la condizione in cui, citando Zenone, l'uomo poteva vivere *omolougomènos tè fusei*, in sintonia con la natura, almeno fino all'invadente e minaccioso irrompere dei nemici *ragione e progresso*), nel mio caso un'armonia che definirei “semantica”, del soggetto rispetto alla propria rete di significati di riferimento, ovvero rispetto alla credibilità e affidabilità dei suoi idoli, esplorati nella forma di *eroi* (prevalentemente desunti da un serbatoio mitologico).

Gli eroi sono effettivamente dei simboli che, venendo meno nel sintomatico atto della loro partenza, lasciano il soggetto in una dimensione di solo *segno*, spolpato del proprio significato corrispondente, come se fossero stati fino a quel momento il collante necessario a far funzionare il codice soggettivo e linguistico di decrittazione della realtà. Cosa accade, di conseguenza, alla realtà stessa? Essa diviene imperscrutabile, inquietante, una scena notturna con poche stelle e molte creature mostruose, intrapsichiche, che complicano la capacità di orientarsi nello spazio e nel tempo.

Come orizzonte-guida dell'iniziativa seminariale, abbiamo scelto la *notte*, il notturno come stagione di una domanda poetica che dura da secoli e, simultaneamente, come canto intriso di nostalgia. La notte, zona del sonno e del sogno, se la si intende nella sua declinazione modernamente psicanalitica (che è una di quelle più presenti nel libro *Gli eroi sono partiti*), porta il soggetto "sognante" a ignorare qualsiasi categoria d'opposizione. Ben prima della teoria di Freud, anche la condizione indivisa io-mondo nostalgicamente sospirata dal primo Leopardi, non conosceva resistenze. Leopardi vedeva il *progresso* al contrario: non tanto foriero di un'evoluzione, bensì responsabile di un voraginoso processo di involuzione gravante sull'umanità, per lo più di tipo morale.

La *nostalgia di un tempo perduto* è sicuramente un perno del libro *Gli eroi sono partiti*. Gli eroi sono figure osannate, figure protettive che, improvvisamente, abbandonano l'io a sé stesso, costringendolo alla solitudine e alla necessità di un viaggio iniziatico di formazione. Ben presto l'io medesimo acquisisce consapevolezza, nel corso del libro (che ha un forte imprinting unitario in senso psicologico e narrativo), di avere collaborato all'abbandono, quindi di poterlo sublimare in un percorso auto-liberatorio.

Sull'inserito culturale della domenica del «Sole 24 Ore» (5 dicembre 2021) è comparso un articolo di Matteo Marchesini su Mario Andrea Rigoni, scomparso poco tempo prima. L'articolo, un lucido e sentito omaggio allo studioso, tratta la questione leopardiana della "vanità come bisogno di riconoscersi e separarsi" – Marchesini vi riprende il saggio di Rigoni su Leopardi dal titolo *Vanità* (Aragno, 2010). Incentrandosi sulla "separazione", il saggista, scrive Marchesini, si accostava a Leopardi muovendo da un assunto creazionistico: se dio crea il mondo distaccandosene, il mondo non può essere Dio. Il mondo ne è separato e vuoto, ovvero *vano*. La vanità che ne discende si colora di due valenze potenzialmente sovrapponibili, eppure distinte: vanità come auto-compiacimento e vanità come vuoto.

L'eco di tale separazione, nel pensiero di Leopardi restituito da Rigoni, si riverbera in modo drammatico nei tempi che oggi viviamo, dove non è ormai più un mistero l'ipermediazione a tratti violenta (silenziosamente violenta) del soggetto rispetto al mondo – principalmente a causa dei social network e delle loro conseguenze "normative" che hanno ormai imposto un nuovo *modo* di intendere l'esperienza. La separazione io-mondo, oggi, è drastica e muta e avviene sulle pareti piatte dei nostri cellulari e dispositivi. Il rapporto straniante di oggi rispetto alla realtà, a causa del plurischermo schiacciante e frammentante, ci obbliga a vivere una pseudo-vita fatta di "immagini false", per dirla con Leopardi.

L'individuo sociale odierno ha molto bisogno di reintegrarsi a sé: in questo segno forse va letta la spettacolarizzazione narcisistica oggi predominante. Lungi dal volermi cimentare in uno spaccato di tipo sociologico, che non è affatto mia competenza, osservo però come anche i libri di poe-

sia più recenti sembrano testimoniare questa deriva, esprimendo un forte bisogno di “ricomporla” al suo centro originario: si pensi a *Tutti gli occhi che ho aperto* di Franca Mancinelli (Marcos y Marcos, 2021), *La terra di Caino* di Alessandro Rivali (Mondadori, 2021), *Verso le stelle glaciali* di Tommaso Di Dio (Interlinea, 2020) - tutti libri che trasmettono il bisogno di creare una storia, ristabilendo un’*unità*. Oltre a tale urgenza di ricomposizione, si avverte un ritorno all’antico e all’ancestrale. Alla radice (Mancinelli), alla Storia (Di Dio), al biblico (Rivali).

Altri notturni è il titolo dell’incontro con gli studenti. La notte, si è detto, costituisce il filo conduttore dominante del libro, già individuato da Colangelo nella prefazione. Dalla notte, da un’“oscura selva”, nasce ogni poesia: “poiéo”, come si sa, connota un’azione che consiste in un “fare artigianalmente”, nel dare una forma all’informe, una distinguibilità al buio. E se si è memori di tale origine etimologica, si è anche consci di come la poesia incarni un *impegno* che mira all’*aletheia* (la verità). Poesia è un’arte che, per definizione, non si nasconde – o meglio, che punta a non farlo: punta a far affiorare qualcosa di importante (impellente) da un’invisibilità.

La notte si può allora intendere come la direttrice della domanda, una retta che orienta l’interrogazione poetica seguendo un andamento che, sviluppandosi come verticalità, può essere diretto verso il basso, nelle profondità di sé stessi e dell’esperienza visionaria, come *catabasi* - si pensi banalmente a Omero, Virgilio, Dante, Campana e i suoi *Canti orfici*, al porto sepolto di Ungaretti, oppure verso l’alto, verso “il cielo trapunto di stelle” di Ungaretti, come *anabasi*. Si pensi in questo caso al *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*, e ci si soffermi per un momento sulla parte “dubitativa”, rivolta alla luna, di quel canto: “ma forse del mio dir poco ti cale”, da cui si potrebbe ipotizzare che l’astro non sia totalmente insensibile ma che ci sia un margine, almeno sperato dal poeta, di interlocuzione; oppure si veda il Keats di *Bright Star*: “would I were stedfast as thou art”. Leopardi è un romantico secondo il canone europeo – la discrepanza tra l’effimero umano e la costanza della natura che guarda il poeta con indifferenza e che il poeta, a sua volta, apostrofa con invidia, è la stessa di Keats.

La notte del libro *Gli eroi sono partiti* non è totale, ma piuttosto andrebbe intesa come una semioscurità. Il libro esplora il passaggio stagionale e liminare tra notte e luce e viceversa. Il titolo originario (*Gli eroi sono partiti ed era autunno*, endecasillabo poi troncato per motivi editoriali), chiamava in causa la stagione crepuscolare per antonomasia, stagione di transito.

Davide Dobjani: La prima domanda che vorrei porLe è se l'elemento sonoro (e il simbolo che in qualche modo se ne trae) accompagni l'esposizione logica e narrativa del tema o se talvolta non prevalga su di essa, suggerendo che ciò che si legge sia solo una ricostruzione delle macerie percepite ex post, a occhi chiusi. Occhi che solo sporadicamente si aprono a un flashback di poche sequenze, che nell'unitarietà del libro si è tentato di razionalizzare e orientare. Gli esempi potrebbero essere più di uno, ma scelgo *Origami*, in cui al primo verso il personaggio che dice io, probabile proiezione dell'autrice, dichiara di piegare la carta per sentirsi viva, proseguendo poi con la presentazione di una serie di fotogrammi, alcuni legati tra loro, altri meno, che il lettore si può anche figurare mentalmente, ma di cui non riesce a cogliere, forse, l'aspetto narrativo integrato nel testo. Questo, probabilmente, solo la memoria di chi parla in prima persona nel testo (e, dunque, la Sua, se è corretta l'identificazione) può possedere del tutto. Ciò che il lettore coglie di sicuro, invece, è l'altalena tra i suoni chiari e quelli cupi, i quali trasmettono il messaggio che qualcosa non va. Non credo si possa dedurre cos'è che non va dalla lettura di questo testo in sé, ma forse ciò che vuole comunicare, più col suono che con il senso stretto, è la similitudine tra l'arte di creare un origami piegando la carta e l'arte di metabolizzare piegando ricordi, creando poesia. *Origami* potrebbe forse essere il titolo alternativo di questa raccolta.

F. M. In effetti il suono ha una funzione normativa in questo libro, ed è quasi un "problema": il suono poetico è a volte una tentazione, andando dietro alla quale sembra di seguire il canto di una sirena. Andare dietro al suono può far perdere di vista il senso. Il primo verso della poesia, curiosamente isolato da un recensore del libro come verso a suo avviso paradigmatico, in effetti costituisce la direttrice principale del testo: ripiegare i lembi di carta è metafora del gesto di riordinamento (cattartico-cartaceo) dei ricordi nella mente. Le immagini giustapposte non sono nitide o ordinatamente disposte in senso lineare – si nasconde qualcosa: questo per me è anche uno dei "superpoteri" del testo poetico, ovvero la polisemia intrinseca, che origina l'effetto del "vedo-non vedo".

Davide Dobjani: Lo scambio di parole e concetti tra i titoli *Criteri del sonno* e *Crateri del senno* (in luogo dei più semplici accostamenti "Criteri del senno" e "Crateri del sonno") sembra indicare al lettore che le due sezioni si trovano l'una dopo l'altra solo per motivi tipografici, mentre a livello concettuale esse si possano sovrapporre, non sapendo mai, probabilmente, se la percezione (e metabolizzazione) di un evento avvenga in un certo modo secondo un criterio dell'irrazionale o dentro un buco nero del senno. C'è un punto in cui questa oscillazione si risolve?

F. M. Nella mia concezione strutturale di queste poesie c'è un ordine, che forse non si presta a essere condiviso in modo limpido e immediato dal lettore. Prima, per me, viene il criterio, poi la decompressione di quest'ultimo, il cratere. I due titoli, legati da paronomasia, sono per me equivalenti semanticamente. Il trucco sta in questo: individuarne una connessione nella capacità dei due poli di rovesciarsi vicendevolmente. Quindi, forse, la dialettica si risolve formalmente nelle prose finali, dove di fatto l'alienazione su cui si incentrano vuole veicolare un senso di innalzamento dalla terra come distanziamento critico, l'unica "zona" della percezione dove (almeno credo) razionale e irrazionale possono convivere e in qualche modo convergere.

Davide Dobjani: *Criteri del sonno* inizia con una notte, prosegue tra colori sempre opachi e pallidi, spesso intravisti nell'ombra. La chiusa, però, è una richiesta di accendere la luce, anzi «quella luce»: ma quale? È un riferimento principalmente narrativo (in tal caso lo collegherei alla luce che come da un imbuto inonda i protagonisti di *Estate*, posta, non casualmente credo, quasi al centro della prima sezione, incastonata tra il «mare di incisivi racchiuso nel bicchiere rovesciato» di *Penelope* e la spremuta che viene versata nel bicchiere da cui si scorgono gli abissi in *Tulipano*, impedendo di vedere la distesa di grano di *Estate* come un campo aperto e imponendo un punto di vista in un certo senso limitato); o invece allude anche a qualcos'altro, magari al senno della sezione successiva («quella luce», pertanto, apre un primo "cratere nel senno") o a un particolare stato d'animo in un periodo della vita passata?

F. M. Questa poesia, *Mormorio*, si presta forse più di altre a un'analisi leopardiana. La domanda perciò è nevralgica, poiché punge il libro sul vivo. Il testo si divide in due strofe: tra le due parti c'è una svolta. Se la prima è uniformemente regolata dalla negazione dell'incipit, la quale le detta un non-tempo rarefatto, una sospensione che sfuoca i contorni e rende la stanza iperrealistica, ovvero una luminosità sabbiosa che rende tutto indistinguibile e insieme pacifico, a fare da contraltare si pone la seconda strofa, il contrappunto, "quella luce", proprio quella lì. Le giornate si accorciano, il soggetto è "punto" da una temporalità che intende svegliarlo dall'illusione, dal rifugio nell'onirico. In questo senso penso che forse alcuni rimandi all'*Infinito* di Leopardi possano essere contemplati. Il bicchiere e gli altri correlativi oggettivi del limite si inseriscono, di fatto, in questa dialettica.

Elisa Corlianò: Ho notato che nella raccolta si fa molto uso del corsivo, ma ciò mi sembra che avvenga con fini differenti a seconda dei casi. A volte è usato per evidenziare il fatto che quei versi siano una trascrizione delle parole dell'io-agens (che non posso con certezza identificare nell'io-auctor) o di quelle di un interlocutore; in altre circostanze per riportare un testo scritto, ma in moltissimi altri casi il corsivo non risponde a nessuna di queste necessità. La sensazione che ho è che a volte sia una sorta di coscienza a parlare, come se l'io-poetante si prendesse una pausa dal suo pub-

blico per rivolgersi solo a sé. Vorrei chiederLe se quest'interpretazione sia azzardata o meno e, qualora non lo fosse, Le domanderei anche come un autore possa liberarsi del vincolo che l'intimità impone di restare privata e aprirsi ad un pubblico sconosciuto. Insomma, in seconda battuta vorrei sapere in che misura per Lei sia stato difficile non tanto il mettere su carta la propria esperienza e il proprio essere, quanto il passaggio successivo della pubblicazione.

F. M. Componente essenziale, credo, della scrittura, è la trasfigurazione. Creare una rete simbolica che possa dare una veste alternativa all'esperienza vera, rendendola comune, rinunciando al privato per attestarsi in un territorio dove chi scrive può specchiarsi in chi legge, e viceversa. Il corsivo rappresenta per me una voce *ex machina* che possiede una coscienza superiore rispetto alla voce poetica-base. È un monito e insieme una me stessa superiore a quella "inferiore" e umana che scrive in tondo.

Elisa Corlianò: Un'altra curiosità riguarda *Lava*, titolo che sembra fare riferimento al fluire dei versi che caratterizzano la sezione, in quanto ogni componimento riprende le parole che concludono il precedente. Ciò che vorrei sapere è se questa scelta sia stata fatta in principio, in corso d'opera o dopo aver composto le varie poesie, quindi modificandole in seguito per poterle inserire in un determinato ordine. La mia domanda in questo caso andrebbe ad indagare il processo creativo che c'è dietro all'intera sezione, per capire cosa abbia determinato tale decisione e quanto ci sia di spontaneo, quanto di artificioso, nella composizione di un lavoro del genere.

F. M. La domanda si riconnette alla questione del dialogo/dissonanza tra continuità e discontinuità. È un discorso complesso e opto per la via di mezzo. È stato un lavoro in seconda battuta, quello della coesione fluida, nel senso dell'unità generale del libro – l'espedito delle *coblas capfinidas* rispecchia dunque una volontà strategica di raffigurare l'immagine della lava, della materia che fuoriesce dal confine. Generalmente c'è tanto lavoro da fare sui testi. La spontaneità è importante ma è una scintilla che va coltivata in un fuoco che dev'essere mantenuto acceso. Il termine "ispirazione" è stretto e anacronistico. Personalmente, credo nell' "emergenza" di dire, di dare un ordine al confusamente visibile.

Elettra Danese: *Deserto e Aprile*, poesie consecutive e a mio avviso complementari, terminano allo stesso modo con l'espressione: «cemento del cortile». Trovo molto interessante e suggestivo l'accostamento dei due termini "cemento" e "cortile", come pure il significato profondo e ampio che mi pare di individuare nei versi. Il cemento, visto in maniera talvolta banale come simbolo del progresso miope e scellerato, assume nei Suoi versi la veste del carnefice della dimensione eroica, dell'esecutore di una sconfitta ineluttabile. E così il cortile, che potrebbe ispirare quiete suggestioni di giochi e letture amene all'aperto protetti dalla sicurezza domestica, si trasforma in uno spazio in

cui la sicurezza si rivela essere prigionia: una triste e beffarda limitazione del nostro poter essere. Il cemento del cortile pare dunque essere l'ineluttabile approdo degli anni ora «scuciti coi denti», quegli anni passati dal sapore di fieno e tabacco, ormai sepolti. Anche la disposizione delle due liriche in questione sembra aiutare questa interpretazione: se leggiamo in successione le poesie, il verso «sotto il cemento del cortile» che conclude *Deserto* precede il verso introduttivo di *Aprile*, «gli anni che scucio coi denti», suggerendo quasi visivamente l'immagine degli anni passati (che si cerca a fatica di rievocare) sepolti dal cemento. Eppure, sembra emergere la suggestione che, pur nella drammatica consapevolezza della sconfitta, esista la possibilità di «trapiantare i semi di materia in canto» e «liberare i morti mille volte» dal «cemento del cortile». Ma questa ribellione, questo «trapiantare i semi di materia in canto» è un segnale di speranza o il disperato tentativo dell'eroe che nulla può contro il destino e contro il naturale procedere delle cose?

F. M. Il cemento del cortile discende da un vero cemento, quello del mio asilo, dove facevo ricreazione tra i tre e i cinque anni – come spiega la nota finale in appendice. Il cemento del cortile schermo, copre e tappa un abisso. La poesia tematizza un'illusione-delusione. Ma trapiantare semi di materia in canto, certamente, è un'immagine tramite la quale ho cercato di dare forma a una speranza: quella di trasferire e sublimare, di rendere “cantabili” i semi, le ceneri dei morti, le macerie. È assolutamente giusta l'individuazione della coppia di testi nel senso della complementarità.

Elettra Danese: Non è inusuale che raccolte di liriche siano divise in sezioni: suddivisione per temi, per periodi, per stagioni creative. In ogni caso, le sezioni sono spesso contenitori più piccoli in uno più grande, come fossero cartelle in uno schedario. Non pare essere così nella sua opera. L'impressione è che i componimenti, per quanto autonomi e direi splendidi di luce propria, costituiscano tutti insieme un unico, continuo flusso che ci conduce fino all'«andare a ritroso e ritornare» della conclusione. Una costante musicalità, che si manifesta dapprima in forma poetica, metrica, conducendoci attraverso i criteri del sogno e i crateri del senno, dalla volontà del sogno alla necessità della ragione, ci porta alla prosa finale con immutato lirismo. Nell'ultima sezione, *Gli alieni*, assistiamo alla frantumazione dei versi che si distendono in prosa, seguendo un (sempre ritmato) flusso di coscienza. Mi chiedo dunque quale sia la ragione più profonda dell'abbandono del verso nella conclusione del percorso.

F. M. La prosa è stata scelta per lo spazio. Avevo bisogno di spazio per fare correre la parola. Non riuscivo a comprimere, troncare, contenere: c'era questo bisogno. Il flusso e il ritorno, così come la nenia, il rituale e gli altri espedienti utili a trasmettere l'ipnosi e a raffigurare una catena che incanta, sono appunto mezzi applicati proprio ai fini della continuità.

Maurice Blanchot ha scritto che un'opera non è mai del tutto compiuta. Sono totalmente d'accordo. È un pensiero affascinante quanto perturbante, ma la "perfettibilità" del testo, credo, è potenzialmente infinita - ovvero inesistente ne è la perfezione.

Chiara Urso e Claudia Casto: Vorremmo approfittare dell'occasione di questo incontro per sottoporre alla Sua attenzione una possibile interpretazione maturata leggendo le pagine del suo libro e studiando la composizione dell'indice, consapevoli del fatto che ogni testo viva sempre del gioco e nel gioco della polisemia. Analizzando i titoli delle due sezioni presenti nel testo, ovvero *Criteri del sonno* e *Crateri del senno*, con i rispettivi titoli dei componimenti, abbiamo notato come nella prima vi sia la presenza costante di figure eroiche appartenenti alla mitologia greca (come Penelope, Psiche e Perseo) e, inoltre, come molti titoli siano afferenti al mondo onirico e immaginifico. Tali caratteristiche sembrano invece essere assenti nella seconda. Abbiamo poi riscontrato un equilibrio circa il numero di poesie contenute nelle due parti di cui si compone il testo, rispettivamente 20 e 22. Abbiamo pensato, dunque, che il momento del sogno possa essere paragonato ad un'esplosione vulcanica o, ricordando James Joyce, ad un'epifania, ispirata soltanto da esempi eroici, i cui atti grandiosi possono realizzarsi solo nel mondo del sonno, poiché gli eroi sono ormai "partiti". Una volta, però, che l'esplosione è avvenuta, quello che rimane sono soltanto *Lava*, *Detriti* e un "cratere" asciutto e vuoto, come un buco nero nel "senno", nella ragione che non può più trovare risposte nella realtà. Tutto ciò potrebbe significare, quindi, che la partenza degli eroi renda la vita un deserto di lava solidificata, poiché soltanto la loro immagine onirica, che resiste quasi come *La ginestra* leopardiana al deserto della vita, è in grado di proiettarci e innalzarci verso l'alto?

F. M. Il bello della polisemia è che si scoprono nuovi punti di vista, possibilmente tutti compresenti. C'è sicuramente un divampare della coscienza (*stream of consciousness*, se vogliamo scomodare Joyce), così come un bisogno di apporre dei punti fermi. Non c'è una *waste land*, ma un intento realistico: gli alieni non sono che un'altra declinazione alternativa (e fenomenologicamente successiva) allo stadio degli eroi. Gli alieni sono eroi ridotti a minuscoli giocattoli di gomma prodotti serialmente che, per essere metabolizzati, devono essere digeriti. Come si apprende dalle prose finali, infatti, solo dopo averli concretamente masticati, ovvero metabolizzati e quindi "serbati", il soggetto può elevarsi e andare, abbandonare a sua volta la sua storia. Ciò che resta: non tanto un deserto solidificato, ma una solitudine fortificata

Chiara Urso e Claudia Casto: Considerando poi il quesito chiave: «Dove sono gli eroi?», presente nella parte prosastica che apre la raccolta, ci siamo domandate se la risposta possa essere rintracciata nell'ultima prosa che chiude il libro, ovvero nelle seguenti parole: «andare, andare a ritroso, ritornare», come se l'unico modo per incontrare nuovamente gli eroi sia quello di ritornare indietro,

nei sogni, poiché essi non possono più essere ospitati nel presente: terminato il sogno rimane solo la vita arida, svuotata dalla grandezza di atti valorosi.

F. M. Andare a ritroso, ritornare, in realtà non è una soluzione al problema, ma una tentazione, connaturata all'uomo, totale. Il ritorno e il ricorso al ricordo è qualcosa da evitare. Ma gli eroi non sono lì, non in una zona antistante, sono dentro, in una dimensione interiorizzata. Non dietro ma dentro. La tentazione svanisce mano a mano che il soggetto, nelle prose finali *Gli Alieni*, evapora e si eleva rispetto alla “casa rossa”, il conforto o ciò che credeva lo rappresentasse.

FEDERICA SOLAZZO

UNO SPETTRO DI FUTURO. INTERVISTA A BERNARDO DE LUCA SU *FOGLIO DI VIA* DI FRANCO FORTINI

L'intervista che segue è stata gentilmente concessa da Bernardo De Luca in occasione della mia tesi di Laurea Magistrale in Letteratura italiana contemporanea, dal titolo «*Qualcuno dentro il buio canta più forte*». *Foglio di via (1946-1967) di Franco Fortini*, discussa il 1° dicembre 2022 presso l'Università del Salento (relatore: prof. F. Moliterni). Bernardo De Luca insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Napoli "Federico II". Ha curato l'edizione critica e commentata di *Foglio di via* di Franco Fortini (Quodlibet, 2018) e pubblicato la monografia *Il tempo diviso. Poesia e guerra in Sereni, Fortini, Caproni, Luzi* (Salerno editrice, 2022). Ha pubblicato i libri di poesia *Gli oggetti trapassati* (d'if, 2014), *Misura* (Lietocolle-Pordenonelegge, 2018) e *Campo aperto* (Amos, 2022).

D. La poesia di Franco Fortini – assieme all'autore stesso – non può definirsi propriamente “accomodante”. Per quanto il lessico possa apparire ordinario e familiare, la comprensione delle liriche è spesso ostacolata dalla complessità retorica. Cosa lo ha spinto a dedicarsi ad un'analisi così composita dell'autore? E perché ha scelto nello specifico di dedicarsi alla sua prima raccolta, *Foglio di via*?

R. Nonostante una linearità linguistica, quella di Fortini è una complessità che non si presenta tanto nella lettera del testo quanto nelle inferenze di pensiero che il lettore deve compiere a partire dalla sua poesia. Facendo ricorso a una distinzione compiuta dallo stesso Fortini in un articolo divenuto celebre, potremmo distinguere due tipi di poesia, ovvero quella “oscura” e quella “difficile”: la prima si sottrae alla parafrasi, non vuole offrirsi al lettore con delle chiavi di interpretazione specifiche e fa ricorso alle figure retoriche tipiche della lirica moderna (analogia, metafora ecc.) che però si sottraggono ad una loro decrittazione – potremmo ravvisarla nel simbolismo o nelle sue propaggini estreme, come in Italia l'Ermetismo. Ecco, la poesia di Fortini non è riconducibile a questa categoria, quanto invece a quella della poesia “difficile”: anche questa è in apparenza caratterizzata da una intransitività verso il lettore, ma tutti gli elementi che non sono comprensibili, attraverso delle chiavi di decrittazione, possono essere parafrasate in qualche modo. Ciò significa che, per comprendere appieno i testi, dobbiamo avere chiaro il quadro del contesto ideologico-filosofico entro cui si collocano le poesie; una volta conquistato questo terreno comune con il poeta, possiamo ac-

cedere al testo senza difficoltà di superficie, ovvero senza alcuna difficoltà linguistica. Quella fortiniana è, dunque, una complessità a cui possiamo rimediare disponendo di una necessaria chiave ideologico-filosofica. Facciamo un esempio: la lirica *La gronda* (in *Una volta per sempre 1938-1973*) descrive sul piano denotativo una gronda marcita pronta ad un crollo che viene accolto dalla voce dell'io lirico come qualcosa di positivo. Se rimanessimo alla lettera, ci resterebbe incomprensibile il significato ultimo della poesia; spostandoci, invece, sul piano del retroterra ideologico-filosofico, capiamo che il testo è allegoria di quella che è la filosofia della Storia in Fortini. Riassumendo questo concetto con poche parole: la storia ha un lento progredire verso i cambiamenti, conosce dei momenti di crisi che possono essere identificati come rivoluzionari, questi fanno cadere ciò che è vecchio (la gronda) permettendo una nuova visione dello stato di cose presente e, quindi, una nuova visione del futuro. Ecco, se dovessi definire la difficoltà della poesia di Fortini, direi sia questa, ovvero avere l'accesso ad una chiave di lettura che permetta la condivisione di un sostrato ideologico-filosofico. Nel caso di *Foglio di via*, questa operazione è da ritenersi immatura tranne che in alcuni testi della terza sezione (*Altri versi*), in cui viene formandosi una grammatica allegorica per cui scrivere un testo alla maniera di Tasso è indice di un processo allegorico. Perché Tasso? Perché, essendo considerato un poeta che si colloca su una soglia storica quale quella fra l'Ancien Régime e la modernità, scrivere alla sua maniera è recuperare allegoricamente quel passaggio fra diversi stati; collocarlo, quindi, nel contesto della raccolta significa alludere al passaggio fra un'Italia totalitaria e una nuova fase, di cui si sentono i sintomi nello stesso testo poetico. Ritornando alla complessità, nel caso di *Foglio di via* ci sono, in realtà, molti testi immediati come quelli della prima sezione (*Gli anni*, legati alla guerra e alla Resistenza) in cui gli elementi di difficoltà sono meno presenti, essendo predominante una *verve* militante; l'unico testo più oscuro della raccolta risulta essere l'incipitario *E questo è il sonno*, nel quale Fortini sembra recuperare una modalità tipica dell'ermetismo. Attraverso uno studio filologico del testo siamo capaci di indagare le reali intenzioni del poeta relative all'acquisizione di questa scelta stilistica: la lirica è scritta alla maniera ermetica consapevolmente, nel senso che è un testo posto in apertura della raccolta ma scritto successivamente e che, in qualche modo, viene ad indicare la volontà dell'autore di uscire da uno stato di regressione. La poesia chiarifica quale sia la fase da superare, ossia quella dell'oscurità, un'oscurità che può assumere due significati: uno in termini esistenziali, quindi superare la regressione e approdare ad una visione chiara (politica) della realtà ed uno poetico, ovvero andare oltre l'oscurità ermetica, in direzione di una poesia allegorica che, per quanto difficile, abbia delle sue chiavi di interpretazione che ci permettano l'accesso al testo. Rispondo all'ultima parte della sua domanda: perché lavorare criticamente e filologicamente a *Foglio di via*? Ci sono varie motivazioni e la prima è di opportunità. Nel senso che, nonostante si tratti di un autore centrale nella poesia del

secondo Novecento, Fortini era l'unico che ancora non aveva ricevuto una attenzione filologica e critica pari a quella di altri autori ritenuti parte del canone (come Sereni, Luzi, Zanzotto, Caproni e così via). Peraltro, quando ho iniziato il dottorato (il libro è legato alla mia tesi di dottorato) non era ancora stato pubblicato l'Oscar Mondadori *Tutte le poesie* (a cura di Luca Lenzini); insomma, la poesia di Fortini non era nemmeno in libreria, spingendomi a portare l'opera in versi dell'autore al livello dei classici del Novecento. Dall'altro lato c'è una motivazione storico-letteraria: Fortini, nonostante venga ricordato volentieri per la sua produzione saggistica, memorialistica, critica ecc., nasce come poeta con questo libro d'esordio. Questo esordio segna, in qualche modo, una fisionomia dell'autore che porterà con sé negli anni successivi e che nelle diverse edizioni poi modificherà anche parzialmente. Non è trascurabile, inoltre, il fatto che *Foglio di via* fosse l'opera cronologicamente più distante da me, motivo per il quale ho ritenuto meritasse un approccio critico-filologico.

D. Le liriche che confluiscono in *Foglio di via* sono scritte negli anni compresi fra il 1938 e il 1945, un periodo particolare per l'autore quanto per l'Italia; quanto e come gli eventi individuali e storici hanno influito, secondo lei, sulla raccolta?

R. La raccolta è tutta segnata dal conflitto fra individuo e Storia. Questa tensione è segnalata, peraltro, dall'autore stesso nella *Prefazione* integrata all'opera nel 1967: vi è una tensione fra l'individuo (nella sua essenza singolare) e uno stato di cose che riguarda il mondo nel suo contesto politico, sociale e poi bellico e percepibile nelle diverse sezioni in cui è articolata la raccolta (soprattutto nella prima edizione). *Foglio di via*, infatti, segue questa articolazione interna: la prima sezione è dedicata agli anni della guerra, la seconda si configura come un'analessi del tempo prebellico (pregno dell'esperienza biografica del giovane Fortini, immerso in un periodo di forte confusione morale che porterà, poi, alla conversione alla fede valdese) e l'ultima dedicata al tentativo di trovare una sintesi poetica attraverso il manierismo, che sembra anticipare alcune soluzioni della poesia matura. È bene specificare che un testo di prefazione aggiunto a trent'anni di distanza necessita di una particolare cautela interpretativa: un autore che ritorna dopo tanti anni su una stessa raccolta è da considerarsi un'altra persona, ovvero, non può restituirci quello che, banalmente, era il movimento interiore originario, motore della scrittura di quei testi. Questa tensione fra l'individuo nella sua essenza singolare e uno stato di cose riguarda, quindi, non solo il "quanto" e il "come" gli eventi abbiano influito sull'opera, ma può dirsi a pieno titolo il tema della raccolta. Questo è un punto su cui porre particolare attenzione poiché lo scontro fra individualità ed eventi collettivi nel Fortini maturo si esplicherà nel celebre sintagma i *destini generali*: un'espressione che definisce la convinzione per la quale ogni individuo è spinto da forze individuali che lo agiscono, ma anche soggetto a forze sto-

riche, economiche e sociali che lo trascendono e che lo agiscono altrettanto. L'individuo, insomma, è inteso come mediazione fra ciò che è estremamente intimo e ciò che è estremamente estraneo, come le forze storiche.

D. Fortini scrive le liriche di *Foglio di via* in un periodo che conosce il passaggio dalla poetica dominante degli anni Trenta, ovvero l'ermetismo, alla stagione del neorealismo. Secondo lei, la raccolta mutua qualcosa da queste due tendenze? E in generale, è possibile rintracciare nell'opera dei richiami espliciti o meno a qualche autore?

R. Sì, è possibile rintracciare in *Foglio di via* delle spie che sembrano richiamare all'Ermetismo e al Neorealismo. Per quanto riguarda la prima corrente, ciò che individuiamo può ritenersi più che un'adesione, un atto volontaristico; una vera adesione, d'altro canto, non si spiegherebbe in quanto Fortini, nella Firenze degli anni Trenta dove nasce e si forma, prende posizioni radicalmente contrarie al movimento fino ad associarsi alla figura di Giacomo Noventa, autore che rappresenta la prima istanza anti-ermetica dell'epoca. Eppure quel primo testo di cui abbiamo parlato (*E questo è il sonno*) ne porta le tracce ed è proprio in questa sede che riconosciamo la lucidità della scelta stilistica adottata dall'autore: i richiami all'Ermetismo qui presenti servono a delimitare un percorso di allontanamento da quella temperie culturale che aveva egemonizzato la poesia degli anni Trenta. Per quanto riguarda la seconda tendenza, il Neorealismo, possiamo rifarci alle parole espresse da Raboni secondo le quali *Foglio di via* è stato il maggior esempio di ciò che in realtà non si è poi realizzato nella poesia italiana, ovvero una poesia neorealista. Fortini, insomma, sembra legato ad una serie di testi che non porteranno mai alla nascita di una vera tradizione neorealista, in quanto privi di una mediazione estetica di valore (così come affermato da Walter Siti in *La poesia neorealista*); in *Foglio di via* sembrano, infatti, concretizzarsi i maggiori esempi di ciò che questa corrente non è riuscita a realizzare: una poesia legata all'immediatezza degli eventi storici, che presenta una forte accentuazione dell'elemento militante e di quello di denuncia. In merito alla seconda parte della domanda, nella mia edizione (non so se eccedendo nella ricerca e nell'analisi sui padri di *Foglio di via*) soffermo la mia attenzione su un autore che ritengo centrale nella formazione di Fortini – seppure in modo contraddittorio e con una postura di odio e amore –, ovvero Montale. Propongo come ipotesi che l'omissione di alcuni testi nella riedizione del 1967 vada proprio in direzione di una “demontalizzazione” della seconda sezione: là dove l'autore percepisce che l'esempio montaliano sia particolarmente evidente, agisce cassando i testi che presentano questa influenza. Non penso sia del tutto erroneo dare tanto peso alla figura di questo poeta, considerato che Fortini nel 1977, nell'antologia *I poeti del Novecento*, inserisce la propria opera in un capitolo dedicato a

Montale e ai poeti dell'esistenzialismo storico, riconoscendosi indirettamente figlio di quella corrente e dichiarando il peso che l'autore ha avuto nella sua poesia. Ritengo importante sottolineare, inoltre, che l'intenzione di Fortini non fosse tanto quella di distaccarsi dalla forma tipicamente montaliana del *classicismo paradossale*, quanto più quella di prendere le distanze dal retroterra ideologico che il classicismo moderno presupponeva: sostituire i conflitti storici a quelli naturali e riconoscere il male non nella storia ma nella condizione ontologico-naturale dell'uomo – pensiero, secondo Fortini, tipicamente borghese.

D. Nonostante l'opera fosse già stata pubblicata nel 1946, Fortini ha ritenuto di dovervi rimettere mano progettando una nuova pubblicazione risalente poi al 1967. Come mai l'autore non ha considerato la sua opera, in qualche modo, "compiuta" definitivamente?

R. Compio una breve premessa di natura filologica: dopo la pubblicazione del mio libro, da alcuni colleghi mi è stata mossa l'obiezione di aver scelto la prima volontà dell'autore invece che l'ultima, dandomi materiale su cui riflettere. Pensandoci, sono giunto alla conclusione di non aver compiuto una scelta scorretta e questo per due ragioni. La prima è che *Foglio di via* è un'opera esordiale che è stata sottoposta ad una importante revisione della sua fisionomia, per cui ritengo che, in quanto tale, debba essere restituita ai lettori nella sua veste originaria. Non è ciò che accade, ad esempio, per altre opere del Novecento come nel caso dell'*Incendiario* di Palazzeschi: un libro pubblicato nel 1910 rispondente ai canoni futuristi che verrà rimaneggiato e ripulito d'ogni spia avanguardista, a distanza di anni, dall'autore stesso. *Foglio di via* non è soggetta a questa radicale revisione ma, essendo un'opera di esordio, è ugualmente importante restituirla nella sua fisionomia originale. D'altro canto, una edizione critica e commentata si rivolge ad un pubblico poco più ampio degli specialisti, interessato ad andare in profondità; a questo scopo ho deciso di porre in appendice tutti i testi inclusi nel 1967, associati ad una tavola di concordanze che permette di ricostruire tutti i passaggi dell'edizione con apparati filologici, concedendo al lettore una facile ricostruzione fisionomica del libro nella sua fase finale – quella secondo l'ultima volontà di Fortini. In merito all'incompletezza, non penso l'autore non considerasse la raccolta compiuta: la riedizione è più da ritenersi un'operazione finalizzata alla messa in evidenza di un elemento della sua personalità presente negli anni di scrittura dell'opera, ma che trova completezza negli anni successivi. Più che di incompletezza dell'opera potremmo parlare di incompletezza della personalità di Fortini all'altezza degli anni Cinquanta, incompletezza che lo spinge a fare leva su quel lato della sua personalità intellettuale e culturale che troverà un destino solo negli anni successivi a quelli di *Foglio di via*.

D. In *Foglio di via* 1946 vi è una trama di rimandi e richiami (retorici, metrici e grafici come l'uso del corsivo) fra le liriche a livello macro-testuale; questa trama, nella seconda edizione del 1967, è riprodotta più o meno fedelmente o è rimodulata alla luce delle poesie omesse e annesse?

R. Ricollegandoci al concetto di compiutezza: guardando alla raccolta nella sua macro-struttura, notiamo un lavoro finalizzato alla restituzione di una forma di finitezza all'opera, compiuto dall'autore attraverso il posizionamento di testi-dispositivi segnalanti soglie e rimandi. Nella prima edizione del 1946 i testi-dispositivi individuati sono quattro e collegati fra loro attraverso richiami metrici e grafici: la prima lirica (*E questo è il sonno*) è connessa all'ultima della seconda sezione (*vice veris*), alla prima dell'ultima sezione (*Foglio di via*) e all'ultima poesia della raccolta (*Coro dell'ultimo atto*), testo che sancisce – attraverso la metafora teatrale presente nel titolo – l'idea della conclusione di un percorso. Cosa cambia nel 1967? I rimandi della prima edizione restano intatti, ma ai quattro testi elencati se ne aggiunge uno conclusivo, ovvero *La gioia avvenire*. La lirica cambia la lettura dell'opera, seppur non radicalmente: la poesia, seguendo una metafora narrativa, come la morte restituisce una compiutezza alla vita dei personaggi, e ugualmente restituisce, in quanto testo conclusivo, compiutezza ad un'opera poetica; quello che era uno dei leitmotiv della raccolta, ovvero l'idea che l'io sia propenso al futuro, un io spettrale che fa sì che il suo adempimento si trovi nell'avvenire, trova compimento nell'ultimo testo. *La gioia avvenire*, posto in conclusione a seguito di *Coro dell'ultimo atto* che resta così in penultima posizione, mette in evidenza, dunque, questa spettralità futura verso cui tende l'io lirico, mettendo in evidenza la compiutezza della personalità intellettuale utopica di Fortini; offre una visione differente dell'articolazione complessiva di *Foglio di via*.

D. Quando si fa riferimento alla poesia di Franco Fortini spesso si menziona il suo “manierismo”. Cosa si intende per manierismo in Fortini?

R. Parlando di *Foglio di via*, il manierismo è presente in prevalenza nella terza sezione (*Altri versi*) e ad uno stadio seminale, anticipando alcune modalità proprie della poesia matura. Per definire questa tendenza in Fortini possiamo ancora avvalerci di quell'idea di uno spettro del futuro presente nella sua poesia, di cui abbiamo parlato in precedenza. La maniera a cui facciamo riferimento è una chiara allusione al passato: consta nella ripresa di un classicismo formale che tenta il recupero di elementi della classicità occidentale ai quali Fortini attribuisce risvolti morali. Il classicismo, quindi, è inteso come un'idea matura della vita fondata sui principi di armonia ed equilibrio, che

erano stati appannaggio della lingua e delle forme delle classi egemoni; questa lingua e queste forme, che sono appartenute prima alle aristocrazie e poi alla borghesia, Fortini vuole che debbano trovare nel futuro un adempimento nelle classi sociali subalterne. Il manierismo, dunque, può considerarsi uno strumento attraverso il quale si prefigura un passaggio di mandato sociale dalle classi egemoni del passato a quelle subalterne odierne. Infatti, sarà lo stesso Fortini a chiarire che il manierismo di cui si avvale diverrà pienamente comprensibile solo nel momento in cui questo passaggio di mandato sociale fra classi troverà compimento.

D. Quindi può definirsi una scelta formale atta a restituire dignità alle classi subalterne e a farsi loro portavoce?

R. Sì. Farsi portavoce, però, non in maniera immediata, così come avveniva nei testi della stagione neorealista, ma attraverso la mediazione della forma, ovvero utilizzando una forma di prefigurazione – scelta che lo allontana da Montale che, invece, utilizza quelle forme sempre da una postura borghese, non desideroso che quel passaggio di consegna sociale avvenga.

D. Nella sua trattazione fa riferimento ad una “dialettica messianica” presente in *Foglio di via*, supportata sicuramente anche da riferimenti testuali e lessicali di matrice biblica e profetica. In che modo questa dialettica si propone, e a che scopo?

R. Questa dialettica è soggetta a delle variazioni all’interno del percorso poetico fortiniano ed è bene fare delle distinzioni. Nel Fortini maturo vige una dialettica messianica legata alle forme della poesia, basata su una filosofia della Storia di impronta marxista, contaminata con un sostrato ebraico (sostrato che avvicina l’autore ad una serie di filosofi marxisti di origini ebraiche della metà del Novecento quali Benjamin e Adorno). In *Foglio di via*, invece, questa dialettica messianica si presenta priva di un quadro chiaro della filosofia della Storia: l’elemento religioso e quello storico si contaminano ma non in una visione marxista; a prevalere è piuttosto una visione per cui il dolore subito dalle vittime della storia si traduce nell’auspicio di un riscatto futuro. Questo rovesciamento dell’elemento del dolore – riconducibile alla cultura ebraico-cristiana – non è declinato, quindi, all’altezza di *Foglio di via*, in chiave comunista. Possiamo intravedere il germe di questa valenza politica del Fortini maturo solo in alcune liriche della raccolta, come nel *Coro dell’ultimo atto*: qui è infatti presentato uno scenario che sembra rievocare la propaganda comunista nel quale il popolo, a

seguito della guerra, torna al lavoro e il sole risponde simbolicamente all'orizzonte. Solo nella fase successiva, però, questa visione conoscerà una vera e propria filosofia della Storia che si incarna e che dà forma alla poesia, contaminando con maggiore consapevolezza il sostrato ebraico-cristiano dell'autore.

D. Questa dialettica presuppone sempre una lettura laica, quindi.

R. Sempre laica e immanente, non assume mai un valore trascendente. Con molta probabilità, in questa sede si comincia a intravedere l'idea marxista per cui il lavoro è l'essenza dell'uomo, idea negata dalle moderne società capitalistiche in cui il soggetto è sottoposto ad una condizione di alienazione: l'uomo non è padrone del proprio lavoro in quanto non possiede i mezzi di produzione, di conseguenza la dimensione del lavoro, quando emerge, è finalizzata alla riappropriazione della propria essenza.

AUTRICI E AUTORI

DANIELA BOMBARA

Dottore di ricerca presso l'Università di Messina, si occupa di letteratura femminile, di fantastico, dei rapporti fra forme letterarie e musicali. Fra le sue pubblicazioni: *The invention of a rational fantastic in Leopardi's writings, from Zibaldone to Operette Morali*, in *Mapping Leopardi: Poetic and philosophical Investigations*, S. Wright, M. Epstein, M. Cervato, G. Santi eds, Cambridge Scholar Press, Newcastle Upon Tyne, 2019, pp. 118- 142; [Real or alleged ghosts and monstrous dead children in the Italian fiction of Carolina Invernizio and Matilde Serao](#), in «Women's Writing», [Volume 28 Issue 4](#), 2021, pp. 512-528. Ha curato: *Fantastika! Terrore, soprannaturale, fantascienza, utopia e distopia a firma femminile*, in «Italian Studies in Southern Africa», 1, 2021.

GIORGIA BUSO

È dottoranda del 37° ciclo di Italianistica dell'Università Ca' Foscari. Si è laureata in Filologia e letteratura italiana nel 2021 con la tesi *Postmoderno: teorie, percorsi e applicazioni letterarie* (relatore Prof. Alessandro Cinquegrani). Il suo progetto di ricerca si propone di studiare in modo sistematico, filologico e intertestuale la trilogia di Antonio Moresco *Giochi dell'eternità*. Ha pubblicato il saggio *Echi e riscritture dantesche nella trilogia di Antonio Moresco Giochi dell'eternità*, in *L'altro Dante. Processi di attualizzazione della Commedia*, Chieti, Casa editrice Carabba, 2022.

FABIO CAMILLETTI

È professore ordinario di Letteratura italiana all'università di Warwick. Nel 2018 ha pubblicato *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*. Sta completando una monografia sugli spettri letterari del Novecento italiano.

ALBERTO CARLI

Alberto Carli insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi del Molise. I suoi interessi vertono in particolare sull'intersezione fra letteratura e scienza. Socio della MOD (Società italiana per lo studio della modernità letteraria), Curatore scientifico della Collezione Anatomica Paolo Gorini (ASST, Lodi), oltre a numerosi saggi in rivista, ha pubblicato, tra gli altri, *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte fra letteratura, arte e scienza* (2004), *L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana fra letteratura per l'infanzia, scuola e università* (2011), *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino tra letteratura e antropologia* (2018).

MARIO CEROTI

È docente di Lingua e letteratura italiana presso l'Istituto Tecnologico/Liceo delle Scienze Applicate "Tito Sarracchi" di Siena. Si è occupato di poesia italiana del Novecento, della presenza delle letterature straniere nelle riviste culturali del Ventennio, di Eugenio Montale, di Mario Luzi, di Umberto Saba, di Giani Stuparich, del *Decameron* di Giovanni Boccaccio e di Stefano Tuscano. Collabora con le riviste «Allegoria», «Letteratura e letterature», «Rivista di letteratura italiana», «Luziana» e «Otto/Novecento». Ha partecipato, con interventi poi pubblicati, a convegni su Saba e Montale.

MILENA CONTINI

È assegnista di ricerca presso l'Università di Torino e collabora con l'Università di Santiago de Compostela. Oltre a una serie di articoli, edizioni critiche e monografie d'argomento settecentesco (Alfieri, Valperga di Caluso, Baruffardi, Canzachi, Botta), ha dedicato alcuni saggi e

libri al Novecento (Marinetti, Pirandello, i poeti e diaristi della Grande Guerra, Scerbanenco). Si è già occupata di Deledda nell'intervento *'Cenere' di Grazia Deledda: tra contos arcaici e suggestioni contemporanee* (2021) e nella monografia *Il tema del tesoro nascosto nelle opere di Grazia Deledda* (Studium, 2022).

STEFANO LAZZARIN

Stefano Lazzarin è *maître de conférences d'italien* all'Università di Saint-Étienne (Francia). Si è occupato soprattutto di letteratura fantastica italiana. È il supervisore del manuale enciclopedico *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)* (Firenze, Mondadori Education-Le Monnier Università, 2016). Ha inoltre curato, insieme a E. Puglia, M. Fusillo, A.M. Mangini, il volume *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi* (Bologna, il Mulino, 2018).

ANNALUCIA LEO

Si è laureata all'Università del Salento in Letteratura italiana con una tesi su Arrigo Boito (relatore: prof. V. L. Puccetti), e ora è iscritta al secondo anno del corso di Laurea magistrale in Lettere classiche.

LORENZO NEGRO

Ha compiuto gli studi magistrali presso l'Università Ca' Foscari di Venezia con una tesi dedicata al commento de *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni. In cotutela con l'austriaca Alpen-Adria Universität di Klagenfurt, prosegue i suoi studi attorno all'opera di Sereni all'interno della scuola di dottorato internazionale di italianistica a Ca' Foscari, sotto la supervisione del professor Tiziano Zanato. Durante i primi anni di dottorato ha contribuito agli atti del Convegno AdI (Associazione degli Italianisti) sia nel 2021 che nel 2022, rispettivamente con: *Il tempo che passa: fantasmi di guerra nelle poesie di Montale e Sereni* e *Un prosimetro di guerra: «Con me e con gli Alpini» di Piero Jahier*. Nel 2021 ha partecipato al Convegno "SEMPER – Seminario permanente di poesia" dell'Università di Trento in qualità di relatore con un contributo per gli atti intitolato «Gli oggetti di un ricordo». *Amuleti nella poesia di Sereni*. In occasione dello scorso anniversario montaliano ha co-organizzato a Venezia le Giornate di Studi dedicate a *L'opera in versi di Eugenio Montale a quarant'anni dalla morte*. È di prossima pubblicazione il suo articolo dal titolo *Andare a capo. Vittorio Sereni tra poesia e prosa*.

IWAN PAOLINI – ALESSANDRO VALENTI

Iwan Paolini sta frequentando il corso di dottorato interateneo in Studi Linguistici e Letterari presso le Università degli Studi di Trieste e di Udine. I suoi interessi di ricerca riguardano la rappresentazione dello spazio domestico nella letteratura italiana del ventennio fascista e il soprannaturale letterario. Ha collaborato con il Centro Studi Tommaso e Idolina Landolfi e si è occupato di Landolfi, Ortese, Manganelli. Ha pubblicato *Lo spazio oltre il bosco* («Diario perpetuo», 2, 2022).

Alessandro Valenti è un dottorando in Studi linguistici e letterari presso le Università degli Studi di Udine e Trieste. La sua ricerca si concentra sulle rappresentazioni del *topos* letterario dell'ospitalità nella prosa inglese edoardiana e modernista; mantiene inoltre un vivo interesse per il gotico tardo-vittoriano. È membro del Gruppo di ricerca su letteratura, narrazione, spazi e turismo dell'Università di Trieste, che sta lavorando, per i tipi di EUT, a un volume sul soggiorno triestino di James Joyce.

ALICE PARRINELLO

È al terzo anno di dottorato presso il St Cross College, University of Oxford e il suo progetto analizza l'opera della regista siciliana Emma Dante attraverso un'ottica queer. Attualmente, è una dei co-convenors del network Queer Intersections Oxford. I suoi interessi principali riguardano la teoria queer, gli studi di genere e l'ecofemminismo. Ha pubblicato articoli al riguardo sulle riviste accademiche *gender/sexuality/italy* e *Whatever*.

STEFANO PIFFERI

È ricercatore confermato in Italianistica presso il DISUCOM (Dipartimento di Scienze Umanistiche, del Turismo e della Comunicazione) dell'Università degli Studi della Tuscia – Viterbo, dove insegna “Letteratura Italiana” e “Letteratura italiana di viaggio” nel corso di laurea in Lettere. È presidente del Centro Interdisciplinare di Ricerca sul Viaggio (CIRIV) dell'Unitus, è membro del CIRVI (Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia), del gruppo di ricerca RRR (Rivoluzione Restaurazione Risorgimento); è responsabile del gruppo di ricerca “Distopica/Dispotica” all'interno della linea di ricerca del Disucom “I mutevoli volti del potere”. Si occupa prevalentemente di odeporica della tarda Età Moderna sia sul fronte teorico-critico che su quello letterario-documentale, non disdegnando incursioni nel tardo Novecento: in questo ambito si è occupato degli aspetti formali dello scrivere di viaggio, della guidistica romana, della percezione del paesaggio, delle biblioteche digitali sul viaggio, così come di viaggiatori-scrittori atipici come Baretta, Malpica, Imbriani, Wu Ming, Brizzi. Al di fuori dell'ambito odeporico si è interessato di riviste letterarie del primo Ottocento, di romanzo storico, ma soprattutto di letteratura distopica novecentesca, ambito in cui ha scritto saggi su Volponi, De Maria, Alvaro, Morselli. Le sue pubblicazioni più recenti sono “*Lo Stradone*” per “*Remoria*”. Per una rilettura storico-esoterico-visionaria di Roma, in «*Vesper*», vol. 6, 2022, p. 178-185 e *Contro l'umanità. 'Eco-criticism', anti-antropocentrismo, odeporica nel Pianeta irritabile di Volponi*, in «*GriseldaOnline*», 20, 1, 2021, p. 205-218.

LUCA PELOSO

Ricercatore indipendente, ha conseguito la laurea magistrale in scienze filosofiche e un dottorato di ricerca in filosofia; si occupa oggi prevalentemente di letteratura. Ha pubblicato un libro dal titolo *L'esperienza dell'estremo*, e collaborato con diverse riviste. I suoi ultimi saggi pubblicati sono *Lo sguardo sospeso. Aporie pasoliniane tra normatività sociali e pratiche singolari* (in «*Giustizia insieme*», marzo 2022) e *Staying with Words – Making Kin in the Hamlet(ocene). Intorno alla presenza di Shakespeare in Donna Haraway* (in «*La Furia Umana*», aprile 2022).

STELLA SCHITO

Nel 2022 consegue la laurea triennale presso l'Università del Salento con una tesi in Letteratura italiana contemporanea su Stefano Dal Bianco. Attualmente è iscritta al corso di laurea magistrale in Lettere Moderne presso l'Università del Salento. Collabora con il Centro di Ricerca PENS, sul cui sito ha pubblicato un articolo dal titolo *Il metro dell'abbandono. Su Belluno, andantino e grande fuga di Patrizia Valduga*.

DOMENICO TENERELLI

Ha pubblicato saggi su riviste scientifiche («*Sinestesiaonline*», «*Ariel*», «*Oblio*», «*Pirandelliana*») e la monografia *Ai limiti della vita. Storia e letteratura nella Roma occulta di Luigi Pirandello (1891-1907)* (Edizioni Giuseppe Laterza, Bari 2020). Ha partecipato al Convegno annuale MOD 2021 e

2022, al Convegno internazionale “*Sei personaggi in cerca d’autore – cento anni dopo*” (Zurigo 2021) e al Congresso Nazionale AdI 2022.

SARA VERGARI

Formatasi all’Università di Firenze (Lettere moderne, 2017) e all’Università Cattolica di Milano (Filologia moderna con indirizzo editoriale, 2020), è attualmente dottoranda in Italianistica presso Aix-Marseille Université (CAER), dove si occupa di poesia italiana contemporanea e in particolare di antologie d’autore dal 1970 a oggi. Ha pubblicato il saggio *Un “Pavese solo”. Percorsi di continuità tra I dialoghi con Leucò e la precedente produzione* (Solfanelli, 2021). È tra gli organizzatori di più cicli di seminari dal titolo “I poeti-critici. Creazione e impegno nella poesia italiana contemporanea (XXI secolo)”. Si interessa alla ricezione e al recupero della poesia delle donne, con particolare attenzione agli ultimi decenni del Novecento. Suoi studi sulla poesia italiana contemporanea sono usciti su varie riviste accademiche (“*Italies*”, “*Ulisse*”).

ANDREA VERRI

Andrea Verri insegna nelle scuole secondarie di secondo grado. Ha svolto il dottorato in italianistica e filologia romanza presso l’Università Ca’ Foscari Venezia con una tesi sul rapporto di Leonardo Sciascia con Manzoni, Belli e Verga. È autore di una monografia e di alcuni articoli sullo scrittore siciliano. Ha studiato inoltre Pier Maria Pasinetti, Nino Savarese e alcuni aspetti della didattica della lingua e della letteratura italiana.

BARBARA VINCIGUERRA

È dottoranda in Scienze Documentarie, Linguistiche e Letterarie, presso l’Università “La Sapienza” di Roma. Coautrice con E. Giuliana Budicin, Maria G. Chiappori e Donatella Schürzel de *L’arte dell’Adriatico orientale a Roma e nel Lazio dal V secolo ad oggi*, Roma, 2019. Recentemente ha pubblicato: *Marina Abramović: attraversare i muri*, in «M@GM@» Rivista di scienze umane e sociali, n.1, 2022; *Il giovane Slataper nelle Lettere a Maria tra insoddisfazione e slanci di passione*, in «Studi e testi italiani», n. 49, 2022.

LUIGI WEBER

Professore associato all’Università di Bologna dal 2014, svolge le sue ricerche nell’ambito della letteratura italiana contemporanea. Tra le sue pubblicazioni: «*Usando gli utensili di utopia*». *Traduzione parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* (2004); «*Con onesto amore di degradazione*». *Romanzi sperimentali e d’avanguardia nel secondo Novecento italiano* (2007); *Romanzi del Movimento, romanzi in movimento: la narrativa del Futurismo e dintorni* (2010); *Due diversi deliri. Manzoni storiografo dei fatti della peste e della Rivoluzione Francese* (2013); *Sfuggente madre patria. Presenza e assenza del paesaggio nella letteratura italiana della Grande Guerra* (2022).

INDICE

SIMONE GIORGIO, <i>Premessa</i>	3
ALBERTO CARLI, <i>Fiabe e leggende tradizionali e folkloriche in alcuni episodi letterari della seconda metà del XIX secolo</i>	7
ANDREA VERRI, <i>Da Tortura a La voglia. Variazioni fantastiche di Luigi Capuana</i>	19
ANNALUCIA LEO, <i>Arrigo Boito e E.T.A. Hoffmann: un Doppelgänger occulto e musicale</i>	29
BARBARA VINCIGUERRA, <i>Memorie, fantasmi, presenze in una città di frontiera</i>	37
MILENA CONTINI, <i>«Non è del tuo mondo»: i fantasmi di Grazia Deledda</i>	47
DOMENICO TENERELLI, <i>«Non un'ombra, uno spettro!»: Il fantasma nelle novelle di Luigi Pirandello</i>	59
IWAN PAOLINI – ALESSANDRO VALENTI, <i>«La persona fuggente»: Tommaso Landolfi e la tradizione del gotico anglofono</i>	71
LORENZO NEGRO, <i>I fantasmi della memoria, i ricordi della vita. “Presenze” negli Strumenti umani di Vittorio Sereni</i>	83
SARA VERGARI, <i>Il fantasma di Dio e dell'assoluto nella poesia di Fernanda Romagnoli</i>	95
MARIO CEROTI, <i>Presenze fantasmatiche nella poesia del tardo Montale</i>	103
DANIELA BOMBARA, <i>Tristi revenants. Emarginazione dello spettro e volontà di critica sociale in Dino Buzzati, Ercole Patti, Livia De Stefani</i>	117
FABIO CAMILLETI, <i>Gli spettri romani di Giorgio Vigolo: ritorno dei morti e viaggio nel passato in Avventura a Campo di fiori</i>	129
STEFANO PIFFERI, <i>Dissoluzione e rifiuto. Lo svanimento come stigma sociale in Dissipatio H.G. di Guido Morselli</i>	141
LUIGI WEBER, <i>Filippo Tuena, il ritorno e il ritornante: Ultimo parallelo</i>	151
GIORGIA BUSO, <i>Gli increati: declinazioni del fantastico nella trilogia di Antonio Moresco Giochi dell'eternità</i>	161
STELLA SCHITO, <i>Larve nelle tenebre. Sulla scrittura di Luciano Funetta e il weird italiano</i>	173
LUCA PELOSO, <i>Bestiario Durastanti. Fantasmi e presenze allogene ne La straniera</i>	187

ALICE PARRINELLO, <i>I fantasmi di Nadia Terranova: hauntologie, sicilitudine e scrittura</i>	199
STEFANO LAZZARIN, <i>Weird, fantastico, New Italian Weird. Qualche osservazione su un recente dibattito critico</i>	211
PENS PAPERS	
FRANCESCA MAZZOTTA, <i>Altri notturni: tra i Canti di Leopardi e la poesia più recente</i>	229
FEDERICA SOLAZZO, <i>Uno spettro di futuro. Intervista a Bernardo De Luca su Foglio di via di Franco Fortini</i>	239
LE AUTRICI E GLI AUTORI.....	247

QUADERNI DEL PENS

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

© 2022 Università del Salento
<http://siba-ese.unisalento.it>