

Introduzione

SILVIA ARZOLA
MARTINA DI FEBO
Università degli Studi di Macerata

Nel romanzo *Mia cugina Rachele* (*My Cousin Rachel*, Daphne Du Maurier, 1951) il giovane inglese Philip Ashley raggiunge Firenze per fare luce sulla sorte del cugino e mentore Ambrose, lì trasferitosi in seguito al matrimonio con Rachel, una lontana parente italo-inglese, nata e cresciuta in Italia. Subito la città gli si schiude come entità indecifrabile: esibendo un'atmosfera di sfuggente ostilità, debitamente riassunta dal primo incontro del protagonista con una mendicante. «Era giovane, non doveva avere più di diciannove anni, ma l'espressione del suo viso era antica, senza età, come se il suo corpo esile racchiudesse un'anima immortale» (Du Maurier 2017, 39). L'aspetto arcano della mendicante tornerà alla memoria di Philip dinnanzi alle donne raccolte nella cattedrale fiorentina; più in là il protagonista rammenterà questi volti associandoli a profili istoriati su una moneta antica, oggetto – si rammenti, antico – che rispecchia ai suoi occhi l'essenza stessa di Rachel, ineffabile nella sua estraneità: «Nella penombra anche il suo viso era straniero. Un volto sottile, un profilo su una moneta» (Du Maurier 2017, 310). Una similitudine che accompagna ripetutamente il romanzo, alla stregua di un *leitmotiv*, sottolineando l'irrimediabile 'italianità' della donna testimoniata da quel profilo antico su una moneta dal retro ignoto.

Se la natura bifronte della moneta allude senz'altro all'ambiguità di Rachel (nella percezione del cugino) essa ricapitola nell'immediatezza del simbolo i nodi principali di un filone del genere gotico che possiamo ricondurre alla definizione di 'gotico mediterraneo'. Du Maurier scrive il romanzo nel 1951, da scrittrice avvertita si conosce distante dagli anni d'oro di quella breve voga, ciò non di meno se ne fa consapevole erede: distillando alcuni tratti esemplari

di una tradizione letteraria – a tutt’oggi pulsante – che fonda le sue origini su una singolarità estetica capace di mescolare elementi naturalmente contrastanti: suggestioni classiche, per antonomasia solari, e segreti tenebrosi, a metà tra Rinascimento crudele e decadenza barocca. Nel caso di Rachel, la donna riassume la filogenesi classica nell’aspetto e nella grazia dei modi («odora di antica Roma», Du Maurier 2017, 96) ma a ciò aggiunge una disinvolta perizia in ambito erboristico - potenzialmente venefica -, dispendiose propensioni all’estetismo, elusive malizie. In sostanza, Rachel, agli occhi di un gentiluomo inglese di campagna, rappresenta una dissonanza che non trova pacificazione. Ammalianti e indecifrabili, rievoca in corpo e anima lo spaesamento provocato in Philip dal panorama italiano, intravisto durante il suo brevissimo viaggio: la bellezza incastonata in una luce chiara ma torpida, le dimore gentilizie affabili nell’apparenza ma fantasmatiche, e una fauna umana ambigua, levantina: dalla mendicante che si appiattisce come una serpe alla fisiognomica sospetta dell’avvocato Rainaldi, procuratore legale della donna.

La dissonanza cognitiva di Philip, chiave dell’intero romanzo, si fonda sulla sua incapacità di decifrare l’ossimoro che lo irretisce.

Proprio su questa natura d’ossimoro fonda l’unica monografia italiana dedicata al *Gotico mediterraneo* (Scotti 2007) cui si deve la prima efficace perimetrazione di campo nonché una definizione destinata a riemergere, in altra veste, come sottogenere del gotico italiano, principalmente contemporaneo.

Per quel che ci riguarda, Scotti riconduce la natura di questo ‘ossimoro’ al cortocircuito prodotto da due concezioni dell’Italia (e in senso lato dei paesi mediterranei) coeve e solo apparentemente contrastanti: da un lato lo scrigno (o passivo deposito) della splendente integrità classica di Winckelmann, dall’altro la «contrada sinistra, sede di intrighi e ricettacolo di masnadieri» (Scotti 2007, 21) che Walpole ricostruisce come ambientazione ideale per il suo *Castello di Otranto*. Visioni destinate, non di rado, a farsi complici involontarie: tingendosi i reperti classici di colori enigmatici, finanche diabolici, in un ritorno dell’antico che non ha nulla a che spartire con l’aspirazione neoclassica alla compostezza e si profila, al contrario, come un’eco confusa e seducente, persecutoria, la cifra di una rimozione, la beffa di fantasma di pietra. «L’antico e il sinistro, fulgide statue e luoghi oscuri; un ideale e l’inconscio: la bipolarità intrinseca del gotico mediterraneo si associa a questa doppia serie di elementi» (Scotti 2007, 65).

Turbamenti, visioni che possono prodursi solo a partire da uno sguardo irriducibilmente altro, necessariamente straniero; saranno infatti i viaggiatori del nord Europa a generare una costellazione immaginale che, nella rappresentazione dell’Italia e dei paesi mediterranei, farà confluire non soltanto il mistero di una classicità sepolta e risorgente, ma anche i tropi medievaleggianti, le imprese abbaglianti e venefiche delle epopee signorili e gli intrighi papisti che già avevano acceso le fantasie del teatro elisabettiano e che, due secoli dopo, andranno a delineare il fuoricampo preliminare all’insorgenza del romanzo nero inaugurato da Ann Radcliffe sul finire del Settecento. Lo straordinario successo

di Radcliffe, che non aveva mai lasciato la natia Inghilterra ma si era affidata ai diari di viaggio dell'amica Hester Piozzi per dare vita a foschi panorami italici e relativi felloni, dimostra infatti che il pregiudizio immaginifico, una sorta di pittoresco torbido e sinistro, dovesse essere consolidato quanto basta da non sembrare incongruo. Una considerazione analoga riguarda anche il celebre *The Monk* di Lewis, autore che aveva sì viaggiato, ma che mai si era spinto nella tetra Spagna dalle tinte inquisitoriali che fa da sfondo al romanzo e probabilmente lo stesso Lord Ruthven, il vampiro di Polidori che, rimaneggiando un frammento di Byron, situa parte delle nefandezze del suo personaggio in una Grecia dalle venature folkloriche.

Preso atto di alcune linee di continuità dell'immaginario nord europeo sugli universi per così dire mediterranei, è tuttavia ragionevole, seguendo le indicazioni Scotti, fondare la nascita del gotico mediterraneo con Walpole che, nel 1764, con *Il Castello di Otranto*, disegna una catena di tropi destinati a lunga fortuna, stante la vocazione di questo genere a porsi come cerniera – o parete omeostatica – tra la tendenza settecentesca all'esotismo e il gotico di stampo nordico: codificando un'attitudine che pur mantenendo lo sguardo esotizzante del viaggiatore settecentesco ne decreta il superamento di sensibilità e di gusto, grazie all'invenzione di un rinnovato universo immaginale. E se lo straordinario *pastiche* di Walpole, tra statue giganti ed epifanie vendicatrici di santi, resterà comunque un *unicum*, in quel crogiolo si trovano quasi tutti gli elementi votati a rinfrescare la longevità del sopraddetto 'fuoricampo', tetro e avvincente, che finirà talvolta per ridursi a evocazione sommaria, ma bastevole a innescare un domino di rimandi: che si tratti di personaggi (indimenticabile il Conte Fosco della *Donna in Bianco* di Wilkie Collins) o di ambientazioni (si pensi al celebre *Ritratto Ovale* di Edgar Allan Poe, e alla sua nebulosa collocazione appenninica).

Così, se non si può affermare che tutta la narrativa gotica nasca mediterranea è innegabile che, ai suoi albori, alcuni modi di quella letteratura scelsero 'una certa idea di mediterraneo' per suscitare brivido, spavento, sensazionalismo: uno scenario di antichi splendori e terrori, palpitanti di sensuosa decadenza, costellati da rovine, abitati da personalità sottili, maliziose, spesso crudeli, pervasi da presenze inquietanti, statue viventi, risorgenze perverse (o insidiosamente malinconiche) dell'antico, spettri dannati. A questo proposito resta indispensabile la mappa di Franco Moretti nell'*Atlante del romanzo europeo* in cui si rilevano, tra il 1770 e il 1840, tredici romanzi ambientati in Italia, quattro in Spagna, uno nei Pirenei. Scrive Moretti: «In generale il gotico viene inizialmente ambientato in Italia (e in Francia); poi si sposta a nord, in Germania, intorno al 1800; e poi ancora più a nord, in Scozia, intorno al 1820» (Moretti 1997, 18).

Fantasie, filoni, suggestioni che si ibridano, non di rado, con il portato del romanzo storico alla Walter Scott, andando a definire un gusto che può includere varianti soprannaturali ma anche limitarsi al piacere scuro per le atmosfere

inquiete che modellano eroi tortuosi, tipicamente ‘stranieri’ nelle intenzioni, benché somiglianti, nella modellizzazione, a molti eroi fatali della letteratura popolare. Un repertorio di temi che si dipana non solo in opere inglesi più o meno note ma anche nella novella tedesca e francese, con modi differenti, più orientati a esplorare gli elementi conturbanti di una classicità pagana e sepolta ma smaniosa, a modo suo, di ritrovare vita.

Quanto e in che modo il variegato repertorio del gotico mediterraneo si sia riflesso nelle rappresentazioni per così dire autoctone, in che misura sia stato assimilato, rifiutato, stravolto, o semplicemente ignorato non è tema centrale nei recenti studi sul gotico italiano¹ che scelgono di rinunciare alla sterile dissezione di testi finalizzata a quantificare il peso degli aspetti derivativi sulla multiforme produzione del gotico nostrano, soffermandosi piuttosto su una tradizione che trova autonomia nella sua feconda quanto sottovalutata continuità: affrontando con piglio scientifico, finalmente verrebbe da dire, un tema «criticamente emarginato, se non apertamente ostracizzato, e confinato negli angoli della paraletteratura, dell’editoria popolare, del fumetto e del cinema a basso budget» (Malvestio / Serafini 2023, 1).

In attesa di cogliere nuovi frutti di questo slancio, può rivelarsi produttivo continuare ad approfondire il modello ‘gotico mediterraneo’, allo scopo di saggiarne la tenuta euristica sia in merito a fenomeni già storicizzati (ma tutt’ora meritevoli di approfondimento), sia per quanto riguarda le sue ricadute su certo immaginario contemporaneo, in particolare là dove gli attori mediterranei, anche incorporando visioni storicamente etero-poste, sono riusciti a rintracciare un singolare sentiero di ritorno a casa.

Questa raccolta di saggi percorre con libertà entrambe le direttrici, nella consapevolezza che i fenomeni presi in esame possiedono confini naturalmente porosi, suscettibili di rimandi e assonanze tali da configurare una sorta di molteplicità combinatoria, favorita dal lavoro interdisciplinare che accosta alla comparatistica, le storie della letteratura (greco-antica, tedesca, italiana, inglese), la critica letteraria e quella cinematografica.

La partizione che segue, dunque, non riflette un’articolazione rigida, ma solo un’ideale percorso di lettura.

¹ Da più di un decennio si assiste a un rinnovato interesse in merito al fenomeno: accanto a un crescente numero di importanti articoli su riviste accademiche e non, sono comparsi anche volumi di una certa rilevanza, spesso pubblicati all’estero. A tal proposito si rinvia a Billiani / Sullis (2007), o il più recente Malvestio / Serafini (2023), che raccoglie interventi dei più significativi studiosi del campo, tra gli altri, Fabio Camilletti e Fabrizio Foni, il cui vasto sforzo in questo campo non è riassumibile in una nota. Per un’indagine più accurata si rimanda alla bibliografia del sopracitato lavoro di Malvestio- Serafini.

Riferimenti bibliografici

- Billiani, Francesca / Sulis, Gigliola (ed.). 2007, *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings between Narrative Traditions*, Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Du Maurier, Dafne, 2017. *Mia cugina Rachele*, trad. a cura di Marina Morpurgo, Milano, Neri Pozza.
- Malvestio, Marco / Serafini, Stefano (ed.). 2023, *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Moretti, Franco, 1997. *Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi.
- Scotti, Massimo, 2007. *Gotico mediterraneo*, Napoli, Diabasis.