

Fantasma in pieno sole. Carlo Fruttero e la via italiana alla *ghost story*

FABIO CAMILLETTI
University of Warwick

Abstract

Carlo Fruttero's novella *Ti trovo un po' pallida* (1979) was explicitly conceived as a way of negotiating the ghost story genre – which Fruttero believed to be quintessentially 'Northern' – with a Mediterranean setting, employing irony as its primary means. My analysis demonstrates instead that the ironical tone overtly pervading the novella conceals in fact deeper shadows, and that *Ti trovo un po' pallida* can be fully ascribed to what I previously, and provisionally, termed the intimately Italian «“purgatorial” way to ghost stories».

1. *Fruttero, nonostante Fruttero*

«Ma ve lo immaginate un disco volante che atterra a Lucca?» La sentenza attribuita a Carlo Fruttero (da solo o assieme a Franco Lucentini) può essere o meno apocrifa, ma l'opinione della 'ditta' al riguardo era chiara e nota (Saiber 2011). Ospite nel 1968 della trasmissione Rai *L'Approdo*, Fruttero aveva dichiarato:

lo scrittore italiano di fantascienza si trova di fronte a delle difficoltà che gli anglosassoni non hanno. Cioè, prendiamo il caso più banale per la fantascienza. Supponendo un arrivo di astronave marziana, un disco volante marziano o venusiano o di Aldebaran che arriva, non

so, a Little Creek, per esempio, nel Nevada, no?, nel... in uno stato americano spaziosissimo, vasto: abbiamo dunque dietro a questo sbarco, dietro queste parole, dietro questi nomi di città tutto un bagaglio figurativo ricchissimo, cioè l'FBI che viene subito informato, il presidente degli Stati Uniti, il Congresso, lo stesso paesaggio è immenso, è vastissimo. Immaginiamo la stessa situazione nel comune di Boffalora, in provincia di Milano. Il disco atterra e arrivano i pescatori sul... del Ticino, avvertono... chi avvertono? L'FBI? No, avvertono il maresciallo dei carabinieri, poi da lì telefonano al sindaco, il sindaco prende una Seicento e corre dal prefetto... si vede subito che la situazione drammatica cade, cade istantaneamente, diventa un bozzetto, un bozzetto di vita locale che può avere degli aspetti ironici, divertenti, ridicoli, folcloristici, ma che non ha nessuna forza drammatica, non ha nessuna presa immediata sul lettore. Una storia così va giocata sullo scherzo¹.

Lasciamo momentaneamente da parte la validità della tesi, e anche l'involontaria ironia del paradosso proposto da Fruttero (uno dei gioielli più misconosciuti e luminosi della fantascienza italiana, *Venivano dalle stelle* di Giuseppe Pederiali, del 1974, muove *proprio* dall'arrivo degli alieni in un piccolo comune della pianura padana, e non mi sento di escludere che Pederiali, col suo romanzo, intendesse precisamente smentire la *boutade* di Fruttero: cfr. Camilletti 2022a). Noteremo invece come l'idea di un'intrinseca *alterità* del fantastico rispetto alla cultura italiana sia, per lo scrittore torinese, pregiudizio antico e radicato, e non solo se si parla di narrazioni culturalmente connotate come la *Space Opera* o le estetiche della fantascienza *Golden Age*. A più riprese, infatti, nel corso degli anni, Fruttero si trova a sostenere l'impraticabilità, in Italia, della *ghost story*: una tradizione, a suo avviso, che «nella letteratura italiana non c'è» (Fruttero [2007] 2009, 54).

Sono parole del 2007. La Mondadori sta per rimandare in libreria *Ti trovo un po' pallida*, romanzo breve (o novella lunga) del 1979, e Fruttero l'accompagna con un dettagliato «Backstage» – lungo all'incirca quanto il racconto – per spiegarne genesi e circostanze (ivi, 49-85)². L'opinione, però, è la stessa che Fruttero aveva espresso quasi cinquant'anni prima, quando, assieme a Lucentini, aveva curato per Einaudi l'influente antologia *Storie di fantasmi* (1960): una selezione – come da sottotitolo – di «racconti *anglosassoni* del soprannaturale» (corsivo mio), quasi tutti pubblicati fra il 1895 e il 1917 (Camilletti 2018a, 76), che finiva per fotografare con precisione quell'età dorata della *ghost story*

¹ L'intervento si può ora ascoltare in uno speciale dedicato a Fruttero dal giornalista Paolo Mieli e reperibile online all'indirizzo: <https://www.raiplay.it/video/2020/12/Italiani-Carlo-Fruttero-a2a5ca16-57f6-48fb-a8b1-6e77466b0245.html> [ultimo accesso 28 agosto 2023]. Sull'importanza di questa intervista rimando a Iannuzzi 2014, 76-77. Si noti peraltro che in un articolo del 1967 di Gianfranco de Turreis e Sebastiano Fusco, che non mi è stato possibile rintracciare, pare si menzioni già la battuta sull'UFO atterrato a Lucca. Ringrazio per la segnalazione Roberto Labanti.

² *Ti trovo un po' pallida* era apparso per la prima volta nell'estate del 1979, sulle pagine de «L'Espresso», diviso in due parti; benché opera del solo Fruttero, era apparso con la firma «Fruttero&Lucentini», ormai consolidata a livello di marketing, e sempre col nome dei due era stato ristampato in volume singolo (e illustrato) da Longanesi, nel 1981, e quindi in un volume antologico di Mondadori. L'edizione Mondadori del 2007, posteriore di cinque anni alla morte di Lucentini, lo attribuisce invece, e correttamente, al solo Fruttero.

britannica che si stende fra gli anni Ottanta del diciannovesimo secolo e gli anni Venti del Novecento (Hay 2011, 91). Insomma, sosteneva implicitamente ed esplicitamente la “ditta”, nel 1960 la storia di fantasmi era un genere letterario, insieme, forestiero e già trascorso, incapace di riattivarsi nel ‘qui e ora’ del Novecento italiano. Riguardo all’‘ora’, Fruttero e Lucentini si sarebbero in seguito ricreduti, curando per Mondadori l’antologia *Incontri coi fantaspirti* (1978); ma sul ‘qui’ non avrebbero mai cambiato opinione, almeno formalmente. La tradizione italiana della *ghost story*, ribadirà ancora Fruttero nel 2007, si limita a «qualche eccezione, peraltro deboluccia, di epoca “scapigliata”» e, al massimo, a qualche campione di «folklore contadino», laddove «la paura paura, quel compiaciuto *frisson* letterario, ha stabile e indiscussa residenza nei paesi anglosassoni [...] e lì devi andarla a cercare» (Fruttero 2009, 54-55). Così aveva fatto il Fruttero adolescente, periziando la biblioteca dell’aristocratico piemontese Roberto Radicati di Marmorito (Fruttero 2011, 23-37), dalla quale avrebbe poi attinto materiali per l’antologia del 1960 (Lippi 2012, 87).

Si tratta, com’è chiaro, più di un’ossessione personale di Fruttero che di una valutazione critica attendibile: perché, anche a voler ignorare il sommerso (vasto, e comunque non irrilevante) della narrativa di consumo (cfr. Foni 2008), o tralasciare le prove letterarie di autori canonici come Luigi Capuana, Antonio Fogazzaro o Luigi Pirandello, Fruttero non poteva non tener presente – per prossimità geografica, editoriale, di sentimento e di poetica – l’opera, se non altro, di un Mario Soldati, che proprio due anni dopo le *Storie di fantasmi* aveva pubblicato una sua raccolta dal titolo quasi identico, *Storie di spettri* (1962)³. E forse, infine, anche la stessa “ditta” non era del tutto inconsapevole dell’arbitrarietà di quel giudizio: è eloquente, in questo senso, che ogni volta che Fruttero e Lucentini enunciano la loro regola, altrettanto sistematicamente la violino. Accade in in *Storie di fantasmi*, che fra i racconti dei vari M.R. James, Oliver Onions, W.W. Jacobs include anche quello di un ‘P. Kettridge’ che altri non è se non Lucentini sotto pseudonimo (Curti 2011, 80 n. 3; Camilletti 2018a, 81); e accade con *Ti trovo un po’ pallida*, che discende, anche, forse, da un nuovo interesse per il genere, stimolato dalla compilazione *Incontri coi fantaspirti*. Nel 1983, quindi, la ‘ditta’ tornerà alla *ghost story* con un romanzo d’ambientazione senese, *Il palio delle contrade morte*.

Ti trovo un po’ pallida porta i segni di quest’ambiguità, di questa ambivalenza tra il desiderio di dire e la malcelata, introiettata fobia per un immaginario – quello italiano – che agli occhi di Fruttero pare sempre contenere, quale caratteristica intrinseca e irredimibile, i germi della farsa. Formalmente, la risposta di Fruttero all’ipotesi di una *ghost story* italiana è sempre la stessa degli anni Sessanta: se un UFO sul Ticino, come aveva dichiarato ai microfoni della Rai, può essere solo raccontato nei modi dello scherzo, anche nel caso dei fantasmi occorrerà tenersi lontani «dal tenebroso, dal raccapricciante,

³ Sulle *Storie di spettri* di Soldati rimando a Jori 2010 e Camilletti 2018a, 82-116.

insomma dal gotico o neogotico, e tentare un ribaltamento completo: una storia di fantasmi in pieno sole», modellata sulla leggerezza delle cronache mondane di Arbasino (Fruttero 2009, 65, 79). Ma *Ti trovo un po' pallida*, come proverò a dimostrare nelle prossime pagine, è qualcosa di più che un *divertissement* isolato: si tratta, invece, di un testo-chiave di quella che altrove ho provvisoriamente chiamato «via “purgatoriale” alla *ghost story*» (Camilletti 2018a, 108).

2. *Gli altri*

Gea è morta – o meglio muore dopo tre paragrafi, ma non se ne accorge, rimuove quella dolorosa concretezza come un fastidio di poco conto. Il resto del racconto, in prima persona, è il monologo di un fantasma che vaga per una Toscana percorsa da *bas-bleu*, ricchi vecchi e nuovi, «una labile comunità elitaria che [...] deve intasare la sua giornata col massimo attivismo per darsi l'impressione di non aver sprecato le vacanze» (Fruttero 2009, 80).

L'idea non è nuovissima – quando Fruttero scrive c'è, almeno, il precedente di *The Third Policeman*, romanzo di Flann O'Brien scritto a fine anni Trenta e pubblicato postumo nel 1967 – ma comunque non inflazionata come oggi, dopo pellicole come *The Sixth Sense* di M. Night Shyamalan (1999), *The Others* di Alejandro Amenábar (2001) e *Passengers* di Rodrigo García (2008), o il *dorama* tv *Ore no ie no hanashi* (俺の家の話), scritto da Kankurō Kudō (2021). L'ispirazione arbasiniana è, da un punto di vista diegetico, d'aiuto: nella frenetica estate toscana in cui si muove Gea, fatta di corse in macchina da un borgo all'altro, repentini cambi di programma, gruppi che si fanno e si disfano, è difficile capire chi e quando la vede – se poi la vede davvero – e se chi non le rivolge la parola lo fa per ripicca, per fatuità o perché avverte solo marginalmente la sua presenza (nel «Backstage», Fruttero ricorda il caso di quei marinai, dispersi nell'Artico, che «contandosi durante le loro estenuanti e allucinanti marce» avevano «sempre l'impressione che ci fosse tra loro “una persona in più”», *ibid.*)⁴.

Piccoli dettagli, disseminati con accortezza, anticipano la conclusione soprannaturale della storia. È estate, ma Gea ha sempre freddo, un freddo innaturale che aumenta pagina dopo pagina (in compenso, un dente che la tormentava 'prima', d'un tratto, non le fa più male, né avverte più il bisogno di fumare). È pallida, smunta, e Fruttero, a distanza di anni, riflette a quanto

⁴ Fruttero cita a questo proposito una nota al *The Waste Land* di T.S. Eliot (1922), suggerendo che l'ispirazione possa essere giunta al poeta dal racconto *The Seventh Man* di Arthur Quiller-Couch (1900): uno dei racconti, probabilmente, presi in considerazione per l'antologia del 1960, ma tradotto in italiano solo molti anni dopo, nel 2017.

bene avrebbe potuto interpretarla la Silvana Mangano degli ultimi anni, «pallida, assottigliata, scavata» dalla malattia che l'avrebbe uccisa ad appena cinquantanove anni (ivi, 80). Impercettibilmente, ma inesorabilmente, il vestito di Gea non smette di cambiare colore, contrappuntando con una precisa traiettoria cromatica il progressivo distacco dalla vita della protagonista: da viva, Gea indossa un «bel vestitino a strisce» (ivi, 9), ma in seguito, dopo l'incidente, il suo abito è «bianco sbuffante e trasparente» (ivi, 31) come un sudario; più avanti ancora, un conoscente loda la «dolcezza» del suo «mauve» (ivi, 36), che declina però, e inesorabilmente, in un viola liturgico e luttuoso (ivi, 41), prima di rivelarsi un semplice abito «di chiffon nero» che potrebbe indossare anche un cadavere preparato per la sepoltura (ivi, 45). A Lucentini il trucco era spiaciuto – «Secondo lui quanto più una storia prepara uno scioglimento “soprannaturale” tanto più scrupolosamente realistici e logici devono essere i dettagli sui quali poggia» (ivi, 81-82) – come gli era spiaciuto, per altre ragioni, il sottile gioco di pronomi messo in atto dal sodale:

quando [Gea] è viva, è come tutti attaccatissima al proprio io («io sciagurata...»), da cui comincerà a distaccarsi dopo la «sciagura», passando progressivamente e insensibilmente alla seconda e infine alla terza persona. Orgogliosissimo di questo allusivo procedimento ne parlai al telefono con Franco, che lo sconsigliò, ossessionato com'era dai pericoli della macchinosità e della inintelligibilità. Ma a me piaceva troppo e non gli diedi retta (ivi, 81).

È proprio questo «allusivo» gioco, però, a fornirci una chiave di lettura ulteriore del racconto – al di là della tendenza di Fruttero, fin troppo esibita, a spiegare i meccanismi creativi in termini unicamente artigianali e funzionalistici. *Ti trovo un po' pallida* descrive infatti l'esperienza di Gea come una progressiva acquisizione di consapevolezza: ossessionata dal pensiero di aver dimenticato qualcosa di fondamentale, Gea perviene infine a comprendere che quel tassello mancante, quella zona d'ombra della memoria, è precisamente il fatto di essere morta, rifiutato dalla coscienza razionale e rimosso in senso pienamente freudiano. Nel momento fatale dello schianto, del resto, Gea adopera un termine di chiara ascendenza psicoanalitica: «Restringo sottintendo ignoro. *Censuro*» (ivi, 11, corsivo mio). Una scelta lessicalmente peregrina, questa (e contributo di Lucentini, ivi, 82), ma che trova una rispondenza esatta nella nozione freudiana di *Zensur* quale 'funzione permanente' della psiche: ne *L'interpretazione dei sogni*, infatti, la censura rappresenta quello «sbarramento selettivo tra il sistema inconscio e quello preconscious-cosciente» attraverso il quale l'atto stesso della rimozione diventa possibile (Laplanche / Pontalis 1989, 66).

Ma non c'è solo Freud ad aggirarsi in queste pagine. Riguardagnata la macchina – uno dei tanti oggetti smarriti e ritrovati in cui si sublima, nel racconto, quanto Gea ha *veramente* perduto – la donna crede di scorgere «con la coda dell'occhio un fantasma seduto al volante» (Fruttero 2009, 29). Essendo lei la morta, si tratta, ovviamente, di un vivo: ma l'inversione di prospettiva non ha nulla di comico o di paradossale. In quell'apparizione, Gea scorge qualcosa

dell'innominabile reale che resta ancora nascosto alla sua percezione, e la reazione che ha è, prevedibilmente, isterica:

Urlo. Sia pure in perfetto silenzio, urlo.

Vedo le costellazioni sgretolarsi, gli atomi smettere di fare quel che dovrebbero fare, tutta la faccenda (la cosa?) non tiene più, non sta più insieme, ho dimenticato di cercare i Janner, di salutare Obo, di passare a prendere quegli inglesi, di mettere il gelato di cocco in frigorifero, di far scendere i bambini dalla quercia, di raggiungere gli altri a Pienza in una trattoria dove con niente si mangiano cose meravigliose, da Guccio che ci aspetta tutti nella sua fattoria in val di Chiana, da Margaret che ci aspetta tutti nella sua torre antisaracena, antiflorentina, vicino a Volterra.

La vita è naturalmente inesatta, ma qui ci sono troppi vuoti, troppe approssimazioni, troppi frammenti sparsi, il caos, il casino senza nome.

Raggomitolata accanto allo spettro, urlo (ivi, 30).

Il passaggio dalle costellazioni disgregate agli appuntamenti mancati non è solo un anticlimax ironico teso a suggerire la superficialità di Gea: è una rappresentazione, incisiva e icastica, della grande intuizione demartiniana per cui ogni fine del mondo non è altro, sempre, se non «la fine del *proprio* mondo» (Cases 1965, 8). La stessa Gea, del resto, si risolve ad abbandonare il consesso dei viventi nel momento in cui, «nella sua giornata di bilancio conclusivo», è incapace di vederli, ormai, che come «macchiette, figurine ritagliate, bidimensionali, incollate per sempre a se stesse» (Fruttero 2009, 81). Ernesto de Martino, non casualmente, aveva inquadrato e interpretato il problema culturale del morire attraverso la nozione di «crisi» o «perdita» della «presenza», mutuata dal Croce dei *Frammenti di etica* ma poi trasformata, da *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) al suo ultimo, incompiuto progetto sulle apocalissi, nell'architave di una teoria generale della cultura che vedeva nella difesa dell'integrità dell'Io il fine ultimo delle complesse relazioni storicamente instaurate fra l'uomo e la morte (cfr. Gallini 2008). E una «perdita della presenza» è precisamente quel che sperimenta Gea, passando dalla prima alla terza persona, dall'Ego all'Es, dal caldo della vita al freddo dell'inorganico, dal bianco al nero, dalla frenesia all'indifferenza e infine alla stasi: «C'è in quel gran ridere una cosa che Gea non condivide più, non ha più, che ha perduto in un punto misterioso di questa giornata [...]. La ritrova ora tra i grilli [...] e ritrova al volante se stessa, eccitata da una fretta, da un'ansia di conclusione, da qualcosa che la spinge o la risucchia verso l'ordine naturale delle cose» (Fruttero 2009, 47). Gea vede finire il proprio mondo, e con esso l'universo: non a caso, in quella sua giornata di conclusivo rendiconto sul dolore, l'inutilità e la vacuità della vita, non ha mai smesso di vedere o ricordare «quattro cavalieri», tetra immagine d'Apocalisse che in realtà (scopriamo nelle ultimissime pagine) non è altro che la banale reminiscenza di un cartellone pubblicitario, forse di una marca di sigarette, che la sua retina ha casualmente trattenuto nel momento dello schianto (*ibid.*).

3. *La terra di mezzo*

L'idea di scrivere la novella in prima persona era stata di Franco Lucentini. È il fantasma stesso, «in ambigua fluida sopravvivenza dopo un'incidente mortale» (ivi, 82), a prendere la parola, trasformando quella che nella *ghost story* tradizionale era una rivelazione relativa all'Altro in una consapevolezza relativa al Sé. Un'autoanalisi, in buona sostanza: del resto, l'«ambigua fluida sopravvivenza» degli spettri, sospesi tra due mondi, presenta parecchi punti di contatto con «quello che Freud in una lettera a Fliess ha chiamato, incidentalmente, lo *Zwischenreich*», il 'regno dell'intermedio' in cui «siamo votati, come analisti e forse come esseri umani, a soggiornare» (Pontalis 2003, 17). Questo regno dell'intermedio, riflette Jean-Bertrand Pontalis, ha un nome antico, istintivamente familiare a chiunque abbia ricevuto un'educazione cattolica, per quanto dimenticata o superficiale questa possa essere stata. Il limbo dei bambini, ma soprattutto il purgatorio, sono i due *Zwischenreich* attraverso i quali il cattolicesimo ha storicamente problematizzato e risolto la radicalità binaria di beatitudine e dannazione, prospettando per chiunque una possibilità di salvezza. E sono, come Freud intuiva embrionalmente, formidabili metafore della nevrosi e della cura. Non a caso, pur essendo un pensatore intimamente dualista, Freud struttura le proprie topiche della psiche secondo un paradigma «“trinitario”» (*ibid.*): ed è l'analisi stessa a costruire lo *Zwischenreich*, il 'purgatorio' – nel senso assolutamente letterario ed etimologico del termine – in cui si arriva, «passo dopo passo e senza lasciarsi annientare, a ricostituire» quanto era disperso, frammentato, lacerato (ivi, 18).

Pontalis, scrive, non ha riflettuto sulle potenzialità euristiche del concetto di Purgatorio se non dopo aver letto il saggio di Jacques Le Goff che, nel 1981, rimette l'invenzione teologica e dottrinale del 'terzo luogo' al centro del dibattito storiografico sull'evoluzione delle mentalità. Ma già negli anni Quaranta del ventesimo secolo due teologi cattolici come Romano Guardini e Yves Congar avevano cercato di aggiornare la devozione nel purgatorio, già allora, inesorabilmente, in declino, alle nuove sensibilità: in modi diversi, ma con strategie complessivamente analoghe, Guardini e Congar avevano proposto un'analogia fra purgatorio e psicoterapia, vedendo l'esperienza purgatoriale non più come punizione ma come ricapitolazione della propria vita trascorsa e accettazione del proprio nuovo stato.

che ne è dopo la morte dell'uomo di buona volontà, ma di una volontà che non è riuscita in vita a padroneggiare *del tutto* il suo essere? [...] Nel pentimento l'uomo accoglie il passato, ne prende coscienza e lo giudica [...]. In questo processo avviene qualcosa di più di una presa di posizione nei confronti del passato: «Il passato viene nuovamente assunto nella libertà che ne determina un cambiamento radicale [...]». Guardini stesso dichiara che l'analogia che lo guida per elaborare una teologia della sofferenza purificatrice è la psicoterapia (Gilardi 2003, 132).

Non dissimile, da questo punto di vista, è il percorso di auto-accettazione intrapreso da Gea: i riferimenti alla sfera purgatoriale, in *Ti trovo un po' pallida*, sono sparsi ma evocativi. Mentre la sua Toscana assoluta diviene, impercettibilmente, sempre più umbratile e crepuscolare, Gea – che per prima si ritiene priva di una qualsivoglia dimensione interiore («Il mio analista (se ne avessi uno) direbbe che il mio subconscio (se ne avessi uno) ha il terrore di essere rifiutato», Fruttero 2009, 15) – si riscopre via via capace di meditazioni universali: «Chissà se adesso coi calcolatori elettronici si riuscirebbe a stabilire quanto dolore, quanta pena c'è in un giorno nel mondo?» (ivi, 23). Gea avverte che il mondo terreno si sta progressivamente distaccando da lei: «lasci pian piano scolare da te», si dice, già passata alla seconda persona, «le innumerevoli impressioni del mondo» (ivi, 31), un vecchio tradimento di suo marito è ormai dimenticato, «non te ne importa più niente, la cicatrice è definitivamente chiusa» (ivi, 33). Nessuna questione, triviale o meno, ha più importanza: nessuno le rivolge la parola, nessuno sembra notarla, ma – pensa Gea – «il tuo interesse s'è comunque diradato, scaricato, non t'importa di sapere quest'altra storia, quest'altro intreccio, quest'altra combinazione di sentimenti e destini, ogni enigma ne vale un altro, ça revient au même» (ivi, 45).

Notiamo qui una differenza sostanziale rispetto al modello del purgatorio cattolico, e in particolare di quello del Purgatorio dantesco, fonte sottesa per chiunque abbia avvicinato la tematica nel canone italiano (cfr. Camilletti 2020, 2021b). Gea abbandona, sì, ogni scoria della propria soggettività: ma laddove, nel 'secondo regno' di Dante, ciò si risolve nella creazione di un sentimento di comunità, che dall'Io trascolora nel 'noi', la traiettoria di Gea – una volta ascritta alla schiera di quei «deceduti-non-del-tutto-morti che aspettano quella che Lacan chiamava la Seconda Morte» (Benvenuto 2013, 23) – va dalla prima alla terza persona singolare, alla solitudine, al distacco, alla contemplazione dell'inerte. Quello di Fruttero, insomma, è un purgatorio desacralizzato e immobile, di quelli di cui a più riprese ha parlato Ermanno Cavazzoni: oltremondi «senza più alcuna trascendenza», dove «si sta [...] come [...] in una penombra autunnale, molti senza che si rendano conto d'essere morti, pensando solo d'aver perso la strada» (Cavazzoni 2008, 216-218).

4. Conclusioni. I fantasmi della strada

In *The Others* di Amenábar, che pure si conclude con la stessa consapevolezza di un aldilà privo di premi o di castighi, sempre identico a se stesso come un antico Ade, la rivelazione perturbante della spettralità dei protagonisti si accompagna alla consapevolezza – altrettanto, se non più perturbante – di cosa abbiano visto, appunto, *gli altri*, cioè i viventi. Ogni gesto, ogni momento del film ci appare – alla luce del *plot twist* finale – da una nuova angolatura, facendoci

comprendere come ogni azione della padrona di casa o dei suoi figli sia stata percepita dagli inquilini della casa come un tipico fenomeno d'infestazione: dai sussurri uditi nel cuore della notte agli sconquassi noti come *Poltergeist*. La stessa domanda può farsi riguardo a Gea. Vittima di un incidente stradale, Gea si aggira da un luogo all'altro, senza mai sapere veramente dove andare. Chiede passaggi in continuazione, a chiunque, e chi sia il conducente, a volte, non lo nota nemmeno («Dal suo posto d'angolo nell'auto (di chi?) Gea vede la prima stella», Fruttero 2009, 43). Da quelle auto compare e scompare, e a volte ci lascia qualcosa – in genere la borsetta, che continua a smarrire (« la seccatura è che hai lasciato la borsetta sull'auto di Guccio o forse addirittura su quell'altra del cineasta», *ivi*, 41). Il giorno seguente, intuiamo, quelli che l'hanno scorta, che l'hanno portata in macchina, che magari avranno trovato la borsetta, scopriranno che Gea è morta, e che hanno dato un passaggio a un fantasma. Dietro a *Ti trovo un po' pallida* si staglia così l'ombra di una storia antica almeno quanto le automobili – e forse anche di più – e così sintetizzata nel repertorio del folclore anglosassone compilato da Ernest Warren Baughman:

The Vanishing Hitchhiker. *Ghost of a young woman asks for ride in automobile, disappears from closed car without the driver's knowledge, after giving him address to which she wishes to be taken. The driver asks person at the address about the rider, finds she has been dead for some time. (Often the driver finds that the ghost has made similar attempts to return, usually on anniversary of death in automobile accident. Often, too, the ghost leaves some item such as a scarf or a traveling bag in the car)* (Baughman 1966, 148, corsivi miei)

[L'autostoppista evanescente. Il fantasma di una giovane donna chiede un passaggio in automobile e sparisce dall'auto chiusa all'insaputa del conducente, dopo aver fornito l'indirizzo al quale desidera essere condotta. A quell'indirizzo, il conducente chiede della passeggera e scopre che è morta da tempo. (Spesso il conducente scopre che il fantasma ha fatto analoghi tentativi di tornare, in genere nell'anniversario della morte per incidente d'auto. Spesso, inoltre, il fantasma lascia in auto un oggetto come una sciarpa o una borsa da viaggio)].

Oggi, la storia dell'«autostoppista evanescente» viene considerata la più classica delle leggende metropolitane, ma il concetto di *urban legend* viene coniato solo nel 1981 da Jan Harold Brunvand, che titola il suo libro proprio *The Vanishing Hitchhiker*: in Italia si comincerà a parlarne alla fine degli anni Ottanta (Carbone 2005). Ma questo non vuol dire, in ogni caso, che di autostoppiste fantasma, all'epoca di *Ti trovo un po' pallida*, non si parli. La storia circola a voce almeno dagli anni Trenta (Bermani 1991, 52-55), e a partire dal 1948 – quando una sua variante è stata presentata come fatto realmente accaduto dal periodico *Illustrazione del popolo* (Anon. 1948) – traccina regolarmente sulle pagine della stampa generalista. A partire dalla metà degli anni Settanta, il parapsicologo Piero Cassoli, responsabile della rubrica della posta de *Il Giornale dei Misteri*, si trova di fronte al problema di dover spiegare i numerosi casi di «“fantasma” dell'autostop» riferiti dai lettori, sempre, rigorosamente, di seconda, terza o quarta mano (Cassoli 1975, 1976, 1977).

Credendo di adattare al contesto italiano un genere apparentemente forestiero, dunque, Fruttero finisce per riattivare – nascosto dall’alto tasso di letterarietà della novella – qualcosa di molto *hemlich*, orale e popolare: una forma assolutamente ‘semplice’, per esprimersi nei termini di André Jolles, dall’altissima «vischiosità» e dalla «capacità pressoché illimitata di rielaborazione» (Barillari 2000, 11), e che proprio nel canone italiano conosce molteplici, e imprevedibili, metamorfosi narrative. Nel 1967, la storia fornisce lo spunto a un raccontino di Dino Buzzati (cfr. Camilletti 2022c). Nel 1977, due anni prima di *Ti trovo un po’ pallida*, Mino Milani la rielabora in *Fantasma d’amore*, romanzo *folk horror* di ambientazione pavese che fa irrompere nella cinta urbana le inquiete malombre del folclore contadino (cfr. Camilletti 2022b). Del 1986 è la sorprendente rivisitazione di Gianni Celati, nel racconto «Fantasmi a Borgoforte», incluso in *Narratori delle pianure* (Celati 1988, e cfr. Camilletti 2019). Fra anni Novanta e Duemila, anche grazie al boom delle leggende metropolitane, si segnalano diverse rielaborazioni letterarie della storia, tra le quali almeno due che adottano – non si sa se e quanto consapevoli del precedente di Fruttero – l’inversione del punto di vista: è il caso di Giampaolo Simi e Gianni Biondillo, in due racconti apparsi rispettivamente nel 1999 e nel 2008. E, a partire dai primi anni Duemila, Danilo Arona dà l’avvio alla saga multimediale di Melissa, fantasma della strada protagonista di una lunga serie di racconti, romanzi, saggi (cfr. Camilletti 2018b). Un micro-canone, questo, nel quale possiamo, a questo punto, inserire anche la novella di Fruttero: opere nelle quali la modernità si ritrova infestata da leggende antichissime, e che finiscono per rilanciare, nel cuore della post- e della iper-modernità, nuclei narrativi riproposti per secoli nelle veglie invernali o tramite gli *exempla* dei predicatori (Fumagalli 2004, 17-41).

Riferimenti Bibliografici

- Anon. 1948. «Ho ballato con un fantasma», *Illustrazione del popolo* 28, 31 (30 maggio), 1-2.
- Barillari, Sonia Maura, 2000. «Introduzione», in Barillari, Sonia Maura, 2000. *Motti, arguzie, facezie...e altre “forme semplici” della cultura popolare*, Roma, Meltemi, 7-19.
- Baughman, Ernest W., 1966. *Type and Motif-Index of the Folktales of England and North America*, Bloomington, Indiana University Press.
- Benvenuto, Sergio, 2013. «Sono uno spettro ma non lo so». *Fascino indiscreto dei fantasmi epassione della morte*, Milano, Mimesis.
- Bermani, Cesare, 1991. *Il bambino è servito. Leggende metropolitane in Italia*, Bari, Dedalo.
- Biondillo, Gianni, 2008. «Cosa accadde davvero quella notte (e la mattina

- appresso)», in Dazieri Sandrone, 2008. *I confini della realtà*, Milano, Mondadori, 243-271.
- Brunvand, Jan Harold, 1981. *The Vanishing Hitchhiker: American Urban Legends and Their Meanings*, New York, Norton.
- Buzzati, Dino, 1967. «Tre Storie del Veneto», *Corriere della Sera*, 10 gennaio.
- Camilletti, Fabio, 2018a. *Italia Lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*, Oxford, Peter Lang.
- Camilletti, Fabio, 2018b. «Melissa, o la realtà dei fantasmi», *Caietele Echinox* 35, 323-333.
- Camilletti, Fabio, 2019. «Fantasmi delle pianure: Gianni Celati, il folclore contemporaneo e l'orrore popolare», in Malvestio, Marco / Sturli, Valentina, 2019. *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror dell'inizio del nuovo millennio*, Milano, Mimesis, 17-34.
- Camilletti, Fabio (ed.), 2020. *Purgatori della letteratura italiana, Quaderni d'italianistica*, 41, 2.
- Camilletti, Fabio, 2021b. «Spettri di Dante», in Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 5-13.
- Camilletti, Fabio, 2022. «Fantascienza e ufologia nell'opera di Inisero Cremaschi, Gilda Musa e Giuseppe Pederiali, 1967-1978», *Italian Studies* 77 (3), 328-340.
- Camilletti, Fabio, 2021b. «Onryō a Pavia: gotico padano, parapsicologia e Techno-Horror in un romanzo di Mino Milani», *Italian Studies* 77 (1), 80-94.
- Camilletti, Fabio, 2022c. «Voci dall'aldilà. Paura e leggende metropolitane nel Buzzati giornalista», in Zangrandi, Silvia T., 2022. *Dino Buzzati e la parola. Forme e linguaggi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 113-23.
- Carbone, Maria Teresa, 2005. «La leggenda italiana delle leggende metropolitane», in Toselli, Paolo / Bagnasco, Stefano, 2005. *Le nuove leggende metropolitane*, Roma, Avverbi, 59-63.
- Cases, Cesare, 1965. «Un colloquio con Ernesto de Martino», *Quaderni piacentini*, IV, 23-24 (maggio-agosto), 4-10.
- Cassoli, Piero, 1975. «Corrispondenza», *Il Giornale dei Misteri* 55 (ottobre), 33-35.
- Cassoli, Piero, 1976. «Corrispondenza», *Il Giornale dei Misteri* 67 (ottobre), 37.
- Cassoli, Piero, 1977. «Corrispondenza», *Il Giornale dei Misteri* 75 (giugno), 19-21.
- Cavazzoni, Ermanno, 2008. «Purgatori del secolo XX», in Fellini, Federico, 2008. *Il viaggio di G. Mastorna*, Macerata, Quodlibet, 207-29.
- Celati, Gianni, 1988. «Fantasmi a Borgoforte», in *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 60-64.
- Curti, Roberto, 2011. *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, Torino, Lindau.
- Foni, Fabrizio (ed.), 2008. *Il gran ballo dei tavolini. Sette racconti fantastici da «La Domenica del Corriere»*, Cuneo, Nerosubianco.

- Fruttero, Carlo, [2007] 2009. *Ti trovo un po' pallida*, Milano, Mondadori.
- Fruttero, Carlo, 2011. *Mutandine di chiffon. Memorie retribuite*, Milano, Mondadori.
- Fruttero, Carlo / Franco Lucentini (edd.), 1960. *Storie di fantasmi. Antologia di racconti anglosassoni del soprannaturale*, Torino, Einaudi.
- Fruttero, Carlo / Franco Lucentini, 1978. *Introduzione al ritorno degli spiriti*, in Fruttero, Carlo / Lucentini, Franco, 1978. *Incontri coi fantaspiriti*, Milano, Mondadori, 5-11.
- Fruttero, Carlo / Franco Lucentini, 1983. *Il palio delle contrade morte*, Milano, Mondadori.
- Fumagalli, Stefania, 2004. *La ragazza dello Snoopy. La leggenda contemporanea dell'“autostoppista fantasma”*: una ricerca in Valle Brembana, Bergamo, Archivio della Cultura di Base.
- Gallini, Clara, 2008. «Introduzione», in Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, vii-xlv.
- Gilardi, Costantino, 2003. «L'altro Purgatorio: dalla pena e dall'espiazione al desiderio e al “fuochoso amore”», *Psiche. Rivista di cultura psicoanalitica* 2, 127-152.
- Hay, Simon, 2011. *A History of the Modern British Ghost Story*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Jori, Giacomo, 2010. «Addio agli spettri», in Mario Soldati, *Storie di spettri*, Milano, Mondadori, v-xvi.
- Iannuzzi, Giulia, 2014. *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Milano, Mimesis.
- Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand, 1989. *Enciclopedia della psicanalisi*, Roma-Bari, Laterza.
- Lippi, Giuseppe, 2012. «Carlo Fruttero “el noster martianitt”», *Robot* 65, 86-89.
- Milani, Mino, 1977. *Fantasma d'amore*, Milano, Mondadori.
- Pontalis, Jean-Bertrand, 2003. «Pensare l'intermedio», *Psiche. Rivista di cultura psicoanalitica* 2, 15-19.
- Saiber, Arielle, 2011. «Flying Saucers Would Never Land in Lucca: The Fiction of Italian Science Fiction», *California Italian Studies* 2, 1-47.
- Simi, Giampaolo, 1999. «Specchietto retrovisore», in Colombo, Andrea G. / Pelo, Leonardo, 1999. *Spettri Metropolitani*, Milano, Edicions, 97-118.
- Soldati, Mario, 1962. *Storie di spettri*, Milano, Mondadori.