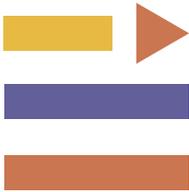


POLY 
 **T** **HE** 
Sis  **FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA**

5 | **20**
23



POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

5 / 2023



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 5 / 2023

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-920-2

2024 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

Massimo Bonafin (Università di Genova), Silvia Caserta (University of St Andrews, UK), Carla Cucina (Università di Macerata), Martina Di Febo (Università di Macerata), Andrea Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, D), Antonella Sciancalepore (Université Catholique de Louvain, B), Massimo Scotti (Università di Messina)

Coordinamento di redazione

Mauro de Socio (Istituto Storico Italiano per il Medio Evo), Giulio Martire (Università di Torino)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Giulia Conserva, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Flavia Garlini, Daniele Giovannone, Sara Gregori, Marcella Lacanale, Michela Margani, Iaria Muoio, Giulia Perosa, Elena Santilli, Flavia Sciolette, Salvador Spadaro, Gloria Zitelli

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge, UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Federico Bertoni (Università di Bologna), Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore, Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari, Venezia), Riccardo Castellana (Università di Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique de Louvain, B), Alain Corbellari (Université

de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH), Carlo Donà (Università di Messina), Florence Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F), Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee University, Lexington, VA-USA), Franziska Meier (Universität Göttingen, D), Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA), Stefano Rapisarda (Università di Catania), Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini (Università del Piemonte Orientale), Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma), Justin Steinberg (University of Chicago, USA), Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

Web

<https://rivisteopen.unimc.it/index.php/polythesis>

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Indice

- 7 SILVIA ARZOLA, MARTINA DI FEBO
Introduzione
- Anticamente gotico*
- 15 TOMMASO BRACCINI
Da Filinnio a Nuctina: lamie, *revenantes* e vampire tra
antichità e immaginario gotico
- 37 ALESSANDRO FAMBRINI
La sensualità dell'inorganico. Traiettorie intorno a Lucca nella
letteratura tedesca di primo Ottocento
- Camera con vista*
- 53 MASSIMO SCOTTI
«Solo la nostra ombra ci somiglia»: dal *Castello d'Otranto* al
Segno del comando
- 67 WALTER CATALANO
La Città infestata: *Genius loci* e geografia immaginale del
perturbante in Vernon Lee
- Mediterraneo gotico*
- 85 FABIO CAMILLETTI
Fantasmi in pieno sole. Carlo Fruttero e la via italiana alla
ghost story
- 97 LEOPOLDO SANTOVINCENZO
Incenso e vecchi merletti. Appunti su immaginario religioso e
cinema fantastico spagnolo

Recensioni

- 119 FRANCO PEZZINI
Le maschere del demonio: gotici al sole. Recensione a *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*, edited by Marco Malvestio and Stefano Serafini, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2023

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 indecifrabile, 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.

Anticamente gotico

Da Filinnio a Nuctina: lamie, *revenantes* e vampire tra antichità e immaginario gotico

TOMMASO BRACCINI
Università degli Studi di Siena

Abstract

Gothic atmospheres and Mediterranean contexts mark the reception of the story of Philinnio, revenante mentioned by Phlegon of Tralle in the 2nd century AD. Reinterpreted in a diabolical key by demonologists of the modern age, the story intersects with that of the lamia and is revisited in a vampiric key in the 19th century, before appearing repeatedly in the Californian Clark Ashton Smith's weird production and finally surfacing in a creepypasta with Gothic hues.

Morte che ritornano e amori tragici all'ombra dei sepolcri: una combinazione che istintivamente verrebbe da associare a un immaginario gotico. E in effetti quest'ultimo, come vedremo, se ne appropriò. La storia da cui prenderemo le mosse, però, arriva dall'antichità classica e ha un'ambientazione greca. Si tratta di una narrazione oggi poco nota, ma che ha avuto un notevole influsso sulla letteratura 'di genere' di età moderna e contemporanea, attraverso riprese e rielaborazioni talora decisamente sorprendenti.

A raccontarla, nel primo capitolo del suo *Libro delle meraviglie*, è Flegonte di Tralle, liberto e segretario dell'imperatore Adriano (Flegonte di Tralle 2013; Braccini 2021, 93-97).

1. *La storia di Filinnio*

Nella città greca di Anfipoli, all'epoca della dominazione macedone, la giovane Filinnio muore prematuramente subito dopo le nozze (forse il giorno stesso). Sei mesi dopo, misteriosamente, risorge e nottetempo torna a casa dei propri genitori. Lì si trova in qualità di ospite un giovanotto proveniente da Pella, Macate, che non conosceva la ragazza morta. Filinnio entra nella stanza del giovane spacciandosi per la figlia di alcuni vicini di casa. Gli dice di averlo visto, di essersi innamorata di lui e di essere giunta lì all'insaputa dei suoi genitori. I due così trascorrono insieme quella notte, e la successiva, scambiandosi anche pegni della reciproca passione (lui dà a lei un anello di ferro e una coppa, lei ricambia con un anello d'oro e la propria 'fascia pettorale', antenata del moderno reggiseno). In entrambe le occasioni, la fanciulla scompare misteriosamente all'alba, per tornare poi al calare delle tenebre.

Nel corso della seconda notte, la nutrice della ragazza morta si accorge che nella stanza dell'ospite sta accadendo qualcosa di strano; spiando dal buco della serratura, le pare di riconoscere la sua padroncina defunta. Avverte i genitori, che il giorno dopo, per quanto increduli, sottopongono Macate a un vero e proprio terzo grado. Il padre e la madre rimangono particolarmente turbati al vedere l'anello e la fascia lasciati dalla ragazza, che riconoscono come oggetti sepolti con la figlia defunta. Il giovane, però, non crede minimamente di avere a che fare con una morta. Pensa piuttosto che l'anello e l'indumento di Filinnio siano stati rubati dalla tomba di quest'ultima, ricettati, e così giunti in possesso dell'ignara fanciulla che veniva a visitarlo di notte. Macate acconsente tuttavia ad avvertire i padroni di casa quando, quella sera, la misteriosa visitatrice si ripresenterà.

Qualche ora dopo, dunque, i genitori di Filinnio fanno irruzione e riconoscono senz'ombra di dubbio la propria figlia. Ma la ragazza, lamentatasi con loro di averle impedito, con la loro invadenza, di trascorrere tre notti con l'ospite (forse l'equivalente dei tre canonici giorni di festeggiamenti nuziali che le erano stati negati in vita? Purtroppo una lacuna all'inizio del testo impedisce di rispondere), cade morta di nuovo. La notizia dell'accaduto sconvolge l'intera città di Anfipoli. Un'ispezione nel sepolcro di famiglia rivela un catafalco vuoto, sul quale sono appoggiati i doni di Macate: è la prova che la ragazza misteriosa era veramente una *revenante*, che durante il giorno tornava nella sua tomba. Il cadavere di Filinnio è bruciato, e Macate, sconvolto, poco dopo si suicida.

2. *La demonizzazione di Filinnio*

La fine del giovane è sicuramente tragica, ma dalle righe di Flegonte pare emergere chiaramente come Filinnio non sia inerentemente malvagia e non sia

mossa da cattive intenzioni. Anzi, è lei stessa a dichiarare ai propri genitori, prima di cadere morta di nuovo, di non essere tornata sulla terra «contro la volontà degli dèi», e di «non aver fatto male a nessuno». Sembra di capire che le divinità degli inferi, impietosite per la sua morte prematura (*aoros*) che le aveva impedito di conoscere l'amore, le avessero concesso eccezionalmente di tornare tra i vivi per alcuni giorni.

La tutto sommato innocua e patetica Filinnio, che non aveva certo tratti demonici o predatorii, in epoca moderna finì tuttavia per essere precocemente ammantata da un'aura satanica. Già l'*editor princeps* della storia, Wilhelm Xylander, aveva cautamente avanzato il dubbio che in tutta la vicenda, ammesso che fosse vera, si potesse individuare lo zampino del diavolo (Xylander 1568, 316). Quest'aspetto passò poi decisamente in primo piano nella fortunatissima rielaborazione che della storia avrebbe dato Pierre Le Loyer nei suoi *III livres des spectres* (1586, 379-392) e successivamente, in forma più ridotta, nel suo *Discours, et histoires de spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons et ames, se monstrans visibles aux hommes* (Le Loyer 1605, 245-249), dove chiosava che sarebbe stato con ogni probabilità il demonio a impossessarsi del «corps mort et ensepuluré» della ragazza per creare scompiglio e rovinare la vita dei suoi genitori e del povero Macate (Aretini 2000, 139-145; Chesters 2011, 216-234, anche per la fortuna del racconto nella letteratura demonologica e non). Quest'approccio fu quello che finì per imporsi, come mostrano le menzioni della storia di Filinnio che compaiono, per esempio, in un'altra fortunata raccolta di racconti di apparizioni, l'*Anthropodemus Plutonicus* (1666) del tedesco Johannes Praetorius (Hans Schultz) e, soprattutto, nelle opere del gesuita François Richard, missionario a Santorini, dedicate alle manifestazioni vampiriche presenti nelle isole della Grecia, con le quali la vicenda narrata da Flegonte viene direttamente equiparata (Braccini 2014, sp. 421-422).

3. *La vampira di Goethe*

La sovrainterpretazione vampirica di Filinnio sarebbe poi definitivamente esplosa nel Settecento, quando la vicenda venne reinterpretata nientemeno che da Goethe nella celebre ballata *Die Braut von Corinth* (1797; testo in Goethe 1988, 866-871). In questa rielaborazione, un giovane giunge da Atene a Corinto a casa dei futuri suoceri, recentemente convertitisi al cristianesimo. Il matrimonio è stato combinato, e lui non conosce la promessa sposa. Non sa nemmeno che c'è stato un cambiamento: in origine gli era stata destinata la figlia maggiore, poi morta e rimpiazzata tacitamente dalla sorella minore. Il giovane viene raggiunto, nottetempo, da una misteriosa fanciulla: ovviamente si tratta della sua prima fidanzata, di cui l'ateniese ignora il tragico fato. Segue, grossomodo, la vicenda narrata da Flegonte di Tralle ma alla fine, quando

viene sorpresa dai genitori inorriditi, la *revenante* dichiara che «le nenie» e «la benedizione dei preti» cui essi avevano fatto ricorso nel tentativo di darle la pace sono inutili e, soprattutto, rivela la sua natura malevola e vampirica (str. 26): è tornata sulla terra, infatti, per succhiare il sangue del cuore del fidanzato («...zu saugen seines Herzens Blut» [per succhiare il sangue del suo cuore¹]), e poi di altri giovani.

Nell'elaborare la sua ballata, che fonde il classicismo con la nuova moda letteraria del vampirismo, Goethe aveva tuttavia ben pensato di contaminare la vicenda di Filinnio con un'altra celebre storia dell'antichità che sembrava, allora come adesso, superficialmente accostabile alle storie di non-morti provenienti dai Balcani. Eloquentemente, in questo senso, l'ambientazione corinzia. Il riferimento è infatti alla vicenda dell'Empusa citata all'inizio del III secolo da Filostrato nella sua *Vita di Apollonio di Tiana*, una sorta di 'santone' pitagorico che nei suoi viaggi era giunto anche a Corinto.

4. *L'Empusa, una lamia assetata di sangue*

Tra i discepoli che in quella città si erano aggregati ad Apollonio c'era anche il venticinquenne Menippo di Licia, un bel ragazzo molto portato per la filosofia. Questo Menippo, però, aveva finito per essere irretito da quella che tutti giudicavano «una donna straniera», raffinata e facoltosa, ma che in realtà era uno «spettro» (*phasma*) che si era invaghito di lui. Apollonio ben presto aveva espresso la sua disapprovazione per questa relazione, ammonendo il giovane con parole sibilline: «Tu stai fomentando un serpente, e un serpente fomenta te». Menippo e la sua misteriosa amante alla fine si erano sposati, ma al matrimonio si era presentato anche Apollonio, che aveva svelato a tutti i presenti come i ricchi arredi della dimora in cui erano ospitati, che apparteneva alla donna, fossero solo un'illusione. Era un'illusione la donna stessa:

Questa brava sposina è un'Empusa, che i più considerano una sorta di lamia o di spettro. Questi esseri bramano il sesso, ma ancor di più la carne umana, ed è con il sesso che ingannano chi vogliono sbranare.

La donna ovviamente negava tutto e cercava di ridicolizzare Apollonio, ma tutto a un tratto le suppellettili e le decorazioni della sala dei banchetti sparirono.

Allora lo spettro pareva piangere e pregava Apollonio di non tormentarlo e di non costringerlo a dire chi fosse per davvero. Ma dal momento che quello lo incalzava implacabilmente,

¹ Ove non altrimenti indicato, le traduzioni sono dello scrivente.

confessò di essere un'Empusa e di stare ingrassando Menippo in mezzo alle mollezze per poi sbranarlo: le sue tipiche vittime erano infatti i bei ragazzi, che avevano il sangue puro.

Stando a Filostrato, questa sarebbe stata la più celebre delle avventure di Apollonio, e pur ignorando i dettagli in moltissimi, ancora secoli dopo, sapevano che «una volta aveva sconfitto una lamia a Corinto» (*Vita di Apollonio* 4.25; testo greco in Philostratus 2022, 127-129).

L'operazione di Goethe, com'è evidente, è consistita dunque nel contaminare la storia di Flegonte di Tralle con quella di Filostrato: la malinconica e umbratile *revenante* Filinnio ha così assunto i tratti della 'mangiatrice di uomini', la lamia di Corinto, golosa del sangue dei giovani da lei sedotti. In questo modo, si è artificialmente ottenuta una 'vampira' antica, una sorta di innesto orrorifico che permette di classicizzare una figura che, invece, con l'antichità greca e romana non ha nulla a che spartire (Braccini 2011, 31-54) – tantomeno con la lamia che, è bene ricordare, non è un cadavere rianimato, condizione indispensabile perché si possa parlare di vampirismo.

La ballata di Goethe conobbe in ogni caso un grandissimo successo (nel 1868 conobbe persino una rielaborazione operistica, *La fiancée de Corinthe* di Jules Duprato), e nel corso del diciannovesimo secolo si segnalano ulteriori rivisitazioni della storia di Filinnio che si collocano precisamente in questa scia, calcando dunque la mano sulla nuova vampiricità della *revenante*, e allontanandosi così sempre più dalle linee originali della storia.

5. *Le morte innamorate di Gautier*

I trattamenti forse più noti sono quelli di Théophile Gautier. Ne *La morte amoureuse* (1836: testo in Gautier 2002, I, 525-552) rappresenta il sacerdote Romuald folgorato (in chiesa, il giorno stesso della sua ordinazione!) dalla bellezza della misteriosa cortigiana Clarimonde. Divenuto curato di una parrocchia di campagna, intreccerà con lei una torrida e ossessionante relazione onirica – a un certo punto arriverà addirittura a credere che l'illusione sia la realtà, e che a essere un sogno, deprimente quanto ricorrente, sia invece la sua vita diurna di parroco. Non mancano punte di necrofilia, giacché Romuald in fondo sa che la sua amante è una morta (anzi, gli viene espressamente detto che è «une goule, un vampire femelle» [una *ghoul*, una vampira femmina]), la quale la notte gli succhia il sangue. Alla fine Clarimonde verrà irrorata d'acqua santa nella sua bara dall'abate Serapione, severo padre spirituale di Romuald, e finirà per dissolversi in ossa e cenere. Farà però un'ultima visita al suo amante, levando un lamento disperato che ricorda quello della ragazza di Anfipoli prima di cadere morta per la seconda volta, e per sempre:

«Malheureux! malheureux! Qu'as-tu fait? Pourquoi as-tu écouté ce prêtre imbécile? N'étais-tu pas heureux? Et que t'avais-je fait, pour violer ma pauvre tombe et mettre à nu les misères de mon néant? Toute communication entre nos âmes et nos corps est rompue désormais. Adieu, tu me regretteras.» Elle se dissipa dans l'air comme une fumée, et je ne la revis plus (Gautier 2002, I, 552).

[«Sciagurato! Sciagurato! Che hai fatto? Perché hai ascoltato questo prete imbecille? Non eri felice? E cos'avevo fatto io, perché la mia povera tomba fosse violata e venissero messe a nudo le miserie del mio niente? Ormai ogni comunicazione tra le nostre anime e i nostri corpi è interrotta. Addio, mi rimpiangerai». Si dissipò nell'aria come se fosse fumo, e non la rividi più].

È stato peraltro giustamente notato come la figura di Clarimonde, nonostante i tratti vampirici e demoniaci (non per altro, viene annientata dall'acqua santa), non è monoliticamente malvagia, e anzi, può essere descritta come «un vampire sincèrement amoureux... douce et tendre» (Gautier 2002, I, 1345) [un vampiro sinceramente innamorato... dolce e tenero]. Il trattamento della vicenda da parte di Gautier, dunque, non è manicheo e anzi sembra serbare traccia della pietà che, in Flegonte, circondava la misteriosa vicenda della *revenante* innamorata.

Ancora più esplicitamente legato alla storia di Filinnio e alla sua rielaborazione goethiana (Gautier 2002, II, 1296-1297) è però un altro racconto di Gautier, *Arria Marcella, souvenir de Pompeii* (1852; testo in Gautier 2002, II, 287-314). Il giovane Octavien, in visita al Museo Archeologico di Napoli, è attratto e affascinato dai resti carbonizzati di una delle vittime dell'eruzione, in cui riconosce i tratti di una ragazza di straordinaria bellezza. Quella notte stessa si trova a vagare tra le rovine di Pompei, dove viene raggiunto e stregato dal fantasma della dissoluta Arria Marcella, perita il giorno dell'eruzione. Sul più bello sopraggiunge però il padre cristiano della giovane che la esorcizza facendola tornare «un pugno di cenere frammisto a poche ossa calcinate». I resti visti a Napoli, infatti, erano proprio quelli di Arria, richiamata alla vita proprio dallo sguardo ardente e innamorato di Octavien, come gli rivela ella stessa con una frase emblematica: «On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée; ton désir m'a rendu la vie» (Gautier 2002, II, 309) [«Si è davvero morte solo quando non si è più amate; il tuo desiderio mi ha restituito la vita»].

Arria non è una vampira, ma le viene comunque rinfacciato dal padre di essere stata, in vita, una scostumata 'mangiatrice di uomini'; e rivolgendosi al giovane Octavien, l'austero genitore ha parole durissime per la figlia:

Jeune chrétien, abandonne cette larve qui te semblerait plus hideuse qu'Empouse et Phorkyas², si tu la pouvais voir telle qu'elle est (Gautier 2002, II, 311).

² L'allusione è a una figura mostruosa con il cui aspetto Mefisto appare a Elena nel secondo Faust di Goethe (Gautier 2002, 1309 n. 92).

[Giovane cristiano, abbandona questa larva che ti sembrerebbe più orribile di Empusa e Phorkyas, se ne potessi vedere le autentiche sembianze].

Come si vede, anche in questo caso è esplicitamente attiva la sovrapposizione goethiana tra Filinnio e l'Empusa sconfitta da Apollonio di Tiana. Come avveniva anche nella *Morte amoureuse*, si nota uno scollamento tra un piano convenzionale, quello della morale cristiana, e un vagheggiamento pagano e sensuale che, in ultima analisi, viene accarezzato da Gautier ma poi relegato tra i sogni irraggiungibili di un passato tramontato per sempre, di cui la *revenante* potrebbe essere vista come un simbolo. La condanna moralistica della ragazza è esplicita: se anche è 'ritornata' per amore, insomma, Arria non l'ha fatto perché non aveva potuto sperimentarlo da viva come Filinnio, ma piuttosto perché non sapeva rinunciare alle passioni cui in vita indulgeva senza risparmio (il padre non esita a invitarla a tornare «dans les limbes du paganisme avec tes amants asiatiques, romains ou grecs» [nel limbo del paganesimo con i tuoi amanti asiatici, romani o greci]). Non si tratta di una vera e propria vampira, ma certo è molto più minacciosa e attiva della 'ragazza fantasma' descritta da Flegonte, ormai vista (anche se non senza qualche simpatia, come in questo caso) attraverso il filtro demonico e vampiresco da cui si è trovata avviluppata fin dal Seicento. E, del resto, oltre alla ballata di Goethe, nella 'libreria' di Gautier si trovava sicuramente un altro testo che interpretava la vicenda di Filinnio *in malam partem*, ovvero i noti trattati vampirologici di Dom Calmet, che a sua volta attingevano a Le Loyer (Calmet 1751 [1746], 22-25; Gautier 2002, I, 1352 n. 9).

6. *Carmilla: una vampira dal nome greco*

In questo clima non stupisce dunque che proprio il *Libro delle meraviglie* venga esplicitamente evocato, in un contesto decisamente gotico, all'interno del più celebre romanzo dedicato a una vampira, *Carmilla* di Joseph Sheridan Le Fanu (1872; testo in Le Fanu 1999, 243-319; cfr. Hogle 2020, 79-81). Il richiamo all'antichità, oltre che nel nome stesso della protagonista (a tutti gli effetti un nome greco attestato in età imperiale, Χάρμιλλα, un diminutivo di *Charma*, 'gioia': Corsten 2010, 463; Balzat et al. 2018, 448), risulta evidente alla fine dell'opera. Lì vengono forniti interessanti dettagli sulla biblioteca del barone Vordenburg, il 'vampirologo' antenato del Van Helsing di Stoker che si è rivelato fondamentale per sconfiggere la *revenante*:

He had at his fingers' ends all the great and little works upon the subject: 'Magia Posthuma', 'Phlegon de Mirabilibus', 'Augustinus de curâ pro Mortuis', 'Philosophicae et Christianae Cogitationes de Vampiris', by John Christofer Harenberg; and a thousand others... (Le Fanu 1999, 316).

[Aveva a sua disposizione tutte le opere, grandi e piccole, che trattavano di quella tematica: ‘Magia Posthuma’, ‘Phlegon de Mirabilibus’, ‘Augustinus de cura pro Mortuis’, ‘Philosophicae et Christianae Cogitationes de Vampiris’ di John Christofer Harenberg, e un’infinità di altre...].

In realtà, come si è visto e come si è detto, Flegonte non presenta nulla di autentico interesse per un vampirologo nel suo *De mirabilibus*, il ‘Libro delle meraviglie’. Ma ormai, la storia era nota attraverso l’interpretazione che ne aveva dato Goethe, e la rielaborazione di Le Fanu non fece che rafforzare l’equazione *revenante* = vampira, tanto che, proprio attraverso la mediazione di Carmilla, è stato ricostruito un percorso che da Filinnio porta a Lucy Westenra, la fanciulla inglese che si trasforma in vampira nel *Dracula* di Bram Stoker (Aiello 2009).

In maniera parallela, peraltro, nell’Ottocento romantico e gotico ebbe una rinomanza anche l’altra figura mostruosa dell’antichità che si è visto espressamente evocata nel racconto di Filostrato, quella della lamia (sulla quale, cfr. almeno Patera 2015, 1-105 e Braccini 2018). Se nella vicenda di Apollonio di Tiana è un *phasma*, uno spettro non meglio definito, altri resoconti antichi la dipingono invece come una donna-serpente che seduce i malcapitati con la sua avvenenza, per poi divorarli senza pietà. È il caso, in particolare, del celebre *Mito libico* di Dione di Prusa, retore attivo tra I e II sec. d.C., che interpreta le lamie come una vera e propria specie mostruosa che infesta i deserti e le dune costiere della Libia (5.5-27; testo greco in Dio Prusaensis 1893, 79-83). Particolarmente emblematica la sorte toccata a una carovana di Greci diretta all’oracolo di Ammone nell’oasi di Siwa:

Su una duna gli sembrò di scorgere una donna sdraiata su una pelle, come usano le libiche. Costei mostrava il seno piegando il collo, e i viandanti credettero che si trattasse di una meretrice proveniente da un villaggio vicino, recatasi lì per offrirsi al pubblico. Due giovani, colpiti dal suo aspetto, le si avvicinarono. Uno la raggiunse per primo; e il mostro lo afferrò e se lo divorava dopo averlo trascinato in una buca della sabbia...

7. *La lamia di Keats*

La mostruosa lamia-rettile di Dione di Prusa viene poi contaminata con la lamia-spettro sconfitta da Apollonio nel celebre poema *Lamia* di John Keats (1819; testo in Keats 2006 [1973], 414-433; edizione italiana con ampia introduzione e commento in Keats 1996). Il poeta inglese riprende la narrazione filostratea dipingendo la protagonista come una donna-serpente (peraltro non animata da cattive intenzioni ma genuinamente innamorata del giovane Licio), aggiungendo però un ulteriore livello di sincretismo che sembra attingere, invece, proprio alla rivisitazione demoniaca di Filinnio. Nel poema compare

infatti un'aggiunta significativa (è stata definita «l'apporto principale di Keats alla storia» da Sabbadini in Keats 1996, 15): poche ore dopo che Lamia, incalzata dal severo Apollonio (allegoria della «cold philosophy» che distrugge ogni incanto), è svanita urlando dal banchetto di matrimonio, lo stesso Licio muore di disperazione:

...Lycius' arms were empty of delight,
As were his limbs of life, from that same night.
On the high couch he lay! – his friends came round –
Supported him—no pulse, or breath they found,
And, in its marriage robe, the heavy body wound.
(Keats 2006 [1973], 433).

[...le braccia di Licio furono prive di gioia
come le sue membra di vita, da quella notte in poi.
Sull'alto catafalco giaceva! I suoi amici gli si fecero intorno,
lo sostennero, ma senza trovare né battito né respiro,
e il corpo grave avvolsero nella sua veste di nozze].

Non si tratta di un suicidio, come nel caso di Macate; tuttavia, la fine tragica del giovane uomo sembra in ogni caso paragonabile con l'esito della vicenda nel *Libro delle meraviglie* di Flegonte.

Quello che si verifica tra Sette e Ottocento, insomma, è la tendenza, forse anche favorita da repertori ed enciclopedie, a far convergere i tratti di una serie di figure femminili inquietanti ereditate dall'antichità. Alla 'morta innamorata' Filinnio, già rivisitata in chiave demoniaca e vampirica a partire dal Cinquecento, si sommano così i tratti dell'Empusa/lamia di Filostrato, che a sua volta va inesorabilmente a sovrapporsi con la lamia/serpentessa di Dione Crisostomo, nel caso di Keats con una conclusione che, a sua volta, sembra riportare a Filinnio. E la storia di queste riprese, ibridazioni, mescolazioni 'gotiche' di queste narrazioni giunte dall'antichità classica non termina certo qui.

8. *Le lamie di Clark Ashton Smith*

Non è questa la sede, naturalmente, per cercare di rintracciare tutti gli ulteriori rivoli di questa sorta di sincretismo di figure e narrazioni antiche relative a *revenantes*/vampire/lamie nella letteratura fantastica contemporanea. Ci si potrà limitare al caso che, quantitativamente e qualitativamente, sembra spiccare su tutti.

Il riferimento è al raffinato e arcaizzante scrittore americano Clark Ashton Smith (1893-1961) (su di lui si vedano Connors 2006; Behrends 2013 [1992]; Joshi 2014; Joshi / Schultz / Connors 2020), che fin dall'inizio della sua produzione in prosa eredita e rielabora suggestioni di Keats e Gautier, entrambi

da lui ben conosciuti (Lovecraft / Smith 2017, I, 254; Loveman / Smith 2021, 96-97 e 290). Contemporaneo e amico di Howard Phillips Lovecraft e di Robert Ervin Howard, e come essi autore di racconti *weird*, *horror* e *fantasy*, dei tre Smith è forse, contemporaneamente, il più letterariamente ricercato e quello meno frequentato dal grande pubblico e dagli studiosi. La preziosità ‘bizantina’ (Connors 2006, 87) e la ricchezza quasi ipnotiche della sua lingua (egli stesso, riferendosi al suo stile, parlava di «verbal black magic [...] like a sort of incantation» [magia nera verbale... come una sorta di incantesimo]: Joshi 2014, 520) e delle sue allusioni stupiscono ancora di più se si considera che Smith fu sostanzialmente un autodidatta, cresciuto e vissuto per quasi tutta la sua esistenza nella remota cittadina di Auburn in California. Una fitta corrispondenza, ampie letture, la conoscenza del francese e dello spagnolo e almeno qualche rudimento di latino (Joshi / Schultz / Connors 2020, 7) lo aiutarono però ad allargare considerevolmente i propri orizzonti, all’interno dei quali proprio la figura della lamia sembra farsi viva con particolare ricorrenza (Schweitzer 2011, 237).

Già uno dei suoi primissimi racconti, *Sadastor*, è in realtà una ‘storia dentro una storia’, narrata da un demone a una lamia sconsolata:

Listen, for this is the tale that was told to a fair lamia by the demon Charnadis as they sat together on the top of Mophi, above the sources of the Nile, in those years when the sphinx was young. Now the lamia was vexed, for her beauty was grown an evil legend in both Thebais and Elephantine; so that men were become fearful of her lips and cautious of her embrace, and she had no lover for almost a fortnight. She lashed her serpentine tail on the ground, and moaned softly, and wept those mythical tears which a serpent weeps. And the demon told this tale for her comforting (Smith 2015, 9).

[Ascolta! Questa è la storia che fu raccontata a un’avvenente lamia dal demone Charnadis mentre sedevano l’uno accanto all’altra sulla vetta del Mophi, che domina le sorgenti del Nilo, ai giorni in cui la Sfinge era giovane. Ora, la lamia era contrariata, poiché dalla Tebaide a Elefantina correva come sinistra leggenda la fama della sua avvenenza; e perciò gli uomini nutrivano timore delle sue labbra e si tenevano a debita distanza dalle sue braccia; e già da quasi due quarti di luna nessun amante si era più giaciuto con lei. Sferzava ella dunque con coda anguiforme la terra, gemendo sommessa e piangendo le lacrime favolose che un serpente può piangere. E il demone, al fine di confortarla, le narrò questa storia] (Smith 2023, 457).

La lamia, in questo caso, presenta chiaramente i tratti serpentini che le attribuisce Keats, e anche lo sconforto che l’affligge potrebbe derivare dalla stessa fonte; l’ambientazione egiziana, però, è originale. «Mophi», come non mi pare sia mai stato rilevato fino ad adesso, è una chiara ripresa di Erodoto 2.28 (con ogni probabilità conosciuto direttamente, per quanto in traduzione, da Smith: si vedano le affermazioni in Connors 2006, 83 e Derleth / Smith 2020, 406-407, oltreché il richiamo in Smith 2016, 248), dove «Mophi» e «Cropho» sono le due alture egiziane, ubicate tra la Tebaide ed Elefantina, da cui sgorga il Nilo.

Se *Sadastor* mostra un intarsio raffinato che rientra pienamente nella cifra della «fantasy and decadence» considerata il marchio di fabbrica dello scrittore californiano (Connors 2006, 200), più convenzionale e legato all'immaginario 'gotico' è invece *The end of the story* (1929; testo in Smith 2015, 21-34; tr. it. in Smith 2017a, 65-82), ambientato nell'immaginaria regione francese di Averoine, una remota landa dove creature fantastiche (in molti casi, autentici *survivals* dell'antichità³), magia e incantesimi sono all'ordine del giorno. La fonte di ispirazione principale è chiaramente *La morte amoureuse* di Gautier, ma anche in questo caso è evidente la preziosistica contaminazione con spunti provenienti dall'antichità. Il protagonista, il giovane Christophe Morand, avventurandosi nei sotterranei del diroccato e malfamato castello di Fausseflames si trova in una sorta di paradiso ellenico (con tanto di ninfe, satiri e templi dorici). La regina del luogo è «a woman of goddess-like beauty» [una donna bella come una dea], la meravigliosa Nycea, irresistibilmente seducente nelle sue movenze «as effortless and graceful as those of a serpent» (Smith 2015, 31) [dalla grazia e la scioltezza di quelle di un serpente] (Smith 2017a, 78, con adattamenti). Morand, che conversa con lei in greco antico, ne è irrimediabilmente sedotto e trascorre con lei un'indimenticabile notte d'amore. Ma il mattino dopo l'incanto è rotto dall'arrivo dell'orripilato abate di una vicina abbazia che, in maniera analoga ad Apollonio di Tiana (e all'abate Serapione, nonché al genitore di Arria Marcella in Gautier), mette in fuga la donna apostrofandola come «Foul vampire! Accursed lamia! She-serpent of hell!» (Smith 2015, 32) [«Maledetto vampiro! Dannata lamia! Serpente dell'inferno!»] (Smith 2017a, 80), per poi spiegare al comprensibilmente attonito Morand:

Yes, my son, the beautiful Nycea who lay in your arms this night is a lamia, an ancient vampire, who maintains in these noisome vaults her palace of beatific illusions. How she came to take up her abode at Fausseflames is not known, for her coming antedates the memory of men. She is old as paganism; the Greeks knew her; she was exorcised by Apollonius of Tyana; and if you could behold her as she really is, you would see, in lieu of her voluptuous body, the folds of a foul and monstrous serpent. All those whom she loves and admits to her hospitality, she devours in the end, after she has drained them of life and vigor with the diabolic delight of her kisses (Smith 2015, 33).

[Sì, figlio mio, la bella Nicea che hai abbracciato questa notte è una lamia, un antico vampiro che ha edificato in questi sotterranei il suo palazzo di squisite illusioni. Non si sa come si sia stabilita a Fausseflames, perché il suo arrivo precede la memoria degli uomini. È antica come il paganesimo, ma i greci la conoscevano e fu esorcizzata da Apollonio di Tiana. Se potessi vederla come è in realtà, al posto del suo corpo voluttuoso scorgeresti le spire di un serpente infido e mostruoso. Tutti quelli che ama e che ammette alla sua presenza, vengono infine divorati ma dopo essere stati privati della vita e del vigore attraverso la diabolica delizia dei suoi baci] (Smith 2017a, 81).

³ In un altro racconto intitolato *The satyr*, per esempio, si descrive la sopravvivenza dell'essere eponimo nelle foreste di Averoine (testo in Smith 2015, 163-167; tr. it. in Smith 2017a, 83-89).

Ma a differenza del protagonista de *La morte amoureuse*, Morand non ha intenzione di trascorrere il resto della sua esistenza sospirando per la perdita Clarimonde. Il giovane dichiara che ha intenzione di tornare a Faussesflammes per incontrare di nuovo Nycea, e dalle prime righe del racconto, in effetti, sappiamo che non sarebbe mai tornato da quell'ultimo viaggio avvenuto nel novembre 1789.

Anche in questo caso emerge chiaramente la volontà di Smith di procedere su due piani: pur ispirandosi a Gautier, cerca un contatto più diretto con l'antichità, giungendo (con l'evidente tramite di Keats) a rievocare lo stesso Apollonio di Tiana, e asserendo anzi che Nycea sarebbe proprio *la* lamia esorcizzata a Corinto. Allo stesso tempo varia rispetto a entrambi i propri modelli, perché in questo caso la lamia (equiparata, come si sarà potuto notare, a una vampira e a una serpentessa infernale, secondo lo stilema sincretistico coagulatosi nell'Ottocento) è vista in fin dei conti come una figura positiva o almeno non del tutto negativa, la rappresentate di una sensualità precristiana e acristiana la cui attrattiva si rivela superiore al pericolo di morte preconizzato dall'abate di Pérignon. Vengono così sviluppate e portate a compimento alcune tendenze che, più in sordina, sono state avvertite anche nel racconto di Gautier, in particolare l'equiparazione implicita delle regole della morale tradizionale cristiana «en forces malfaisantes» (Gautier 2002, I, 1347) [a forze negative].

Si può peraltro individuare, e anche in questo caso si tratta di una nuova acquisizione, un'ulteriore fonte di ispirazione per il racconto di Smith. Si tratta della nota leggenda medievale della «figlia di Ippocrate», la mostruosa donna-serpente, regina dell'isola di Cos, che nella cripta del castello dell'isola avrebbe atteso invano un cavaliere tanto coraggioso da essere in grado di baciarla quando, abbandonate le sembianze di un'incantevole fanciulla, avesse assunto le mostruose fattezze di drago cui l'aveva condannata la dea Diana. Smith l'aveva sicuramente letta nei *Voyages and Travels* di John Mandeville (Mandeville 1899, 12-13), che ben conosceva (Smith 2016, 105) e di cui possedeva una copia rilegata di sua mano (Derleth / Smith 2020, 176). Questo permette di documentare un ulteriore livello di intarsio e allusività presente in *The end of the story*, in cui suggestioni classiche e medievali (che in entrambi i casi fanno riferimento alla Grecia) si fondono in uno scenario gotico costituito da abbazie e castelli diroccati.

Smith sarebbe tornato altre volte a trattare di lamie. In un componimento poetico del 1940 (Smith 2021, 142) a parlare è proprio l'amante di uno di questi esseri, che ne descrive la carne fredda come quella di un serpente, e rivela di essere ancora soggiogato dal suo fascino pur essendo morto da mille anni: potrebbero essere le parole del giovane Christophe Morand.

È però in un racconto databile allo stesso anno, *The enchantress of Sylaire* (testo in Smith 2017b, 207-218; tr. it. in Smith 2017a, 223-238), ancora una volta ambientato nell'immaginaria Averoigne, che Smith, pur continuando a rappresentare l'ingannevole e letale lamia (stavolta dal nome di Séphora) come

rappresentate di una sensualità essenzialmente positiva, abbandona l'equazione keatsiana che la identifica con un serpente e sembra invece avvicinarsi all'altro 'polo' della costruzione ottocentesca, quello più goticheggiante che la equiparava a una vampira. In questo caso non si tratta ancora di un cadavere animato, ma di una decrepita strega che, grazie ai propri incantesimi, cela il proprio autentico aspetto dietro la maschera di una donna bellissima. Come i vampiri, per giunta, la megera si tiene alla larga dagli specchi. Come in Gautier, a cedere alle sue lusinghe è un religioso, l'eremita Anselme, fuggito dal mondo per una delusione d'amore. A metterlo in guardia, con un *twist* divertito e ironico, non sarà più un altro ecclesiastico, come nel modello gautieriano, ma nientemeno che un lupo mannaro, anch'egli vittima delle seduzioni della lamia:

Séphora herself is an ancient lamia, well-nigh immortal, who feeds on the vital forces of young men. She has had many lovers throughout the ages—and I must deplore, even though I cannot specify, their ultimate fate. The youth and beauty that she retains are illusions. If you could see Séphora as she really is, you would recoil in revulsion, cured of your perilous love. You would see her—unthinkably old, and hideous with infamies. [...] Vampires and lamias are afraid of mirrors—for a good reason (Smith 2017b, 213-214).

[Séphora è un'antica lamia, quasi immortale e nutrita dalle forze vitali dei giovani. Nei secoli ha avuto molti amanti, e anche se non posso essere certo di quale sia stata la loro sorte, la compiangio. La giovinezza e la bellezza di cui fa sfoggio quella donna sono illusioni: se potessi vedere com'è in realtà, scapperesti disgustato e saresti curato per sempre dal tuo amore. La troveresti decrepita, orrenda per le sue infamie. [...] Vampire e lamie temono gli specchi, e per una buona ragione] (Smith 2017a, 231-232, con adattamenti).

I toni ironici di questo racconto (nel quale, alla fine, Anselme sceglie lietamente di lasciarsi sopraffare dall'illusione: «I am content with what my eyes tell me, without the aid of any mirror» (Smith 2017b, 218) [Mi accontenterò di quello che dicono i miei occhi, senza bisogno di specchi] (Smith 2017a, 237) non impediscono però a Smith di coltivare parallelamente una visione nettamente più cupa e 'gotica' dell'antica figura classica della Lamia. Questo risulta evidente, per esempio, in un componimento poetico come *Averoigne*, del 1951, vv. 28-36: «In Averoigne the lamia sings / To lyres restored from tombs antique, / And lets her coiling tresses fall / Before a necromantic glass. / She sees her vein-drawn lovers pass, / Faintly they cry to her, and all / The bale they find, the bliss they seek, / Is echoed in the tarnished strings / That tell archaic things» (Smith 2021, 112-113) [Ad Averoigne la lamia canta / al suono di lire sottratte a tombe vetuste, / e fa cadere le sue trecce serpentine / davanti a uno specchio negromantico. / Vede passare i suoi amanti dalle vene prosciugate; / le lanciano grida fioche, e tutta / la requie che cercano e la pace che bramano / riecheggia nelle corde corrose / che trattano di antichi fatti].

9. Morthylla: *ritorno alle origini?*

L'immaginario gotico-cimiteriale è al centro anche dell'ultimo racconto in cui Smith tocca il tema della lamia: forse il più decadentista, sicuramente il più bello. Si tratta di *Morthylla*, del 1953 (testo in Smith 2017b, 245-252; tr. it. in Smith 2017a, 513-522): già nel titolo, che corrisponde al nome della protagonista, sembra di avvertire una reminiscenza di quella Carmilla che, come si è visto, è la più compiuta reincarnazione vampirica di Filinnio. Ma il tenore del racconto di Smith si rivela molto diverso, e anzi, più vicino ai toni della storia di Flegonte.

Un preambolo: la storia è ambientata, come molti altri dei *weird tales* di Clark, nell'immaginario futuro di *Zothique*, «l'ultimo continente della terra», illuminato da un sole ormai stanco e morente. Un luogo alla fine dei tempi le cui necropoli, nell'immaginazione del poeta californiano, erano infestate da seducenti diavolesse, come emerge anche da un componimento poetico, pubblicato nel 1951 e intitolato per l'appunto *Zothique* (vv. 13-18): «He who has loved the wild girls of Zothique / Shall not come back a gentler love to seek, / Nor know the vampire's from the lover's kiss: / For him the scarlet ghost / Of Lilith from time's last necropolis / Rears amorous and malign» (Smith 2021, 113-114) [Chi ha amato le ragazze sfrenate di Zothique / non tornerà a cercare un amore più gentile, / né farà differenza tra il bacio del vampiro e quello dell'amante: / per lui lo spettro scarlatto / di Lilith, dall'ultima necropoli del tempo, / sorge ammaliante e maligno].

Ma veniamo alla trama. Nella fantastica e decadente città di Umbri sono celebri gli sfrenati festini che hanno luogo nella ricca dimora dell'anziano poeta Famurza, «whose Anacreontic songs had brought him the riches that he disbursed in orgies for his friends and sycophants» (Smith 2017b, 245) [che con i suoi canti anacreontici aveva guadagnato tali ricchezze da finanziare orge in continuazione per amici e sicofanti] (Smith 2017a, 513). Il pupillo di Famurza, il giovane Valzain, «renowned both as poet and voluptuary» [noto sia come poeta che come libertino], è tuttavia stanco, privo di stimoli, vittima di un *ennui* senza rimedio. È proprio Famurza, nel tentativo di risvegliare i suoi sensi, a suggerirgli – non senza ironia – di recarsi nottetempo in una vetusta necropoli collocata a qualche miglio di distanza dalla città.

The goatherds say that a lamia haunts it – the spirit of the princess Morthylla, who died several centuries ago and was interred in a mausoleum that still stands, overtopping the lesser tombs. Why not go forth tonight and visit the necropolis? It should suit your mood better than my house. And perhaps Morthylla will appear to you. But don't blame me if you return with a nibbled throat – or fail to return at all. After all those years the lamia is still avid for human lovers; and she might well take a fancy to you (Smith 2017b, 246).

[I caprai discono che è infestata da una lamia, Morthylla, deceduta secoli fa e seppellita in un mausoleo che torreggia ancora sulle antiche tombe. Perché non ci vai stanotte ed esplori la necropoli? Mi sembra un posto più adatto al tuo umore di casa mia. Forse Morthylla

ti apparirà, ma non darmi la colpa se tornerai con il collo morsicato... o se non tornerai affatto. Dopo tutti questi anni la lamia è ancora bramosa di amanti terreni e potrebbe prendersi una cotta per te] (Smith 2017a, 515).

Quella stessa notte Valzain abbandona la festa di Famurza e, senza neanche rendersene conto, si incammina proprio in direzione della necropoli.

Quando giunge in vista del mausoleo reale che torreggia sul resto del cimitero, rimane stupito nel trovare davvero una figura femminile seduta su una colonna crollata, proprio a fianco del sepolcro. La donna è vestita in maniera antiquata, ed è «strangely beautiful... There was a sweetness about her mouth, a shadow of fatigue or sadness beneath her eyes» (Smith 2017b, 248-249) [bella in modo strano... la bocca era dolce, sotto gli occhi aveva un'ombra di fatica o di stanchezza] (Smith 2017a, 517-518).

Valzain le chiede chi sia, e si sente rispondere

«I am the lamia Morthylla» [...] in a voice that left behind it a faint and elusive vibration like that of some briefly sounded harp. «Beware me — for my kisses are forbidden to those who would remain numbered among the living» (Smith 2017b, 248).

[«Sono la lamia Morthylla» [...] con una voce che si lasciava dietro una vibrazione debole ed elusiva, simile a quella di un'arpa. «Attento a me, perché i miei baci sono proibiti a quelli che vogliono restare fra i vivi»] (Smith 2017a, 517).

Il giovane poeta all'inizio crede che si tratti di una comune donna *en travesti*, forse di una cortigiana, giacché «there were, he knew, certain perverse debauchees who required sepulchral surroundings and furnishings for the titillation of their desires» [come lui sapeva, alcuni libertini perversi avevano bisogno, per risvegliare il desiderio, di un ambiente funereo e dei relativi addobbi].

Tuttavia, il fascino della situazione e l'ambiguità della sedicente Morthylla hanno la meglio sulle sue riserve, e i due iniziano a vedersi ogni notte. Valzain nota che la presunta lamia non lascia mai trasparire nulla di mondano, di fuori posto; e alla fine arriva a convincersi che si tratti proprio della leggendaria *revenante* che infesterebbe la necropoli. Il poeta, sempre più succube del fascino della lamia, vorrebbe stringerla, baciarla – ma lei rimanda sempre, con parole enigmatiche e ambigue: «Sometime, perhaps [...] But first you must know me for what I am, must love me without illusion» (Smith 2017b, 249) [«Un giorno, forse [...] ma prima devi conoscermi per quello che sono, devi amarmi senza illusioni»] (Smith 2017a, 519), o «What if I should turn to ashes and moonlight at your touch? You would regret then your rash insistence» [«E se quando mi tocchi io mi cambiassi in cenere e raggi di luna? Rimpiangeresti la tua avventata insistenza»]. Finalmente, una notte Morthylla bacia inaspettatamente il collo del poeta, lacerandogli la pelle con i denti. E subito dopo aver detto che quello è «the only kiss permitted to us at present» [«È l'unico bacio che possiamo permetterci, al momento»], sparisce in un lampo tra i sepolcri.

Il caso vuole che, proprio il giorno successivo, Valzain si debba recare nella vicina città di Psiom. E lì ha l'amarissima sorpresa di scorgere per la strada una donna assolutamente identica a Morthylla. Scopre ben presto che si tratta della ricca cortigiana Beldith, che affrontata da lui ammette la verità:

Like you, Valzain, I had grown tired of pleasure. And I sought the solitude of the necropolis, so remote from carnal things. You too came, seeking solitude and peace – or some unearthly spectre. I recognized you at once. And I had read your poems. Knowing Morthylla's legend, I thought to play a game with you. Playing it, I grew to love you... Valzain, you loved me as the lamia. Can you not now love me for myself? (Smith 2017b, 251).

[Come te, Valzain, mi ero stancata del piacere. Cercavo la solitudine della necropoli, così lontana dalle cose carnali. Anche tu sei venuto in cerca di pace e solitudine... o di uno spettro ultraterreno. Ti ho riconosciuto subito, avevo letto i tuoi versi. Conoscendo la leggenda di Morthylla, ho pensato di fare un gioco insieme a te. Giocando ho cominciato ad amarti, mentre tu mi amavi nella parte della lamia. Potrai amarmi per me stessa?] (Smith 2017a, 520-521).

Valzain, tuttavia, rifiuta di continuare ad amarla; e allo stesso tempo, non può più fare a meno dell'amore che aveva concepito per Morthylla. Per questo, si suicida tagliandosi la gola proprio dov'era stata morsa, quell'ultima notte, dalla 'lamia'.

«After his death, he forgot that he had died; forgot the immediate past with all its happenings and circumstances» (Smith 2017b, 251) [In seguito dimenticò di essere morto e quanto era successo, così come ogni avvenimento e circostanza del passato prossimo] (Smith 2017a, 521). E così, tornando alla necropoli abbandonata con gli stessi pensieri e le stesse speranze di quella fatale prima notte, si trova nuovamente vicino al mausoleo reale, e rimane nuovamente stupito nel vedere un'affascinante e tenebrosa figura femminile seduta lì accanto, su una colonna crollata.

«Who are you?» he asked, with a curiosity that overpowered his courtesy.
«I am the lamia Morthylla,» she replied. (Smith 2017b, 252).

[«Chi sei?» chiese con una curiosità che ebbe la meglio sulla cortesia.
«Sono la lamia Morthylla» rispose lei] (Smith 2017a, 522).

Così termina *Morthylla*: e nel suicidio finale e nei toni malinconici è come se, dopo un lunghissimo *detour*, la storia della *revenante* fosse tornata molto vicina a quelle origini classiche che abbiamo visto all'inizio.

Non c'è in ogni caso da supporre un intento filologico nello scrittore americano, che probabilmente conosceva Flegonte solo come un nome menzionato nel saggio *Supernatural horror in literature* (1927) dell'amico H.P. Lovecraft (Lovecraft 2004, 86 e 127 n. 13). Certo è che la sua versione sotto le righe, nata dalla sensibilità poetica e forse anche dalla volontà di 'variare' rispetto a quella che ormai era diventata la *vulgata* orrorifica della *revenante*/lamia/vampira (una figura, quest'ultima, cui Smith dedicò un paio di abbozzi

di racconti che lasciò, forse non casualmente, incompiuti: Behrends 1989, 154-155, 157), poteva spiazzare un pubblico ormai abituato a sapori più forti. Non a caso quando il 22-23 luglio 1977 una traduzione di *Morthylla* fu pubblicata in due puntate nell'«Inserto vacanze» di *La Stampa sera*, al testo fu aggiunta una sorta di maldestra appendice che, oltre ad ambientare la vicenda nel passato («sono trascorsi diecimila anni»), cercava di ricondurla nei più consueti (e triti) binari dell'*horror*, lanciando un monito ai lettori a non recarsi «a quel mausoleo, perché potreste essere presi nel vortice dove quello sventurato poeta consuma l'eternità prigioniero di una lamia che ha preso il posto di una donna o di una donna che ha preso il posto di una lamia» (Joshi / Schultz / Connors 2020, 385-386 e 409).

10. *Un immaginario necrofilo*

Nel delineare le vicende di Valzain e Morthylla, con il loro amore decadente e malato all'ombra di una necropoli, Smith sembra peraltro precorrere di qualche decennio lo sviluppo dell'ultima incarnazione del gotico, ovvero la sottocultura *Goth* nelle sue declinazioni più morbose.

Come si è visto, Smith accenna ai «perverse debauchees who required sepulchral surroundings and furnishings for the titillation of their desires» [alcuni libertini perversi avevano bisogno, per risvegliare il desiderio, di un ambiente funereo e dei relativi addobbi]: un richiamo rapido, ma che potrebbe tradire la conoscenza, mediata da lessici o enciclopedie, delle cosiddette *bustuariae*, le famigerate prostitute che nell'antica Roma esercitavano presso i sepolcri (Sanger 1858, 68; Stumpp 1998, 72; il termine tuttavia in origine potrebbe non aver avuto il senso tecnico e tassonomico che gli è stato dato in seguito: Spelthahn 1906), cui si allude in Marziale 1.34.8 e 3.93.15 (un epigramma scoptico contro una donna dal significativo nome di Vetustilla) e in Giovenale 6.O16.

Può dunque essere interessante notare, in chiusura, come la suggestione classica dell'esistenza delle *bustuariae*, unita a un *frisson* necrofilo e *Goth*, e non senza ambiguità soprannaturali che paiono derivare dalla lunghissima tradizione della *morte amoureuse*, in anni recentissimi abbia dato vita addirittura a una sorta di apocrifo di Marziale che circola su internet. È legato alla moda dei *creepypasta*, inquietanti *fiction* 'verisimili' (spesso sono redatte in stile documentario) diffuse in rete che, in questo come in molti altri casi, finiscono spesso per essere prese per autentiche (Blank / McNeill 2018, sp. 3-24). Nella fattispecie questo riferimento a Marziale, contenuto in un sedicente breve *report* sulla prostituzione necrofila nell'antica Roma, è stato ripreso in un numero crescente di siti in varie lingue.

La prima attestazione, perlomeno a quanto risulta da una ricerca su Google, risale a un sito spagnolo di *creepypasta* dov'è apparsa il 12 gennaio 2012, e merita riportarla perché si tratta di una *fiction* ben congegnata e ben scritta che, forse inconsapevolmente, sembra collocarsi proprio nella scia di *Morthylla* di Smith. All'interno di un saggio sulle *bustuariae*, che mescola pochi dati reali a citazioni inesistenti di Seneca, compare poi questa narrazione:

[...] Se dice que las Bustuariae eran parte de una cofradía selecta. Todas ellas compartían una palidez sepulcral, movimientos lentos y acompasados, y una mirada capaz de helar el corazón más intrépido. Marcial, de hecho, apunta con horror la leyenda de Nuctina, la Bustuariae [sic] más siniestra de todas.

Los servicios de Nuctina costaban dos áureos (dos monedas de oro); y si alguien veía sus facciones lívidas, perfectas, rápidamente aceptaba ese precio con tal de poseerla. Se dice que luego del sexo, Nuctina se colocaba las dos monedas de oro sobre los párpados cerrados, y acto seguido se introducía en su tumba, sitio sobre el que el asombrado cliente podía advertir una lápida con su propio nombre.

Estos hombres pagaban con su alma el cuerpo de Nuctina, precio que, en opinión de Marcial, no era excesivo⁴.

[Si dice che le Bustuariae facessero parte di una confraternita selezionata. Avevano in comune un pallore sepolcrale, movimenti lenti e compassati e uno sguardo capace di raggelare il cuore più intrepido. Marziale, infatti, riporta con orrore la leggenda di Nuctina, la Bustuariae [sic] più sinistra di tutte.

I servizi di Nuctina costavano due aurei (due monete d'oro); e chiunque vedesse i suoi lineamenti lividi e perfetti, era pronto ad accettare quel prezzo pur di possederla. Si dice che dopo il sesso Nuctina mettesse le due monete d'oro sulle palpebre chiuse e poi entrasse nella sua tomba, dove il cliente stupito poteva vedere una lapide con il suo nome.

Questi uomini pagavano con la loro anima il corpo di Nuctina, un prezzo che, secondo Marziale, non era eccessivo].

Marziale, naturalmente, non ha mai scritto nulla di ciò. Ma è molto probabile che questo curioso e morboso apocrifo prima o poi finisca in qualche tesina o tesi universitaria, e magari, chissà, anche in qualche articolo scientifico. Certo è che, al termine del percorso partito con Flegonte, proseguito con Goethe, Gautier, Keats e Smith, la storia di *Nuctina* sembra l'ultima resurrezione della *morte amoureuse*, tornata alle necropoli dell'antichità da cui era partita, ma con una nuova anima gotica – anzi, *Goth*.

⁴ Cfr. <https://creepypasta.fandom.com/es/wiki/Bustuariae>, consultato l'11/03/2022. Il medesimo testo risulta comparso nella medesima data (12/01/2012) anche sul blog *El espejo gótico* all'indirizzo <http://elespejogotico.blogspot.com/2012/01/bustuariae-reinas-del-cementerio.html>, consultato l'11/03/2022.

Riferimenti bibliografici

- Aiello, Orazio, 2009. «Sulle tracce di Philinnion (Flegonte di Tralles, *mir.* 2.1)», *Sileno* 35, 169-186.
- Aretini, Paola, 2000. *I fantasmi degli antichi tra Riforma e Controriforma: il soprannaturale greco-latino nella trattatistica teologica del Cinquecento*, Bari, Levante.
- Balzat, Jean-Sébastien et al. (ed.), 2018. *Lexicon of Greek Personal Names, V.C: Inland Asia Minor*, Oxford, Clarendon Press.
- Behrends, Steve (ed.), 1989. *Strange shadows: the uncollected fiction and essays of Clark Ashton Smith*, Westport, Greenwood Press.
- Behrends, Steve, 2013 [1992]. *Clark Ashton Smith: a critical guide to the man and his work*, second edition, Cabin John, Wildside Press.
- Blank, Trevor J. / McNeill, Lynne S. (ed.), 2018. *Slender Man is coming: creepypasta and contemporary legends on the internet*, Logan, Utah State University Press.
- Braccini, Tommaso, 2011. *Prima di Dracula: archeologia del vampiro*, Bologna, il Mulino.
- Braccini, Tommaso, 2014. «La Targa tes pisteos (1658) di François Richard, S.J., ed i *vourkolakkoï* greci: tra etnografia e apologetica», *Orientalia christiana periodica* 80 (2), 409-431.
- Braccini, Tommaso, 2018. «Appunti su Lamia: per il ritratto di un mostro», *Aut aut* 380, 51-64.
- Braccini, Tommaso, 2021. *Miti vaganti: leggende metropolitane tra gli antichi e noi*, Bologna, il Mulino.
- Calmet, Augustin, 1751 [1746]. *Traité sur les apparitions de esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie & c.*, II, Paris, chez Debure l'aîné.
- Chesters, Timothy, 2011. *Ghost stories in Late Renaissance France: walking at night*, Oxford, Oxford University Press.
- Connors, Scott (ed.), 2006. *The freedom of fantastic things: selected criticism on Clark Ashton Smith*, New York, Hippocampus Press.
- Corsten, Thomas (ed.), 2010. *A Lexicon of Greek Personal Names, V.A: Coastal Asia Minor, Pontos to Ionia*, Oxford, Clarendon Press.
- Derleth, August / Smith, Clark Ashton, 2020. *Eccentric, impractical devils: the letters of August Derleth and Clark Ashton Smith*, ed. by David E. Schultz / Sunand Tryambak Joshi, New York, Hippocampus Press.
- Dio Prusaensis, 1893. *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia*, edidit apparatus critico instruxit Johannes de Arnim, I, Berolini, apud Weidmannos.
- Flegonte di Tralle, 2013. *Il libro delle meraviglie e tutti i frammenti*, a cura di Tommaso Braccini e Massimo Scorsone, Torino, Einaudi.
- Gautier, Théophile, 2002. *Romans, contes et nouvelles*, I-II, édition établie sous

- la direction de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard.
- Goethe, Johann Wolfgang, 1988. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens: Münchner Ausgabe*, IV.1, hrsg. von Reiner Wild, München, Hanser.
- Hogle, Jerrold E., 2020. «The mutation of the vampire in Nineteenth-Century Gothic», in Townshend, Dale / Wright, Angela, 2020. *The Cambridge history of the Gothic*, II: *Gothic in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 65-84.
- Joshi, Sunand Tryambak, 2014. *Unutterable horror: a history of supernatural fiction*, I-II, New York, Hippocampus Press.
- Joshi, Sunand Tryambak / Schultz, David E. / Connors, Scott, 2020. *Clark Ashton Smith: a comprehensive bibliography*, New York, Hippocampus Press.
- Keats, John, 1996. *Lamia*, a cura di Silvano Sabbadini, Venezia, Marsilio.
- Keats, John, 2006 [1973]. *The complete poems*, ed. by John Barnard, London, Penguin Books.
- Le Fanu, Sheridan, 1999. *In a glass darkly*, ed. with an introduction and notes by Robert Tracy, Oxford, Oxford University Press.
- Le Loyer, Pierre, 1586. *III livres des spectres ou apparitions et visions d'esprits, anges et demons se monstrans sensiblement aux hommes*, Angers, pour Georges Nepueu.
- Le Loyer, Pierre, 1605. *Discours, et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons et ames se monstrans visibles aux hommes*, divisez en huict livres..., à Paris, chez Nicolas Buon.
- Lovecraft, Howard Phillips, 2004. *Collected essays*, II: *Literary criticism*, ed. by Sunand Tryambak Joshi, New York, Hippocampus Press.
- Lovecraft, Howard Phillips / Smith, Clark Ashton, 2017. *Dawnward spire, lonely hill: the letters of H.P. Lovecraft and Clark Ashton Smith*, I-II, ed. by David E. Schultz / Sunand Tryambak Joshi, New York, Hippocampus Press.
- Loveman, Samuel / Smith, Clark Ashton, 2021. *Born under Saturn: the letters of Samuel Loveman and Clark Ashton Smith*, ed. by Sunand Tryambak Joshi / David E. Schultz, New York, Hippocampus Press.
- Mandeville, John, 1899. *Voyages and Travels by Sir John Mandeville*, ed. by Arthur Layard, with a critical and biographical introduction by Jacques W. Redway, New York, D. Appleton.
- Patera, Maria, 2015. *Figures grecques de l'épouvante de l'antiquité au présent: peurs enfantines et adultes*, Leiden-Boston, Brill.
- Philostratus, Flavius, 2022. *Vita Apollonii Tyanei*, ed. Gerard Boter, Berlin-Boston, de Gruyter.
- Sanger, William W., 1858. *The history of prostitution: its extent, causes and effects throughout the world*, New York, Harper & Brothers.
- Schweitzer, Darrell, 2011. «Powers of the vampire», in Joshi, Sunand Tryambak, 2011. *Encyclopedia of the vampire: the living dead in myth, legend and*

- popular culture*, Santa Barbara-Denver-Oxford, Greenwood, 236-237.
- Smith, Clark Ashton, 2015. *The collected fantasies*, I: *The end of the story*, ed. by Scott Connors and Ron Hilger, San Francisco, Night Shade Books.
- Smith, Clark Ashton, 2016. *The collected fantasies*, II: *The door to Saturn*, ed. by Scott Connors and Ron Hilger, San Francisco, Night Shade Books.
- Smith, Clark Ashton, 2017a. *Atlantide e i mondi perduti*, a cura di Giuseppe Lippi, Milano, Mondadori.
- Smith, Clark Ashton, 2017b. *The collected fantasies*, V: *The last hieroglyph*, ed. by Scott Connors and Ron Hilger, San Francisco, Night Shade Books.
- Smith, Clark Ashton, 2021. *The Last Oblivion: best fantastic poems of Clark Ashton Smith*, ed. by Sunand Tryambak Joshi / David E. Schultz, New York, Hippocampus Press.
- Smith, Clark Ashton, 2023. *Iperborea e oltre*, a cura di Massimo Scorsone, Milano, Mondadori.
- Spelthahn, Heinrich, 1906. «bustuarius», in *Thesaurus linguae Latinae*, II, Leipzig, Teubner, 2255-2256.
- Stumpp, Bettina Eva, 1998. *Prostitution in der römischen Antike*, Berlin, Akademie Verlag.
- Xylander, 1568. *Antonini Liberalis transformationum congeries, Phlegontis Tralliani de mirabilibus et longaevis libellus...*, Graece Latineque omnia, Guilelmo Xylandro August. interprete, Basileae, per Thomam Guarinum.
2012. «Bustuariae», URL: <https://creepypasta.fandom.com/es/wiki/Bustuariae>, consultato l'11/02/2022.
2012. «Bustuariae: las reinas del cementerio», URL: <http://elespejogotico.blogspot.com/2012/01/bustuariae-reinas-del-cementerio.html>, consultato l'11/02/2022.

La sensualità dell'inorganico. Traiettorie intorno a Lucca nella letteratura tedesca di primo Ottocento

ALESSANDRO FAMBRINI
Università di Pisa

Abstract

In some German works from the early Romanticism and the post-Romantic period, the city of Lucca offers new spaces to the imagination: such are the novella *Das Marmorbild* by Joseph von Eichendorff, the “Reisebilder” of *Die Stadt Lukka* by Heinrich Heine and the poem *Lucca* by Ludwig Tieck. In each of these works the town of Lucca represents an Italy between the ideal and the real, with its architectural Middle Age and its churches that refer to a fantastic world yet still within reach. This paper aims to give an account of how the approach of these three writers has transfigured the real Lucca and made it as a place of wonders.

A proposito del genere di appartenenza del suo *Das Marmorbild* [La statua di marmo, 1818] Joseph von Eichendorff alterna le categorie di ‘fiaba’ e di ‘novella’ (Cermelli 2021, 17), richiamandosi più o meno implicitamente alle *Märchen novellen* di Ludwig Tieck, a quelle ‘novelle fiabesche’ che avevano segnato una delle più grandi innovazioni del primo romanticismo, tanto che uno di quei testi, *Der blonde Eckbert* [Il biondo Eckbert, 1797], viene «assurto [...] a paradigma della fiaba d’arte romantica» (Rossi 2023, 203) fin dalla celebre

recensione di August Wilhelm Schlegel sul primo numero dell'*Athenaeum*. Si tratta di racconti densi di connotazioni fantastiche, che tracciano la parabola di personaggi reali di fronte ai quali si spalancano all'improvviso gli abissi di mondi enigmatici, che attraversano per riemergere in un altrove destinato a incidersi per sempre nella loro vita. Da questo punto di vista, il racconto di Eichendorff rappresenta una variazione sul tema, in parte conforme al modello, ma difforme negli sviluppi e negli esiti: in esso la tensione dell'io alla frammentazione e alla dispersione in schegge prive di un centro organico va a ricomporsi in un principio opposto di unità e di armonia, che ha la sua origine in un nucleo esterno al soggetto, di carattere fideistico. Sembra segnato in questo il passaggio dalla rivoluzione alla restaurazione, dai fremiti romantici che denunciano il disagio di fronte a una realtà avvertita come inconsistente alla ricaduta verso l'accettazione dell'esistente, che fa proprie le nuove forme espressive di cui si è servito il movimento romantico nelle sue prime fasi e le normalizza innestandole su ceppi più tradizionali e tranquillizzanti, realizzando al contempo, e quasi insensibilmente, quella che Francesco Rossi chiama «una sintesi impossibile tra il Classicismo e il Romanticismo», che si compie nell'essere sospeso del protagonista, Florio, tra due diverse sfere di esistenza, «tra il lato notturno e il lato diurno del mondo» (ivi, 387); e se anche alla fine agirà una scelta, quell'indeterminatezza in cui sia pure per breve tempo è avvolta la freccia della sua vita, è una porta che si apre su un prisma di possibilità, spaventose, fascinose e seducenti insieme.

Del resto i confini tra i generi sono fluidi in quella fase storica che dal primo romanticismo trapassa verso gli anni Venti dell'Ottocento e verso una sensibilità di tipo nuovo, improntata al realismo, della quale proprio Tieck sarà precursore e poi significativo rappresentante: solo allora, verso la fine di quel decennio, l'autore tedesco sentirà l'esigenza di attribuire alla novella un ruolo centrale e di definirla secondo un canone che si farà più o meno normativo per tutto il corso del secolo, quando metterà a fuoco la sua teoria attraverso il principio del *Wendepunkt*, il 'punto di svolta' che travasa il meraviglioso nel quotidiano. Con il *Wendepunkt*, «il momento a partire dal quale la storia narrata muta inaspettatamente direzione e tuttavia corona gli eventi in modo naturale, coerente al loro carattere e alle circostanze» (Tieck 1829, LXXXVI), così come Tieck lo definisce nel 1829, sarà saldato definitivamente il conto con la produzione giovanile e con il romanticismo tutto, di cui resteranno soltanto i materiali, che potranno essere recuperati e riutilizzati in un gioco esplicito di intertestualità e andranno ad affollare le pagine di molte sue novelle – da *Die Wundersüchtigen* [I cercatori di miracoli, 1831], che stigmatizza la ricerca del meraviglioso come una malattia del tempo, attraverso *Der Hexensabbath* [Il sabba delle streghe, 1832], in cui Tieck fa dire al suo portavoce Labitte: «I miracoli non esistono; tutto ciò che accade, accade in modo assolutamente naturale» (Tieck 1988, 22), e *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* [Il vecchio libro e il viaggio nell'azzurro, 1834] fino all'estremo di *Des Lebens*

Überfluß [Il superfluo della vita, 1839], in cui l'equazione fantastica è risolta nel modo più radicale con la dichiarazione di totale inconsistenza di ciò che non appartiene al mondo finzionale del racconto stesso.

Se le presenze inquietanti dei *Märchen* giovanili sono riportate alla luce rassicurante della norma e della ragione in queste incarnazioni tardive della prosa tieckiana, *Das Marmorbild* contiene in sé entrambe le dimensioni. Come scrive ancora Francesco Rossi per spiegare il ricorrere da parte di Eichendorff a entrambi i termini di *Märchen* e *Novelle* a proposito del suo testo, la «doppia indicazione di genere è dovuta al fatto che la statua animata al centro del racconto è una figura spettrale, pertanto il lettore è legittimamente chiamato a dubitare della sua realtà» (Rossi 2023, 387): il realismo della novella, cioè, si compenetra degli elementi fantastici del *Märchen* e, saldandosi a essi, posiziona il risultato di tale connubio in un solco duplice e diverso dell'immaginario. L'omaggio di Eichendorff a Tieck è anche un tentativo di affrancamento e di appropriazione, che non resterà isolato. Circa quaranta anni dopo, quando si occuperà di Tieck nella sua *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* [Storia della letteratura poetica tedesca, 1857] – uno dei primi, ma all'epoca sempre più frequenti tentativi di creazione di un canone storico-letterario e di sistematizzazione coerente dei materiali di una tradizione che, accomunata sotto il segno della lingua, andava a porsi come ossatura fondamentale all'idea sempre più attuale di nazione – Eichendorff sentirà la tentazione di attirarlo a sé, in un'orbita di afflato religioso e di sentire cattolico, salvo arrivare poi a doverne registrare l'agnosticismo:

In nessun luogo troviamo in Tieck una determinazione confessionale: l'autentica vocazione del suo cuore ci sfugge continuamente in una drammatica battaglia delle visioni più opposte; e con lo stesso apparente entusiasmo con il quale rende omaggio alla visione cattolica del mondo dei poemi medievali, rappresenta anche la visione del mondo protestante in *Der Aufstand in den Cevennen*, che, anche se pubblicato più tardi, fu concepito e in parte anche realizzato negli stessi anni delle prime opere. Una neutralità destinata ad attaccare alla radice il Romanticismo, nemico mortale di ogni neutralità (Eichendorff 1976, 803).

Eichendorff attribuisce a Tieck la capacità di «intrecciare il misticismo della vita naturale con la comune attività umana» e di dar voce «alle oscure potenze della natura», in opere quali «*Der Runenberg, Die Elfen, Rotkäppchen*, e soprattutto nell'incomparabile fiaba del biondo Eckbert, in cui la natura parla come in sogno dei suoi segreti più profondi e più belli» (Eichendorff 1976, 798). E in effetti *Das Marmorbild* è tieckiano sotto molti aspetti: tali sono la dimensione fantastica, l'ambientazione meridionale, italiana, e soprattutto lo stretto connubio tra sensualità e follia, tra smarrimento dei sensi e approdo a una dimensione più profonda dell'essere, alla quale si guarda con desiderio e terrore. Diversi, tuttavia, sono gli esiti: i personaggi tieckiani cedono al proprio istinto, sbandano e perdono il senso della realtà, si smarriscono in caleidoscopici labirinti di irragionevolezza, in cui tuttavia sembrano balenare

schegge di assoluto, mentre quelli di Eichendorff si arrestano al di qua di quel confine, lo oltrepassano spinti dalla voluttà, ma ne riconoscono gli abissi e se ne ritraggono, ne rifiutano le lusinghe in nome di principi che si appellano alle ragioni della morale, fatte coincidere con quelle della fede. Questo è ciò che segna la differenza tra Florio, protagonista di *Das Marmorbild*, e Christian, al centro di quella che Eichendorff cita come una tra le più significative tra le fiabe fantastiche di Tieck, *Der Runenberg* [Il Monte delle Rune, 1802]. La dialettica di quest'ultima tra pianura come natura ordinata e addomesticata dall'uomo e montagna come spazio selvaggio, trampolino verso un assoluto numinoso, ma fatale all'umano, viene traslata in un contesto urbano in cui il contrasto è ancora tra notte e giorno, come già in *Der Runenberg*, ma anche tra dimensione architettonica della città – strade, case, chiese, in un'armonia che asseconda i moti virtuosi del cuore – e una campagna che la circonda, con le sue «splendide vallate, [...] le ville magnifiche, le cascate che si succedevano alle grotte» (Eichendorff 2021, 71), immersa nella luce lunare nella quale balenano presenze enigmatiche che aprono la strada alla percezione di una realtà più profonda.

Come in *Der Runenberg*, anche *Das Marmorbild* è costruito su una serie di opposizioni, che afferiscono a quella primaria giorno-notte, capace di conferire ai medesimi elementi valenze profondamente dissonanti, e molto simile è l'impianto narrativo dei due testi, a partire dalla situazione che apre la sequenza degli eventi: l'incontro del giovane protagonista con uno straniero, al quale egli confida la propria inquietudine e le proprie aspirazioni ancora nebulose e vaghe. Questa la scena iniziale di *Der Runenberg*:

Un giovane cacciatore se ne stava seduto a pensare in una zona sperduta tra i monti, presso un paretajo, e nella solitudine si udivano le acque mormorare e il bosco stormire. Rifletteva sul suo destino, su come fosse ancora giovane e come avesse abbandonato il padre e la madre, la patria conosciuta e tutti gli amici del suo villaggio per cercare un luogo diverso, per sottrarsi alla sfera delle consuete abitudini; e sollevò lo sguardo quasi meravigliato di trovarsi adesso in quella valle, intento a tale occupazione. Nuvole estese solcavano il cielo e andavano a perdersi dietro le montagne, gli uccelli cantavano nei cespugli e rispondeva loro un'eco (Tieck 2019, 59).

E queste, in uno dei primi passi di *Das Marmorbild*, le parole pronunciate da Florio nel presentarsi allo sconosciuto appena incontrato:

Io [...] ho scelto i viaggi, e mi sento come liberato da una prigionia, gli antichi desideri e le gioie sono d'un tratto posti in libertà. Cresciuto nella quiete della campagna, quante volte ho fissato, colmo di bramosia, le lontane montagne azzurre, quando la primavera, come un magico giullare, attraversava il nostro giardino e cantava allettante di meravigliose lontananze e grandi, incommensurabili desideri (Eichendorff 2021, 31).

E in entrambi i racconti il processo di crescita e di metamorfosi al quale il protagonista è sottoposto viene innescato dall'incontro con un'alterità connotata

al femminile, ma in realtà onnimorfica, totale e totalizzante, che si rivela essere incarnazione e agente di forze sovranaturali, estranee o complementari alla ragione, e si manifesta allo sguardo, nella fantasia voyeuristica di uno spazio trasfigurato e aperto all'irruzione del fantastico. Così nel *Runenberg*:

Il cammino terminava sotto una finestra, dovette fermarsi e non sapeva se tornare indietro o rimanere. Improvvisamente vide un lume che sembrava muoversi dietro l'alta muraglia. Seguì con lo sguardo quel chiarore e si accorse di riuscire a gettare lo sguardo in una vecchia sala spaziosa, meravigliosamente decorata da diverse pietre e cristalli, scintillante di multiformi bagliori che vagavano confusi e misteriosi dinanzi al lume in movimento, portato da un'alta figura femminile che camminava su e giù per la stanza, pensosa. Non sembrava appartenere al genere dei mortali, così grandi e possenti erano le sue membra, così severo il suo volto, e tuttavia sembrò al giovane ammaliato di non aver mai contemplato o immaginato una simile bellezza. Tremava e pure desiderava segretamente che essa si avvicinasse alla finestra e si accorgesse di lui (Tieck 2019, 65).

E questa la scena che in *Das Marmorbild* segna il primo incontro di Florio con la Venere fatale, anch'essa giocata tutta sulla dinamica dello sguardo:

Sprofondato nei suoi pensieri, si spinse ancora avanti, finché giunse presso un grande stagno circondato da alti alberi. La luna, che spuntava appena tra le cime, illuminava nettamente una Venere di marmo che si trovava accosta alla riva, sopra una pietra, come se la dea stessa fosse emersa dalle onde e considerasse ora, ella stessa incantata, l'immagine della propria bellezza che lo specchio d'acque rimandava ebbro tra le stelle che come fiori sbocciavano silenziose sulla superficie. Alcuni cigni descrivevano il proprio cerchio uniforme intorno all'immagine, un lieve fruscio percorreva gli alberi intorno. Florio rimase immobile in contemplazione, come pietrificato, poiché quell'immagine gli appariva come l'amore a lungo cercato e ora improvvisamente ritrovato, come un fiore meraviglioso sbocciato dal crepuscolo della primavera e dalla quiete sognante della sua prima giovinezza. Più la contemplava e più lo colpiva l'illusione che gli occhi profondi si schiudessero, le labbra volessero scoprirsi in un saluto, la vita fiorisse come un canto d'amore e recasse calore alle membra stupende. A lungo dovette chiudere gli occhi, accecato, sospirato e incantato. – Quando riguardò, tutto parve ad un tratto mutato. La luna splendeva sinistra tra le nubi, un vento più forte agitava lo stagno in onde scure, la Venere di marmo, spaventosamente bianca e immobile, lo fissava terrificante con le sue orbite di pietra e la sua quiete infinita (Eichendorff 2021, 55).

Una visione che si raddoppia in un passaggio di poco successivo e che sembra essere un richiamo esplicito al modello tieckiano:

Le stelle già splendevano chiare nel cielo, mentre egli procedeva lento verso il suo ostello per le stradine deserte. In una delle piazze solitarie sorgeva una villa splendida e grande, vivamente illuminata dalla luna. Una finestra era aperta in alto, e Florio notò, tra i fiori coltivati ad arte, due figure di donna che apparivano immerse in un vivace colloquio. Con meraviglia udì più volte chiamato il suo nome. Gli parve anche, nelle parole che il vento gli recava a brani, di riconoscere la voce della meravigliosa cantante. Tuttavia, tra i fiori e le foglie tremanti nel bagliore lunare, non riusciva a distinguere chiaramente. Si fermò per udire meglio. Ma le due donne notarono allora la sua presenza e di colpo si fece silenzio (Eichendorff 2021, 71).

La misteriosa figura femminile del racconto di Tieck e la Venere marmorea di quello di Eichendorff coincidono nel segno del richiamo a un mondo ancestrale, governato da leggi misteriose, eccitante e spaventoso insieme – eccitante in quanto spaventoso, perché capace di mettere a soqquadro la superficie ordinata di una vita percorsa da fremiti di inquietudine, da lampi di desiderio insoddisfatto e insoddisfacibile nella convenzionalità dell'esistenza banale verso la quale i protagonisti sono avviati dalla loro storia familiare e che tanto contraddice le loro pulsioni più profonde. L'incontro con l'ignoto è per entrambi un momento di tensione elettrizzante, prodromo di un sovvertimento dell'ordine costituito e del destino loro apparecchiato: ma se Christian è condannato a perdersi nei meandri di quell'assoluto che ha appena intravisto nel pegno lasciategli in dono dall'enigmatica creatura della sua visione e subito smarrita, la tavola di pietra sulla quale si rincorrono i segreti del mondo come immagini cangianti e inafferrabili («un abisso di forme e di armonia, di desiderio e voluttà, stormi di suoni alati e melodie gioiose e malinconiche [...], un mondo di dolore e di speranza, possenti e portentosi picchi di fiducia e tenace sicurezza, grandi fiumi che scorrevano come pieni di mestizia» [Tieck 2019, 67]), Florio è richiamato al di qua di quella pericolosa soglia di estasi e di follia da un appello alla ragione e alla fede, le sole forze capaci di spezzare l'incantesimo. Quando il pensiero, l'unico coerente nella mente di Florio ormai afferrato nelle spire della voluttà e dell'ebbrezza, viene formulato (o meglio, sembra scendere dall'alto, come un corto circuito con il divino al quale Eichendorff attribuisce un segno positivo), quel quadro di apparente armonia viene improvvisamente meno e tra le crepe delle sue pareti che crollano si rivela una realtà governata dal caos:

Le fronde stormivano, qua e là cantava un usignolo, di tanto in tanto lampeggiava in lontananza. Sopra il giardino quieto si librava ancora il canto come una limpida, fresca corrente dalla quale emergevano gli antichi sogni di gioventù. Il potere di quelle note aveva immerso la anima del giovane in profondi pensieri, e all'improvviso si senti estraneo a quel luogo e come perso a sé stesso. Anche le ultime parole della donna, che non sapeva bene come interpretare, lo avevano stranamente turbato – e allora disse piano, dalle segrete più recondite dell'anima: «Dio mio, fa' che non mi smarrisca in questo mondo!» Aveva appena pronunciate queste parole dentro di sé, che si levò fuori un vento cupo, come quello che annuncia un temporale, e lo assalì scomposto. Nel medesimo istante notò dei ciuffi di erbacce cresciuti sul cornicione, come su un rudere antico. Ne uscì un serpente sibilando e torcendo la coda verdeoro precipitò nell'abisso. [...]

Il temporale pareva intanto avvicinarsi, il vento, nella cui furia risuonavano ancora di tanto in tanto le note commoventi del canto, correva fischiando per tutta la casa e minacciava di spegnere le candele che vacillavano selvaggiamente. Un lungo lampo rischiarò in quel momento la stanza rabbiata. Florio retrocedé d'improvviso di alcuni passi, poiché gli parve che la donna lo fissasse, in piedi di fronte a lui con il volto bianchissimo e le braccia tese (Eichendorff 2021, 105-107).

Statua di marmo e Monte delle Rune: in entrambi centrale (e a questi due racconti si potrebbe aggiungere *Die Bergwerke zu Falun* [Le miniere di Falun, 1819] di E. T. A. Hoffmann) è la pietra, il mondo minerale, la realtà altra

del non organico che si impossessa della parvenza della vita e in un gioco di apparenze rutilanti seduce il giovane e ignaro protagonista. Sulla materia inanimata agisce un principio energizzante che ha luogo in un nucleo profondo di vitalità, avvertita come trasgressione e peccato, come ritorno del rimosso pagano che spazza via la patina di civiltà e devozione alla quale si tiene forte l'io dei protagonisti per non disperdersi nel caos della frammentazione e della spersonalizzazione.

A fornire una lente che mette a fuoco, oltre le analogie, le differenze tra il racconto di Tieck e quello di Eichendorff, vi è l'ambientazione italiana di quest'ultimo: un tratto comune a molte opere romantiche che trovano nell'Italia un riflesso ideale, «una sorta di Germania rovesciata, una Germania solatia, una Germania in cui la gravezza lascia sovente il posto alla leggerezza» (Jourde / Tortonese 1996, 32). Proprio la leggerezza italiana è ciò che impedisce alle ossessioni dei protagonisti di concentrarsi su se stesse e di deflagrare in follia, come avviene in quei racconti di Tieck o nello stesso *Die Bergwerke zu Falun* (di ambientazione svedese). In Italia i fantasmi svaporano al sole, e in tal senso il delirio di Florio è una manifestazione quasi solo notturna, che viene a schiarirsi alla luce del giorno, fino al trionfante finale:

Bianca lo guardò, invece di parlare, interrogativa, con una gioia incerta, ancora per metà rattenuta, e sembrava davvero una luminosa immagine angelica sullo sfondo azzurro del giorno che nasceva. Il mattino splendeva proprio dinanzi a loro, lanciando i suoi lunghi raggi d'oro sulla piana. Gli alberi erano accesi di luce, innumerevoli allodole cantavano agitandosi nell'aria limpida. E così la lieta compagnia si avviò allegramente tra i campi luminosi verso la Milano fiorenta (Eichendorff 2021, 125).

L'Italia di Florio è, come scrive Iacopo Hammoud, «un luogo poetico che in Eichendorff possiede una doppia natura essenziale e in definitiva irrisolta: è la terra su cui domina invitto il cattolicesimo, ma anche quella di un irrequieto passato pagano e ctonio, le cui profondità riemergono ciclicamente e tornano ad esercitare un potere sensuale irresistibile, incarnato nella bellezza seduttrice di Venere, nell'incalzante richiamo di Dioniso all'oblio di sé» (Hammoud 2021, 130). Lucca, in tal senso, ne rappresenta un'apoteosi: città sognata, mai visitata da Eichendorff (che in tutta la sua vita non mise piede in Italia), eppure epitome di un cattolicesimo assoluto, stigmatizzato dalle sue cento chiese racchiuse entro la cerchia urbana che le sigilla come un magico anello. Anche Tieck coglie tale aspetto nel rivolgere le sue attenzioni a Lucca, dove aveva soggiornato brevemente durante il suo viaggio italiano nel 1806. Nel componimento dedicato a quell'esperienza, *Lucca*, il superamento della fase romantica, generalmente riconosciuto dalla critica nella raccolta di cui esso fa parte (*Reisegedichte eines Kranken* [Poesie di viaggio di un malato], pubblicata nel 1823), è tradito dall'affiorare di alcune inquietudini che riportano verso i *Märchen* di alcuni anni prima e che sono vive nel racconto di Eichendorff, anche se nella poesia vengono spogliate di complessità narrative, di proiezioni

simboliche, di allusioni ambigue, e riportato al grado zero dell'immediatezza realistica:

Una festa di chiesa raccoglie dinanzi alla porta
 Gli abitanti della città in una ressa vivace,
 Luccicano gli abiti di raso e di seta
 Al chiaror della sera sul verde prato.
 Lieta baldoria e vociare di bimbi,
 E giovanetti che si aggirano a cercare lo sguardo
 Degli occhi più belli.

Ah! Quella nobile figura fasciata di seta verde,
 Che cammina al fianco del fidanzato beato,
 Primeggia su tutte in freschezza, bellezza e luccichio nello sguardo,
 Quando apre dolce al sorriso le labbra piene
 Nel conversare leggiadro
 Sprizzano in un lampo tra il rosso corallo le luci dei dentini di perla,
 E tutto in lei, espressione, portamento e voce,
 Risuona come musica e prende prigioniero il mio cuore,
 Tanto da farmi quasi odiare d'invidia lo sposo.

Poi la divina raccatta dal suo cestino
 Delle grosse noci lombarde
 E i morsi dei suoi dentini di perla sono botti crepitanti
 Dietro le rosse labbra ardenti.

O fidanzato! Tu, il più misero tra gli uomini!
 Esclamai allontanandomi. –
 Si sente parlare di sirene, vampiri, empuse,
 E di altri folli spiriti incantati,
 Che diabolici s'impadroniscono del cuore
 Degli uomini, in mutevoli sembianze!

Ed io fui (orrore!) prossimo al pericolo tremendo
 Di amare, ammalato, una schiacciatrice di noci! (Tieck 1823, 276).

La bellezza della donna dagli attributi sì ultraterreni («la divina», che «primeggia su tutte in freschezza, bellezza e luccichio nello sguardo» accanto al «fidanzato beato»), ma che in ultima istanza si rivela demoniaca, è un *topos* che percorre buona parte della prima produzione fantastica di Tieck: e la bella e terribile giovane lucchese di questo componimento accoglie in sé la medesima natura e proietta lo stesso alone di minaccia che si sprigiona dalle entità sovranaturali di *Der blonde Eckbert* o *Der Runenberg* – una minaccia avvertita in primo luogo come rischio di smarrimento di individualità e in cui l'individualità coincide con l'identità virile (le «noci» che qui vengono prese a morsi sono una metafora persino goffa nella sua eloquenza, e la connotazione sessuale è rafforzata dal riferimento alle «empuse», esseri sovranaturali e metamorfici, tesi alla sopraffazione del maschio, che potevano presentarsi in sembianza di cagna, di vacca o di fanciulla seducente che a uno sguardo attento rivelava, tuttavia, in un particolare – un arto deforme, di solito una gamba o

il deretano – le sue origini mostruose), secondo il tipico meccanismo tieckiano per cui la resa alle forze ctonie e primordiali apre le cateratte al dissolvimento nell'indifferenziato, nell'amorfo in cui non c'è più maschio né femmina, giovane o vecchio, vicino o lontano, solo un caos che corrisponde al tutto, ma è incomprendibile e incomunicabile, e precipita il soggetto in un labirinto solipsistico.

Del resto un autore postromantico e anzi dissolutore caustico e insieme affettuoso del romanticismo come Heinrich Heine, che la visiterà alcuni anni più tardi, affiderà a sua volta a Lucca il suo punto di vista dissacrante, ma fervente, in quello che è il suo scritto più esplicito sul fenomeno della religione tra politica e fede, *Die Stadt Lukka* [La città di Lucca, 1828-30]. In questo testo, il penultimo (ma l'ultimo a essere compiuto) dei suoi *Reisebilder*, in quello che sembra lo spazio ideale della città toscana vengono evocati antico Egitto e Atlantide, mondo greco e romano, ebraismo e cristianesimo, e può avvenire che il mondo omerico degli dèi olimpici sia spazzato via dall'avvento dell'«ebreo pallido e sanguinante, con una corona di spine sul capo e con una grande croce di legno sulle spalle» (Heine 1986, 173), e che i preti in processione portino «una specie di alto cappello, probabilmente originario dell'Egitto» (ivi, 169-70) che li rende simili a quelle «magiche famiglie di sacerdoti [...] dell'antico Egitto» (ivi, 160), dei quali si dice nel capitolo iniziale che vivessero «in ascolto della natura nelle labirintiche grotte di pietra» (*ibid.*) e di nuovo evocati, nel XIII capitolo, come vero e proprio *Leitmotiv* della narrazione, in un'immagine che chiude come in un cerchio egizi ed ebrei, pagani e cristiani:

«Oh, l'egizio! Ciò che ha fabbricato sfida il tempo, le sue piramidi si ergono ancora incrollabili, le sue mummie sono ancora indistruttibili come allora, e altrettanto indistruttibile è la mummia di questo popolo che vaga sulla terra, avvolta nelle sue antichissime fasce coperte di scrittura, un residuo fossile della storia del mondo, uno spettro che sopravvive trafficando cambiali e pantaloni vecchi. – Vede, Mylady, quel vecchio laggiù, con la barba bianca, la cui punta sembra tornare a scurirsi, e con gli occhi spiritati...»
 «Non sono quelle le rovine delle antiche tombe romane?» (ivi, 193).

L'impeto di Heine, così punteggiato di luci e di ombre, non sembra tanto investire con il suo scetticismo il sentimento religioso in un attacco indifferenziato in cui «davvero nessuno viene risparmiato, né gli ebrei, né i protestanti o i cattolici» (Hermand 1976, 168), ma pare piuttosto rivolgersi dialetticamente dalla dissacrazione al progetto – che certo ha bisogno di una fase distruttiva e anzi annichilente – di un sincretismo che abbraccia le religioni storiche (Heine scrive che il suo cuore «si addentra con le proprie radici sempre più profondamente nei millenni più remoti del passato e del futuro» [Heine 1986, 182]) e aspira a rifondarle nella prospettiva utopica di una religione dell'avvenire, una religione che proprio nella coscienza del passato e della storia fonda la propria, peculiare dimensione, di cui man mano si chiariscono i fondamenti estetici e la natura immanente: «Tendo al bene perché è bello e mi attira irresistibilmente e detesto

il male perché è brutto e mi fa orrore [...] Tutte le nostre azioni dovrebbero sgorgare dalla sorgente di un amore disinteressato, uguale che vi sia o meno una vita dopo la morte» (Heine 1986, 182). In questa mistica senza mistica, in questa fede che chiude la fila delle confessioni e delle fedi, confluiscono in modo caratteristico la sfera estetica e quella sensuale, e nel suo orizzonte si misura la portata dell'aspirazione a una nuova dimensione d'immortalità che risolve nell'*umano* la vocazione trascendente dell'impulso religioso: e non sorprende allora che anche qui una statua di marmo sia posta al centro di uno slancio mistico che si rovescia poi in dissacrazione beffarda, una Madonna, che si mescola alla carne viva della bella Francesca, per la quale Heine promette di farsi cattolico per una notte («mia splendida, armoniosa, cattolica Francesca, che tanto ho baciato! Per quest'unica notte che vorrai concedermi io mi farò cattolico» [ivi, 175]), così come tante madonne lignee o dipinte si fondono in Heine a donne reali e divengono oggetto di un desiderio del tutto privo di spiritualità (tale è ad esempio l'Annunciazione di Stephan Lochner nel Duomo di Colonia, che diviene il ritratto dell'amata nell'undicesimo componimento del *Lyrisches Intermezzo* [Intermezzo lirico, 1823]). Allo stesso modo, alle finestre di una Lucca percorsa da una processione notturna tra lo spettrale e il grottesco («una festa di morti, ma viva» [Heine 1986, 169]) si confondono i lumini e «dolci visi di donna, così freschi e in fiore» (*ibid.*) in una vera e propria «cerimonia di nozze» (*ibid.*) della vita con la morte.

Una cerimonia che ha un effetto narcotico, dal quale i sensi sopiti di Heine, invasi da una sorta di 'paralisi cattolica' che tutto inibisce, conoscono un risveglio effimero solo di fronte a una statua della Vergine, «una Madre del Dolore marmorea con spade dorate confitte nel cuore e una corona luminosa sul capo» (ivi, 175), un altro anello nell'abbondante catena iconografica di Madonne in *Die Stadt Lukka*, a segnare una continuità cristiano-pagana: è a questo punto infatti che Francesca, scrive Heine, «mi cinse il collo con le braccia, mi baciò e mi sussurrò: *Cecco, Cecco, caro Cecco!*» (*ibid.*). Del resto anche l'incontro di Heine con Francesca era avvenuto in un'atmosfera sospesa in un incanto da *Marmorbild* eichendorffiano, con la donna velata che si era inginocchiata alla luce di una lampada i cui flebili raggi illuminavano «in modo dolorosamente dolce la splendida madre afflitta di un amore crocifisso, la *Venus dolorosa*» (ivi, 173). La Madonna lucchese è una Venere, si congiunge con essa nel segno della sensualità traboccante; il tempo ne ha sgretolato le forme, come alla statua della Vergine che Heine descrive in un altro dei suoi *Reisebilder*, *Reise von München nach Genua* [Viaggio da Monaco a Genova, 1830], ma ha conferito una patina di richiamo irresistibile alla sua materia inanimata, in cui sembra agire un principio vitalizzante. Non per caso Heine descrive quella sua esperienza trentina come un sogno:

Davvero ero come in uno stato di sogno, un sogno in cui si vorrebbe ricordare qualcosa che si è per l'appunto sognato. Il mio sguardo trascorreva dalle case alle persone e mi sembrava quasi di avere già visto quelle case all'epoca del loro splendore, quando i loro dipinti erano

ancora brillanti, quando gli ornamenti dorati alle finestre non erano ancora così anneriti e la Madonna di marmo con il bambino in braccio era ancora dotata della sua magnifica testa che il tempo iconoclasta aveva spezzato (ivi, 40).

Qualche anno dopo, nel suo *Nachwort* alla raccolta di poesie *Romanzero* (1854), Heine rovescerà l'esperienza nella descrizione della sua reazione alla vista della Venere di Milo presso il museo del Louvre a Parigi. Qui sarà la dea pagana a essere invocata in termini cristiani come «unsere liebe Frau» [la nostra amata Signora], a segnare una sovrapposizione patente, un'identità non contraddittoria di quelli che la generazione romantica aveva avvertito come opposti:

Ebbi quasi un tracollo quando entrai in quella sala sublime, in cui la benedettissima dea della bellezza, la nostra amata Signora di Milo, sorge sulla sua postazione. Giacqui a lungo ai suoi piedi e piansi con tanta veemenza che perfino le pietre ne avrebbero avuto pietà. Anche la dea guardava giù verso di me colma di misericordia, ma al tempo stesso desolata, come a volermi dire: non lo vedi che non ho le braccia e quindi non posso aiutarti? (Heine 1991, 181).

Ridotto a icone in cui si proiettano impulsi e desideri materiali, per Heine il cristianesimo non è diverso da altre confessioni tramontate, tappa superata di una religiosità che troverà altre vie per esplicarsi, codificandosi nell'immanenza di una mistica senza mistica, in cui confluiscono la sfera estetica e quella sensuale; è nel suo orizzonte che si misura la portata dell'aspirazione a una nuova dimensione d'immortalità che risolve nell'umano la vocazione trascendente dell'impulso religioso: «Io, che sono uno degli uomini più eterni», esclama Heine, «ogni mio respiro una vita eterna, ogni pensiero una stella eterna – io non dovrei credere all'immortalità?» (Heine 1986, 182); e a Mathilde, la sua compagna di viaggio a Lucca, che gli domanda quale sia, alla fine dei conti, la sua religione, risponde: «Tutte, Mylady, sono tutte mie» (ivi, 188).

Averle tutte significa libertà, significa superamento della colpa, emancipazione dal peccato. Ciò che Tieck fa pagare ai suoi personaggi con la pena della follia, ciò che il Florio di Eichendorff sconta con la rinuncia, in Heine diviene appropriazione della vita, sfida spavalda a quelle divinità che non ci sono o che restano come materiali mitologici, come nella sarabanda di *Die Götter im Exil* [Gli dèi in esilio, 1853], in nome di un qui e ora che diviene scopo e meta dell'umano, rivendicazione di un diritto al pane e alle rose, a un mondo più giusto e felice, quello che viene evocato nel celebre inizio di *Deutschland ein Wintermärchen* [Germania, una fiaba d'inverno, 1844]:

Un canto nuovo, un canto migliore,
Amici, vi voglio cantare!
Qui sulla terra vogliam già edificare
Il regno celeste nel suo splendore.
(Heine 1985, 92).

Si è compiuto così un lungo cammino, culminante con l'esito necessario di una rivoluzione annunciata e anzi auspicata nel finale di *Die Stadt Lukka* («Non posso scrivere oltre, perché la musica sotto la mia finestra m'inebria la testa, e sempre più forte sale al cielo il refrain: Aux armes citoyens!» [Heine 1986, 205]) e che converte il repertorio fantastico del primo romanticismo in ardore civico, in progetto di utopia, senza smarrire il potenziale di invenzioni e di simboli che esso dischiude all'immaginario.

Riferimenti bibliografici

N.B. Le traduzioni dei testi indicati qui di seguito in originale sono a carico di chi scrive.

- Cermelli, Giovanna, 2021. «Introduzione», in Eichendorff 2021, 5-25.
- Eichendorff, Joseph von, 1976. «Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands», in *Werke, 3: Schriften zur Literatur*, hrsg. von Ansgar Hillach, München, Winkler, 529-927.
- Eichendorff, Joseph von, 2021. *La statua di marmo*, a cura di Iacopo Hammoud, tr. it. di Alessandro Fambrini, Bologna, Elara.
- Hammoud, Iacopo, 2021. «Note al testo», in Eichendorff 2021, 127-152.
- Heine, Heinrich, 1985. *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum / Deutschland. Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Winfried Woessler, in Id., 1973-1997. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, Hamburg, Hoffmann und Campe [Düsseldorfer Ausgabe], Bd. 4.
- Heine, Heinrich, 1986. *Reisebilder 3.-4.*, bearbeitet von Alfred Opitz, in Id., 1973-1997. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, Hamburg, Hoffmann und Campe [Düsseldorfer Ausgabe], Bd. 7/1.
- Heine, Heinrich, 1991. *Romanzero. Gedichte. 1853 und 1854. Lyrischer Nachlaß*, bearbeitet von Frauke Bartelt (Überlieferung und Lesarten), Alberto Destro (kommentierende Teile), in Id., 1973-1997. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut. Hamburg, Hoffmann und Campe [Düsseldorfer Ausgabe], Bd. 3/1.
- Hermant, Jost, 1976. *Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den «Reisebildern»*, München, Winkler.
- Jouede, Pierre / Tortonese, Paolo, 1996. *Visage du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan.
- Rossi, Francesco, 2023. *L'età romantica*, Roma, Carocci.
- Tieck, Ludwig, 1823. *Gedichte. Dritter Theil*. Dresden, Hilscher.
- Tieck, Ludwig, 1829. *Vorbericht zur dritten Lieferung*, in Id., 1828-54.

Schriften, 28 Bdd., Bd. XI, Berlin, Reimer.

Tieck, Ludwig, 1988. *Der Hexensabbath*, hrsg. von Walter Münz, Stuttgart, Reclam.

Tieck, Ludwig, 2019. *Il Monte delle Rune*, in *Fiabe romantiche*, tr. it. di Gianni Bertocchini, Milano, Garzanti, 57-81.

Camera con vista

«Solo la nostra ombra ci somiglia»: dal *Castello d'Otranto* al *Segno del comando*

MASSIMO SCOTTI
Università degli Studi di Messina

Abstract

If *The Castle of Otranto* by Horace Walpole (1764) inaugurated the Gothic fashion in the novel, between the 18th and 19th centuries, two TV series brought the Mediterranean Gothic back into vogue between the 1960s and 1970s. They are the French *Belphégor ou le fantôme du Louvre* (1965) and the Italian *Il segno del comando* (1971), two television masterpieces in which some ancient suggestions are confronted with a historical present poor in myths and depth, all projected towards a 'modern' that flattens reality and erases the charm of places where travellers' memories have long preserved a past full of mysteries.

1. *Il capostipite: Walpole*

Un inglese arriva in Italia, intorno alla metà del Settecento. È uno dei tanti *signorini* danarosi che gli italiani aspettano con ansia e accolgono con avidità, fra il XVI e il XIX secolo: rampolli di famiglie nobili o comunque benestanti e spendaccione che girano l'Europa in occasione del Grand Tour, viaggio di iniziazione e di scoperta destinato a educarli alla storia e alla bellezza delle arti, ma anche primo momento di indipendenza che offrirà loro un bagaglio di esperienze destinato ad accompagnarli per il resto della vita. Per questo giovanotto in particolare, sarà qualcosa di più.



Fig. 1. Sir Joshua Reynolds, *Ritratto di Horace Walpole*, 1756, olio su tela, Londra, National Portrait Gallery

È figlio di un ministro dei re d'Inghilterra Giorgio I e II: Lord Walpole. Horace è intelligente, capriccioso ed eccentrico; viaggia in compagnia di un amico poeta, Thomas Gray, con cui andrà un po' d'accordo e un po' no. Certo doveva essere un musone. Considerato piuttosto noioso dai colleghi di Cambridge, la storia lo vendicò facendolo diventare, insieme a Edward Young, uno degli interpreti più illustri della poesia sepolcrale inglese per la sua *Elegia scritta in un cimitero di campagna* (*Elegy written in a country churchyard*, 1751). Probabilmente sarà Thomas Gray ad attirare l'attenzione di Walpole su certi elementi del paesaggio culturale mediterraneo, per altri meno evidenti o del tutto trascurabili.

Nel ritratto di Sir Joshua Reynolds (figura 1), Horace, ormai quarantenne – era nato nel 1717 – ha un'aria curiosa e furbetta, qualcosa dell'impertinenza di un bambino, ma anche una certa timida ritrosia. Ritroso o timido, invece, non lo era affatto. Ultimo dei tre figli di Sir Robert, studia a Eton e poi al King's College di Cambridge. Quando ha vent'anni muore l'amatissima madre e il padre si risposa poco dopo con una domestica. Il dolore della perdita lo accompagnerà lungo tutta la vita, insieme a un certo imbarazzo rispetto a quella *mésalliance* paterna che, per reazione, accentuerà il suo snobismo:

Horace Walpole arriva in Italia nel 1739. Il suo viaggio sarà movimentato, vivace, ricco di avventure – anche galanti, perché l'itinerario non era soltanto spirituale¹. In apparenza frivolo (ama gli intrighi mondani e i pettegolezzi), in realtà si dimostra molto sensibile alle atmosfere del Paese che attraversa, e soprattutto agli enigmi del *genius loci* italico, sfuggente, proteiforme, beffardo. Ne scoprirà qualche elemento destinato a non essere degno di nota, prima di lui, se non occasionalmente e di sfuggita: l'aspetto ombroso, sinistro, lugubre, anche macabro.

Sarà Walpole a inventare un termine destinato ad avere una grande fortuna: *serendipity*, la scoperta casuale quando stiamo cercando altro. Ne parla in

¹ A tale proposito, per una divertente e ben documentata disamina degli aspetti 'proibiti' del viaggio si veda Littlewood (2004).

una delle sue celebri lettere² – più di tremila – che formano un epistolario di notevole importanza per la letteratura settecentesca non solo inglese: arguto, brillante, spiritoso e inflessibile nei suoi giudizi, è paragonabile a quelli di Metastasio, Algarotti, Voltaire, Goldoni, Spallanzani e Muratori, nonché alla *Correspondance* di Madame du Deffand, amica di Walpole, alla quale molte sue lettere sono destinate³.

La *serendipity* è alla base del rapporto di Walpole con l'Italia, e più in generale con le regioni mediterranee che percorre: cerca un tipo preciso di luogo e ne trova uno diverso? Spera in un'Italia convenzionalmente intesa, com'è vista da ogni viaggiatore, ma scopre invece un Paese più complesso e addirittura gotico? O è per trovare *quello* che compie il suo viaggio? Oppure ancora è il suo sguardo a inventare l'atmosfera gotica? La visione dello straniero può plasmare un luogo, mutarne l'aspetto, o individuare verità nascoste grazie a una sua *accidental sagacity* del tutto peculiare?

Di certo, ancora sulle soglie dello spazio agognato, Walpole si immerge con entusiasmo in un paesaggio orrido e pittoresco, intriso di romantici miraggi: «Precipices, mountains, torrents, wolves, rumblings, Salvator Rosa [...]! Here we are, the lonely lords of glorious desolate prospects. [...] I begin this letter among the clouds»⁴, scrive a un amico dall'Alta Savoia. Il fascino dei luoghi è già stato preannunciato e filtrato da reminiscenze visive, come si nota in questo brano, dove Walpole accenna al pittore italiano delle gole montane, dei cieli foschi e incombenti, dei banditi in agguato fra i dirupi, dei raduni di streghe (figura 2).

² Dalla lettera a Horace Mann del 28 gennaio 1754: «This discovery indeed is almost of that kind which I call *serendipity*, a very expressive word, which as I have nothing better to tell you, I shall endeavour to explain to you: you will understand it better by the derivation than by the definition» [Questa scoperta somiglia a quel che io chiamo *serendipità*, una parola molto espressiva che, non avendo niente di meglio da dirvi, mi sforzerò di spiegarvi: la capirete meglio dalla derivazione che dalla definizione]. Walpole spiega poi la sua origine, dalla fiaba persiana I tre principi di *Serendippo*, e conclude: «One of the most remarkable instances of this *accidental sagacity* (for you must observe that no discovery of a thing you are looking for, comes under this description) was of my Lord Shaftsbury, who happening to dine at Lord Chancellor Clarendon's, found out the marriage of the Duke of York and Mrs Hyde, by the respect with which her mother treated her attable» [Uno dei casi più notevoli di questa sagacia accidentale – perché dovete osservare che nessuna scoperta di una cosa cercata rientra in questa descrizione – è stato quello di Lord Shaftsbury, che, trovandosi a cena dal Lord cancelliere Clarendon, scoprì il matrimonio del Duca di York con Mrs Hyde dal rispetto con cui la madre trattava la suo ospite], Lewis 1937-1983, vol. XX, 407-408. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive. Sul racconto persiano, si veda Pignatelli (2022).

³ Proprio da un'affermazione di Madame du Deffand è tratto il titolo del presente studio: lettera dell'11 luglio 1769 (Lewis 1937-1983, vol. IV, 260).

⁴ Lettera a Richard West, 28 settembre 1739 (ivi, vol. XIII, 181). [Precipizi, montagne, torrenti, lupi, rimbombi, Salvator Rosa [...]! Eccoci qui, signori solitari di gloriose prospettive desolate. [...] Inizio questa lettera tra le nuvole].



Fig. 2. Salvator Rosa, *Briganti su una costa rocciosa*, 1655-1660, olio su tela, New York, Metropolitan Museum of Arts

Alimentata da questo immaginario visivo, che comprende una vasta serie di raffigurazioni maliose, ipnotiche e prossime all'incubo (le *Prigioni* di Piranesi, soprattutto), l'aura sinistra dell'Italia verrà percepita dal viaggiatore sensibile con un misto di seduzione dell'orrido e bramosia di pittoresco – poco importa poi se corrispondente alla realtà.

Walpole doveva essere suggestionabile, certo, ma tutt'altro che ingenuo. Si lasciava suggestionare quando voleva lui, e prediligeva, si direbbe, l'autosuggestione. Non era un illuso né un credulone. Lo dimostra, per esempio, la lettera⁵ in cui parla di un particolare ritrovamento: quello del presunto corpo di Laura de Sade, la donna amata da Petrarca, che avrebbe avuto stretto al seno la copia di un sonetto del poeta: Walpole analizza la situazione e si dice dubbioso. In simili circostanze (una morte durante la spaventosa epidemia di peste del Trecento), le famiglie avevano ben altro da fare che pensare alla poesia,

⁵ Lettera del 16 marzo 1765 al reverendo Joseph Warton (ivi, vol. XL, 376-378).



Fig. 3. Pieter Jansz Quast, *Strawberry Hill*, incisione, prima metà del XVII secolo, collezione privata

e molto probabilmente il foglio sarà stato posto sul cadavere in occasione del fortunoso ‘ritrovamento’.

Dunque, il futuro autore del *Castello d’Otranto* non è facilmente abbindolabile ma ben consapevole – anzi amante – degli artifici. La sua razionalità non frena l’immaginazione ma se ne nutre, fino a costruire scientemente una sorta di ‘dispositivo per il fantastico’ quale sarà la sua villa trasformata in castello neogotico, Strawberry Hill⁶. Una vera e propria *wunderkammer* estesa ad abitazione, pronta a dar luogo ad articolate suggestioni che inevitabilmente influiranno sulla sua psiche al punto da dettargli, come in trance, e a ritmo indiatolato, le pagine del romanzo a cui deve la fama: *The Castle of Otranto*, appunto.

È la prima di innumerevoli narrazioni fosche ambientate in Italia, territorio d’elezione per il *gothic romance*, come spiegava, cartine alla mano, Franco Moretti nel suo *Atlante* (1997, 18, figura 3)⁷.

⁶ Figura 3. Sulla storia dell’edificio, cfr. Walpole (1990).

⁷ Notando l’alto numero di narrazioni gotiche inglesi e tedesche ambientate in Italia e in Spagna, Moretti stabilisce una corrispondenza fra la mentalità protestante degli autori e i luoghi del cattolicesimo, dove l’immaginario riformista orripilato e ossessionato dalla Chiesa di Roma

Nato molti anni dopo il Grand Tour (nel 1764), quasi per gemmazione spontanea ma in realtà scaturito all'improvviso da un lungo periodo di latenza, il testo si basa su elaborazioni mnestiche delle impressioni italiane che vengono di colpo in contatto con le antichità vere o fasulle di Strawberry Hill, scatola delle paure e delle bizzarrie, laboratorio di un'estetica stravagante e ricercatissima, scrigno di anticaglie squisite, disposte e assaporate con un gusto perverso che si dimostrerà poi, nei decenni, un sorprendente e consapevole prodromo del *camp*.

Tutto, nell'edificio come nel romanzo che ha ispirato, è artificioso. *Consapevolmente* artificioso come l'ambientazione nel castello d'Otranto, che Walpole non aveva mai visto ma solo scelto per la tortuosa musicalità del nome: a Otranto esiste sì un maniero, ma in stile aragonese e niente affatto simile alla goticissima dimora di Manfred nel romanzo; d'altra parte, l'autore sa bene qual è la natura della sua opera e la spiega in un'altra lettera: «To tell you the truth, it was not so much my intention to recall the exploded marvels of ancient romance, as to blend the wonderful of old stories with the natural of modern novels»⁸. Ibrido, seducente e *kitsch* come sarà molto tempo dopo il *camp*, questo neogotico che Walpole ha contribuito a creare, e poi a consolidare, ha affascinato il pubblico dei lettori e degli ammiratori degli edifici storici o pseudostorici, fino a permanere, pressoché intatto nei suoi elementi distintivi, anche nella cosiddetta 'cultura di massa' novecentesca, e oltre, nel Terzo Millennio, dove sembra più vivo che mai.

2. Interpreti eccellenti: Daniele D'Anza e Giuseppe D'Agata

Un inglese arriva in Italia, nel 1971. È un appassionato studioso di Byron e la sua conferenza richiamerà un vasto pubblico; durante il telegiornale nazionale si parla di lui e della mostra *Byron a Roma*: altri tempi, in cui gli incontri culturali erano rari e preziosi, non si chiamavano 'eventi' e potevano contare su una risonanza oggi inimmaginabile. Anche perché contenevano scoperte di novità rivoluzionarie riguardanti gli studi artistici e letterari: in questo caso, un diario del poeta romantico che si credeva perduto. Sembrano fantasie; infatti, lo studioso non è un personaggio reale, ma il protagonista dello sceneggiato televisivo *Il segno del comando* (D'Anza 1971).

concentrava idealmente (ma anche ideologicamente) ricordi o fantasie di superstizioni e tirannie legate a quel contesto religioso.

⁸ Lettera a Jean-Baptiste-Jacques-Élie de Beaumont, 18 marzo 1765 (Lewis 1937-1983, vol. XL, 379). [A dire il vero, non era mia precisa intenzione rievocare le meraviglie ormai logore dell'antico *romance*, quanto piuttosto fondere l'incanto delle vecchie storie con la quotidianità ordinaria delle narrazioni moderne].



Fig. 4. Una locandina per il *Segno del comando*, Teche RAI

Incuriosito da una lettera anonima, più ancora che dall'invito alla mostra byroniana, il docente di letteratura inglese arriva dunque a Roma per quella che crede una breve vacanza spensierata, senza immaginare di incontrarvi una lunga serie diventure. Si chiama Edward Lancelot Forster, nome fin troppo trasparente in quanto pressoché identico a quello dello scrittore Edward Morgan Forster, amante dell'Italia a cui ha dedicato vari romanzi: il più noto è senza dubbio *A room with a view* (*Camera con vista*)⁹.

La capitale italiana che si presenta al suo sguardo straniero è da un lato frivola e mondana, da un altro sinistra e minacciosa. Coincidenze, anche luttuose; apparizioni di spettri; notti e luoghi inquietanti; amuleti, manoscritti maledetti e perduti; quadri magici; sedute spiritiche in palazzi aviti di eccentrici principi decaduti. Tre morti 'in circostanze misteriose' che potrebbero essere delitti. Il professore incontra una fascinosa modella che forse è un fantasma; si convince di essere la reincarnazione di un pittore ottocentesco, a sua volta anello di una catena di metempsicosi (o di fissazioni psicotiche).

⁹ Almeno un altro dei personaggi ha un nome letterario: l'ambiguo e sfuggente addetto d'ambasciata George Powell. Il suo cognome è anche quello dello scrittore Anthony Powell, celebre soprattutto per un ciclo di dodici romanzi dal titolo suadente, *A dance to the music of time* (*Una danza alla musica del tempo*, 1951-1975). Di lui era uscito in Italia *Venusberg* (Torino, Einaudi), proprio nell'anno in cui autori e sceneggiatori del *Segno del comando* erano al lavoro, cioè il 1969. Probabilmente non è solo un caso.

Siamo all'inizio degli anni Settanta, un'epoca in cui esoterismo, scienze occulte e spiritismo intrigavano moltissimo lettori e spettatori, ma venivano guardati con sospetto, in quanto retaggio di una certa cultura 'di destra'. Era piuttosto inconsueto, dunque, e quasi oltraggioso proporre questi temi per una serie televisiva in prima serata sul Programma Nazionale (oggi RAI1). Gli autori dello sceneggiato si dimostrano quindi coraggiosi, ma anche incoraggiati da un altro sceneggiato, questa volta d'Oltralpe, che ha appena avuto una favorevolissima accoglienza in Italia: *Belphégor ou Le fantôme du Louvre* (*Belfagor il fantasma del Louvre*, Barma 1965). Geniale, popolare e raffinato a un tempo (quando popolarità e raffinatezza non formavano ossimori), *Belfagor* arriva prontamente in Italia, nel 1966, dando luogo a una moda esterofila e sapiente, basata sulla consapevolezza delle origini: dai misteri egizi è nato, infatti, il Museo per antonomasia. Parigi e mummie, corse all'impazzata per gli Champs-Élysées, il *tòpos* fatidico del fantastico – l'inanimato che si anima – e l'antico accostato al vento della rivoluzione studentesca, che già si annuncia sull'Europa, sono solo alcuni degli elementi che decretano il successo entusiastico, divertito e ipnotico della serie televisiva francese.

È la stessa strada, se vogliamo, che hanno percorso gli ideatori dello sceneggiato italiano: riandare alla Roma rustica e misterica come doveva apparire ai viaggiatori del Grand Tour (all'epoca non ancora ritornato in voga, come la New Age era solo in una fase aurorale), scoprirne simboli e atmosfere, lasciti e memorie, da inserire in una bella storia sorniona e avvincente, tutta strizzate d'occhio culturali – che allora si coglievano – e anche *melting pot* interregionali.

Perché non viene messo in scena soltanto il vagabondaggio un po' stordito del visitatore inglese fra il Cimitero Acattolico, l'Isola Tiberina e il Rione Monti, ma anche lo sguardo *nuovo* sulla città antica che potevano avere solo quelli 'venuti da fuori', come Flaminio Bollini e Daniele D'Anza, milanesi, e Giuseppe D'Agata, bolognese¹⁰. Questi ultimi hanno sicuramente contribuito ad arricchire la sceneggiatura con sfumature scapigliate – i vecchi atelier d'artista, la vita di bohème, ma soprattutto l'apporto 'nero' e 'fantastico' che la Scapigliatura offriva alle lettere italiane ottocentesche, l'eredità più durevole di quel movimento dalla vita breve, intensa e sottovalutata.

Del capolavoro televisivo francese, *Il segno del comando* prova a imitare anche l'alternanza dei ritmi visivi e alcune sperimentazioni nelle inquadrature

¹⁰ Lo spiega bene proprio uno di loro, nell'introduzione alla *novelization* dello sceneggiato: «Un'ondata di interesse per le scienze occulte era salita in quegli anni in tutti i settori dell'industria culturale internazionale, dal cinema all'editoria, ma la richiesta di 'tuffi' nel mistero, che anche il pubblico italiano esprimeva, non aveva ancora trovato una risposta nei programmi televisivi; d'altra parte, senza una prova concreta, era impossibile risolvere gli interrogativi di molti sull'ampiezza reale di quella voga culturale: fenomeno di *élite* per alcuni, scoperta di massa per altri [...]. La sceneggiatura – scritta nel '70 – venne affidata per la realizzazione a Daniele D'Anza. Voglio sottolineare che tre 'forestieri', i milanesi Bollini e D'Anza, e il bolognese D'Agata, si unirono per mostrare i due volti di Roma: il volto ammirato dai visitatori di tutto il mondo e quello, non meno affascinante, dai lineamenti segreti, misteriosi, magici» (D'Agata 1987, 5-6).



Fig. 5. Carla Gravina (Lucia) e Ugo Pagliani (Edward Lancelot Forster) nel *Segno del comando*, dalle Teche RAI

e nel montaggio. In questo *Belfagor* appare più riuscito, perché crea un andamento sincopato, giustapponendo sequenze lente e panoramiche sinuose a scarti improvvisi e zoom violenti. *Il segno del comando* appare più inerte allo spettatore odierno, che difficilmente apprezza trucchi scenici allora arditi e nuovi, oggi avvertiti invece come ingenui e maldestri (le riprese ‘a fondo di bottiglia’, le evanescenze, le sovrapposizioni di immagini sfocate).

C'è una differenza sostanziale fra le due opere: *Belfagor* si basa su un romanzo (Bernède 1927), da cui peraltro si discosta molto; *Il segno del comando* è una narrazione originale concepita e realizzata espressamente per i telespettatori. Solo in seguito uno degli autori ha tratto dalla sceneggiatura e dalla propria memoria il romanzo omonimo (D'Agata 1987), che chiarisce alcuni punti dubbi della trama e modifica il finale, su cui c'erano state molte discussioni fra regista, soggettisti e attori.

La molteplicità delle menti al lavoro, e in conflitto, ha contribuito a intessere uno stuolo di riferimenti intertestuali coltissimo e molto interessante (evidenziato per esempio da Curti 2011, 373-378)¹¹. Fra gli autori canonici a

¹¹ «La suggestione dell'ambientazione nella capitale rilancia con prepotenza l'idea di una

cui i soggettisti fanno riferimento c'è Prosper Mérimée, senza dubbio. Anche perché era proprio il novellista francese a dire che, per un parigino, il resto della Francia era terra straniera, e uno spazio esotico appariva, ancora negli anni Settanta del Novecento, una città come Roma a chi veniva da Milano o da Bologna, come appunto i tre ideatori dello sceneggiato. Lo suggerisce una battuta pronunciata dalla savia Barbara, segretaria di George Powell: «L'aria di Roma è troppo limpida per ospitare certe fantasie nordiche» (D'Agata 1987, 95). Lo spirito del gotico mediterraneo è tutto contenuto in questa frase: il Paese del Sole non è adatto a ospitare ombre settentrionali, nell'opinione comune – mentre nella *realtà*, almeno letteraria, ne è ampiamente intriso. Basta saperle notare, come accade al professor Forster:

Davanti ai suoi occhi attoniti si svelavano, come improvvise apparizioni, i lineamenti di una Roma segreta e notturna che soltanto lui – almeno così credeva – era in grado di cogliere: chiese sconscrute, antichi portali, palazzi con le finestre difese da massicce inferriate, vecchi lampioni che sembravano lumi a gas, statue romane che sorgevano dal buio come fantasmi. Era questa forse la realtà che racchiudeva il passato insieme al presente, senza più una linea di confine (ivi, 119)

Se per *Belphegor* si era scomodata persino Juliette Gréco, *Il segno del comando* ha un cast impressionante, tutto costituito dai più illustri attori teatrali italiani, pronti a concedersi alla televisione senza fare gli schizzinosi (allora apparire sul piccolo schermo significava un po' svendersi, o comunque abbassarsi lievemente dalle sublimità dei palcoscenici drammatici), ma anzi con rara convinzione, che traspare dalla resa interpretativa impeccabile, dai protagonisti fino all'ultimo dei figuranti. Le musiche di Romolo Grano sono tuttora indimenticabili, a cominciare dalla canzone *Cento campane* intonata da Nico Tirone (una specie di 'tema di Lucia', che ne riassume il destino).

La bellezza di queste narrazioni visive (*Belfagor* come *Il segno del comando*), la loro eleganza mai spenta né appannata, l'interpretazione del gotico in forme inedite, non ancora banalmente manierate, si possono distinguere facilmente mediante il confronto con alcune operazioni più o meno commerciali, che appaiono comunque abbastanza goffe. È il caso, per esempio, del recente film *A haunting in Venice* (*Assassinio a Venezia*, Branagh 2023).

possibilità italiana al gotico e al soprannaturale. “Eravamo Flaminio Bollini e io – estate del '69, a notte alta – all'uscita da un'assemblea dell'ARIT. Abbiamo parlato proprio fra ombre di vicoli e trattorie sbarrate, con l'eco dei nostri passi sui sampietrini di Trastevere” racconta Guardamagna. “Fantasmi non ne abbiamo mai visti; ne abbiamo evocati: incontri alla James, monaci neri e zingari alla Byron che annunciano destini fatali, artisti più o meno faustiani. Mistero alla romana? Sì, ma ci siamo detti che una delle nostre città, rivelate a un nordico (come Hoffmann o magari Mann), assume di colpo una dimensione che il quotidiano nasconde a noi. Quindi avventura e scoperta le abbiamo affidate a un moderno professore inglese specialista di Byron”» (Curti 2011, 375. La citazione interna è a sua volta tratta da Tabanelli 2002, 96-97).

L'ottimo ma discontinuo regista ha combinato un pasticcio – non un *pastiche* – ispirandosi a un romanzo di Agatha Christie, *Hallowe'en Party* (*Poirot e la strage degli innocenti*, 1969), dall'ambientazione che più *british* non si può, e trasponendo di peso la narrazione nella città lagunare, con abilità, certo, ma anche con qualche confusione.

Anzitutto, a causa del film, il libro dell'indiscussa regina del giallo è stato ripubblicato dalla casa editrice Mondadori con il nuovo titolo, anche se lei non ha mai scritto un *Assassinio a Venezia*, e questo è già di per sé un falso. Peggio ancora: nel romanzo edito con quel titolo non si fa il minimo accenno a Venezia. Non è solo una questione filologica ma anche una sfacciata presa in giro per il lettore. A parte tutto questo, è la pellicola di Branagh a suonare in qualche modo *falsa*. Non è altro che gotico mediterraneo di bassa lega, posticcio, sghembo, claudicante.

L'arcano che i due sceneggiati sanno evocare con grazia circospetta, qui è profuso in modo lutulento e scomposto. Certo il film trascina il suo spettatore verso il finale senza momenti di sosta e con consumata maestria, ma la Venezia usata – e abusata – come sfondo sembra piuttosto superflua. Un vecchio palazzo britannico avrebbe assolto la sua funzione senza difficoltà. Il trovarobato di gondole, domini e maschere aggiunge ben poco all'insieme, se non il tanto vituperato 'colore locale'. E il nome del commissario interpretato da Riccardo Scamarcio, Vitale Portafoglio, la dice lunga sui luoghi comuni e i pregiudizi di cui si nutre ancora oggi la rappresentazione dell'Italia all'estero, che meriterebbe un apposito studio imagologico, e che in questo caso batte solo, per superficialità, *To Rome with love*, l'unico Woody Allen malriuscito. Il gotico mediterraneo alla Walpole, ma anche quello di Daniele D'Anza e Giuseppe D'Agata sono incomparabili con queste furbe trovate dell'odierna industria culturale come il Grand Tour è del tutto inassimilabile al turismo contemporaneo.

L'autenticità del gotico mediterraneo si coglie quando l'ambientazione diventa protagonista della narrazione e la storia raccontata è imprescindibile dal luogo in cui si svolge, come nel *Marble Faun* di Hawthorne o negli *Aspern Papers* di Henry James. Farne paccottiglia da agenzia di viaggi è un insulto alla tradizione della cultura odeporica e svela tante difficoltà attuali



Fig. 6. Locandina di *Belfagor il fantasma del Louvre*, Teche RAI

nella caratterizzazione di ambienti, atmosfere, situazioni tipiche e gloriose nel racconto del mistero.

Nel *Segno del comando* la vera protagonista è Roma, la vecchia Roma sognante e indecifrabile, non ancora gentrificata ma già assediata dalla modernità. Con un vero colpo di genio, nel punto culminante dello sceneggiato, quando una sorta di caccia al tesoro porta due personaggi principali in un incubo sotterraneo di botole e cunicoli, una antica porta segreta si spalanca sui lavori per la metropolitana. Da un passato solenne e maestoso si viene ripiombati nel presente più brutale.

La perfezione dell'intreccio, propria alla serie televisiva come al romanzo, si rivela nel doppio e diverso finale, che lascia spazio alla *rêverie* nella prima e nel secondo è più amaro. Ogni dettaglio trova il suo posto in un andamento che svela quasi tutti i segreti, lascia doverosamente in sospeso il racconto fra *étrange* e *merveilleux*, senza scadere nel 'soprannaturale spiegato' (come nelle migliori narrazioni del fantastico) e contiene anche qualche sorridente elemento di metascrittura scenica. La RAI racconta sé stessa, nella sequenza del telegiornale, con disinvoltura e acume autocritico.

Gli autori, infine, colgono un aspetto davvero fondamentale: l'ansia dello spazio nasconde un'ansia del tempo; è la modernità che nel gotico mediterraneo fa paura.

Il 'progresso', nella sua dimensione industriale e capitalistica, distrugge i labirinti degli antichi percorsi magici come le complessità della nostra psiche profonda, squassa e cancella ferocemente i percorsi sotterranei che conducevano alla scoperta di sapienziali tesori dimenticati. La trama di sentieri esoterici intessuta dal pensiero dei secoli è strappata dall'avanzare delle ruspe nelle fondamenta della città – questo concetto, visionario e felliniano (c'è molto Fellini nello sceneggiato, e *Roma*, che uscirà solo nel 1972, era allora in lavorazione) viene espresso compiutamente nella scena in cui Powell e Forster rischiano la vita sbucando all'improvviso, dall'itinerario byroniano di scalee, cripte e angeli di pietra, nel bel mezzo degli scavi per la ferrovia ctonia.

È un po' come quando, in *Arria Marcella* di Théophile Gautier, i giovani viaggiatori del Grand Tour, dal treno, vedono la stazione con la scritta "Pompei". Sconsacrato, mercificato e reso borghesemente *comune*, l'antico riconquista nel racconto gautieriano la sua essenza recondita e interrogativa: la fuga da ogni Nord razionalista e sferragliante di ghisa può trovare in un sempre più chimerico Sud un territorio che concede ancora qualche spazio di libertà?

Riferimenti bibliografici

Barma, Claude, 1965. *Belphegor ou le fantôme du Louvre*, sceneggiato televisivo francese trasmesso su ORTF in quattro puntate (6-27 marzo; in

- Italia, 15 giugno - 21 luglio 1965). Con Juliette Gréco, Isaac Alvarez, René Dary, François Chaumette *et al.*
- Bernède, Arthur, 1927. *Belphégor: Roman d'aventures modernes*, Paris, Tallandier.
- Curti, Roberto, 2011. *Fantasma d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, Torino, Lindau.
- D'Agata, Giuseppe, 1987. *Il segno del comando*, Milano, Rusconi.
- D'Anza, Daniele, 1971. *Il segno del comando*, sceneggiato televisivo RAI in cinque puntate (16 maggio - 13 giugno 1971). Con Ugo Pagliani, Massimo Girotti, Carla Gravina, Rossella Falk, Carlo Hintermann, Paola Tedesco, Silvia Monelli, Franco Volpi, Augusto Mastrantoni, Angiola Baggi, Laura Belli, Paola Perissi *et al.*
- Walpole, Horace, 1990. *Strawberry Hill*, a cura di Giovanni Franci, Palermo, Sellerio.
- Lewis, Wilmarth Sheldon (ed.), 1937-1983. *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, New Haven, Yale University Press, London, Oxford University Press, 48 voll.
- Littlewood, Ian, [2001] 2004. *Climi bollenti: viaggi e sesso dai giorni del Grand Tour*, tr. it. di Navid Carucci, Firenze, Le Lettere.
- Moretti, Franco, 1997. *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi.
- Pignatelli, Melissa, 2022. «La favola dei tre principi di Serendippo, radice del paradigma indiziario», *La rivista culturale*, 29 maggio 2022, <https://larivistaculturale.com/2022/05/29/antropologia-la-favola-dei-tre-principi-di-serendippo-radice-del-paradigma-indiziario/> (ultima consultazione: 13 settembre 2023).
- Tabanelli, Giorgio, 2002. *Il teatro in televisione*, Roma, RAI-ERI.

La Città infestata: *Genius loci* e geografia immaginale del perturbante in Vernon Lee

WALTER CATALANO
Firenze

...sebbene ciò che chiamo Genius Loci non possa essere personificato, può accadere di sentirlo più vicino e più intenso in qualche singolo monumento o in qualche tratto del paesaggio. [...] È là che il genio dei luoghi si nasconde; o più precisamente, vi s'identifica.

(Lee, 2007, 31)

Abstract

A brief digression through the gothic narrative work of Vernon Lee and her relationship with Italy, its landscape and its history, considered in consonance with the aesthetic concept taken up by Vernon Lee from classical mythology: that of the Genius Loci. Genius Loci which, in her short stories, becomes active, according to the canons of the Gothic tradition, as a haunted presence, obsession, epiphany of the beyond, escape from the limits of time and space.

1. *Prologo in un cimitero campestre*

Vernon Lee è l'anima gotica di Firenze. Questa «inglese italianata» (Praz 1995, 291), venuta alla luce nel 1856 in Francia, appena oltre la Manica, nei dintorni di Calais, sotto il nome di Violet Paget, e scomparsa nel 1935 a Firenze, fu, oltre che acuta studiosa di arte e musica italiana, continuatrice delle teorie estetiche di Walter Pater e Oscar Wilde. Forse ultima rappresentante di quell'estetismo decadente, tipicamente inglese – assai diverso dal contemporaneo corrispettivo

parigino – che aveva in Wilde l’esponente più emblematico, di lui fu sotto vari aspetti una sorta di controparte – «brutta e gentile» secondo Praz (Praz 1995, 291) – femminile. Personaggio eccentrico e controcorrente – *transgender* e *crossdresser ante litteram*, femminista e lesbica, militante pacifista durante la Prima Guerra mondiale; così la ricorda Mario Praz che la frequentò nei primi anni ’20:

era allora una vivace vecchia signora sui sessantacinque anni. Ma ‘vecchia signora’ non descrive affatto il personaggio. Il personaggio era un vestito e un volto. Colpa mia se notai per prima cosa il vestito, io che non ero mai ancora uscito dall’Italia e le donne ero abituato a vederle vestite in modo molto femminile? Era un tailleur grigio su cui spiccava la cravatta di picchè bianco trapunta da un cammeo; la giacca era quasi una giacca da uomo. Il volto non aveva nulla di soave: sembrava quasi chiedere a complemento la berretta d’Erasmus o la parrucca di Voltaire. Il personaggio rappresentava un’epoca: l’epoca dell’emancipazione della donna. [...] il monte era il poggio di Camerata, la riviera era l’Affrico e il Palmerino, la villa di Vernon Lee, era per me Scozia e Inghilterra insieme. Scendevo a Firenze di solito sentendomi infinitamente sciocco e *hopeless*; ma l’amarezza passava e, nel ricordo, la burbera benefica signora s’aureolava d’incanto (Praz 1995, 278-279).

Villa Il Palmerino, fra Maiano e l’Affrico, è oggi un residence di lusso che organizza ancora con certa frequenza convegni e incontri culturali in ricordo dell’antica illustre inquilina e non ha perso del tutto il suo *genius loci*. Ma il luogo da cui più forte promana il genio e dove certamente risiede è un cimitero campestre degno dell’elegia di Thomas Gray, il Cimitero Evangelico ‘Agli Allori’, tra le Due Strade e il Galluzzo: da non confondersi con l’altro più famoso cimitero acattolico fiorentino, il cosiddetto ‘Cimitero degli Inglesi’ (in realtà degli svizzeri), dove è sepolta Elizabeth Barret Browning, in Piazza Donatello, oasi sperduta nel mezzo dei viali di circonvallazione (per assaporarne il fascino si legga la splendida poesia di Franco Fortini *Camposanto degli inglesi*, del 1947) (Fortini 2018, 119), che guardato dalla prospettiva posteriore è indubabilmente *L’isola dei morti* di Arnold Böcklin (il pittore vi aveva sepolto una figlia, Beatrice, morta in tenera età. Nessun altro scenario per lui avrebbe potuto rappresentare meglio l’archetipo della soglia dell’Ade). È invece qui, fuori porta, tra cipressi e vecchi marmi, che Vernon Lee riposa, non lontano da Arnold Böcklin, Gisela von Arnim, Roberto Longhi, Violet Trefusis, Harold Acton, e – tra periodiche, disturbanti e invasive parate onorarie di Forza Italia – perfino Oriana Fallaci.

Appartata, difficile da trovare, una piccola lapide ormai quasi illeggibile riporta:

VIOLET PAGET
1865-1935
VERNON LEE
WRITER
SHE HONOURED ITALY
AND LOVED FLORENCE

Questo l'*Hic et nunc*. Spira un vento leggero che agita dolce le cime dei cipressi. C'è il sole e poche nuvole basse, bianche d'ovatta. Suoni lontani di campane, poi silenzio. Il Genius è propizio.

2. Nullus locus sine Genio

Ispirandosi ad una famosa frase tratta dal Commento all'Eneide di Servio, Vernon Lee teorizza la presenza di un nume tutelare scaturente da un paesaggio e ad esso connaturato:

Il *Genius Loci*, come tutte le divinità degne di venerazione, ha la sostanza del nostro cuore e della nostra mente; è una realtà spirituale. E quanto all'incarnazione visibile, è il luogo stesso o il paese; e le fattezze e il linguaggio che gli sono propri... (Lee 2007, 29).

Per lei il paesaggio è soprattutto quello italiano: che siano le dolci colline toscane o gli aspri dorsali appenninici, i tetti dorati di città e paesi padani, la laguna intorno a Venezia, 'nessun luogo è senza Genio'. Come commenta Attilio Brilli nell'introduzione all'edizione Sellerio di *Genius Loci*, la sua raccolta di saggi estetici e di viaggio risale al 1899,

Il suo concetto di *Genius Loci* nasce appunto da questa latenza sepolta, da questa irriducibile memoria pagana alla quale la singola località affida la propria codificazione identitaria. Lo spirito del luogo si mimetizza nei modi e nelle forme più impensati, esso è il misterioso graal per pochi iniziati che sanno come chiudere il varco, come orientarsi in questi paesaggi di trame e di enigmi. La ricerca dello spirito del luogo diventa quindi un viaggio iniziatico nel quale il visitatore di un paesaggio o di una città non è molto differente dal raddomante che sente una presenza nascosta, ammutolita da secoli eppure disposta a parlare ove sia interrogata con cautela, con discrezione e con tatto (ivi, 18).

Anche i racconti gotici principali, inclusi nella sua raccolta narrativa più importante, *Hauntings*, del 1890, percorrono scenari italiani vividi e realistici (o li travestono velatamente sotto nomi inventati, come il Ducato di Luna – un po' Luni e un po' Massa – della fiaba nera *Il Principe Alberico e la Donna Serpente*; o la Urbania – una riconoscibilissima Urbino – di *Amour dure*), Firenze, Foligno, Perugia, Venezia, Padova, Bologna. La capacità evocatoria della scrittura di Vernon Lee si ripresenta intatta sia nelle trame narrative che nelle descrizioni delle sue numerose relazioni di viaggio pubblicate in volume. Un'affabulazione immaginifica però che non si appaga nel pittoresco ma resta sempre attenta agli aspetti storici, sociali, geografici, antropologici dei luoghi percorsi. Si confronti ad esempio questa descrizione diretta degli Appennini con la stratificata iconografia immaginaria di derivazione radcliffiana a quei tempi ancora in auge in Albione:

Un'altra circostanza che potrebbe rendere questa gente animata da spirito poetico, è la straordinaria ampiezza dei panorami, che è la caratteristica di questi Appennini e che ricorda l'onnipresente senso geografico che dell'Italia ebbe Dante. Essi si sviluppano infatti attraverso tutta l'Italia, simili ad una serie di tetti appuntiti dalle cui cime, torri e sporgenze, si può vedere tutto ciò che transita nei sentieri più ampi e negli spazi aperti del fondo valle. Né simili panorami vengono offerti soltanto dalle maggiori altezze. Non posso dimenticare una passeggiata con i miei amici di casa Cini, passeggiata che, tra l'ora del tè e la cena, mi rivelò quelli che sembravano essere tutti i reami della terra. [...] All'improvviso un grande poggio scomparve dal primo piano e rivelò la valle dell'Arno con luminose striature in direzione di Pistoia, di Prato, di Firenze e i monti lontani di origine vulcanica che fanno da contorno alla campagna romana. La collina su cui eravamo, con qualche faggio stentoreo e pallida erba, avrebbe potuto essere una delle alture della Scozia. Ma guarda intorno! Grandi pallidi giganti seduti in cerchio, nuvole fumose che salgono verso di loro dalle colline più basse cancellate dal sole, lo spartiacque d'Italia dal quale nascono l'Arno e il Tevere e anche gli affluenti del Po. E a sud-ovest, più alta di tutti (ad eccezione degli alti picchi di Carrara) una tenue, tenue, luminosa piattezza, il mare, spezzata in un punto da un'isola contro il tramonto, la Gorgona? O forse l'Elba? Una simile vista costituisce uno strano stimolo per l'immaginazione; la fantasia è guidata dagli occhi, la distanza viene cancellata, ai pensieri è permesso vagare non tra le memorie, ma tra cose reali (ivi, 135-137).

Nessuna dichiarazione di poetica fu più chiara: evocare il *Genius* significa abbandonarsi attraverso le facoltà sensoriali, la vista in particolare ('la fantasia è guidata dagli occhi', ma non soltanto: l'udito, come vedremo in seguito; e l'olfatto, come viene evidenziato in un passo ulteriore del brano precedentemente citato), alle risonanze fantastiche del paesaggio; ma questa deriva immaginifica non si svolge 'tra le memorie', bensì 'tra cose reali'. Memorie e cose reali che si vanno a sovrapporre e confondere nelle narrazioni gotiche e fantastiche dell'autrice. Qui la 'distanza che viene cancellata' non è solo spaziale ma anche cronologica: la memoria personale infatti, qui diventa memoria storica di un'epoca passata, in genere il Rinascimento e il Settecento – periodi e culture ben conosciute e approfondite dalla Vernon Lee musicologa e studiosa di arti visive e plastiche – e il senso geografico dell'Italia diventa parallelamente senso storico dell'Italia e spirito del luogo e del tempo, o meglio, attraverso il tempo, aldilà del tempo.

Come sottilmente puntualizza Max Baroni nell'introduzione all'ultima traduzione, finalmente integrale, di *Hauntings*, l'*hantise* che sempre percorre le storie di Vernon Lee, non è una *possessione*, fenomeno brutalmente corporeo e carnale – oggettivo – come nei rituali vudù o negli esorcismi cattolici, bensì – in mancanza di un termine più preciso in italiano – un'*ossessione*: qualcosa di sottile, vago ed eminentemente psicologico – soggettivo. È solo questa perturbazione dell'anima, insieme al potere evocatorio del paesaggio italiano, in cui il passato e il presente sfumano e confondono i loro confini, in cui la storia emerge prepotente da ogni sasso e da ogni quadro, in cui, come abbiamo già detto, meglio si svela il *genius loci*, a definire la nozione di *infestazione* nei testi gotici di Vernon Lee.

In *Amour dure*, ad esempio, l'ossessione riguarda *una belle dame sans merci*, Medea da Carpi, maliarda rinascimentale con i tratti un po' di Lucrezia Borgia e un po' di Caterina Sforza, che affattura un moderno studioso germanopolacco, Spiridion Trepka, con l'illusione – fatale – di un amore oltre le barriere del tempo. L'avvicinamento, raccontato in prima persona dal protagonista, avviene attraverso varie fasi, sapientemente scandite: l'immersione geografica e, diciamo, 'urbanistica' nel luogo – Urbino, qui Urbania – Trepka si sta acclimatando all'Italia, da sempre agognata, ma è deluso che il presente del 1885 sia così squallido rispetto ai suoi sogni sui secoli passati, ormai lontani e perduti; l'immersione storica e culturale – Trepka apprende la storia di Medea da archivi e commentari, e comincia ad esserne affascinato; l'immersione sensoriale attraverso la vista – Trepka contempla la bellezza di Medea in un ritratto e ne legge il motto '*Amour Dure – Dure Amour*', l'amore dura – crudele amore; il primo grado dell'ossessione sarà la giustificazione razionale da parte dell'affascinato Trepka, dei crimini e misfatti commessi dalla terribile *femme fatale*:

Non riesco a liberarmi dal pensiero di questa Medea da Carpi. Durante le mie passeggiate, le mattine in archivio e le mie sere solitarie, mi sorprendo a pensare a quella donna. Sto diventando un romanziere invece che uno storico? Eppure mi sembra di capirla così bene, molto meglio di quanto possa sembrare. In primo luogo, dobbiamo mettere da parte tutte le pedanti idee moderne su ciò che è giusto e ciò che è sbagliato. Giusto e sbagliato, in un secolo di violenza e tradimento, non esistono, men che meno per creature come Medea. Andate a predicare il bene e il male a una tigre, mio caro signore! Eppure, esiste al mondo qualcosa di più nobile di quell'enorme creatura, d'acciaio quando balza, di velluto quando cammina, mentre distende il suo agile corpo o si liscia la bella pelle o affonda i forti artigli nella sua vittima? Sì, posso capire Medea. Provate a immaginare una donna di bellezza superlativa, di grandissimo coraggio e pacatezza, una donna dalle molte risorse, geniale, allevata da un insignificante sovrano di padre che le faceva leggere Tacito e Sallustio e le storie dei grandi Malatesta, di Cesare Borgia e simili! Una donna le cui uniche passioni sono la conquista e l'impero. Immaginatela, alla vigilia delle sue nozze con un uomo di potere quale il duca di Stimigliano, rivendicata, rapita da un pesciolino come Pico, rinchiusa nel suo castello ereditario da brigante, costretta ad accettare come un onore e una necessità l'amore passionale di quel giovane sciocco! Il solo pensiero di qualsiasi violenza a una natura come la sua è un oltraggio abominevole. E se Pico sceglie di abbracciare una donna del genere rischiando di incontrare suo malgrado un pezzo d'acciaio affilato, ebbene, ne vale la pena. [...] Medea sposa il suo Orsini. Un matrimonio, si noti, tra un vecchio soldato di cinquant'anni e una ragazza di sedici. Pensate a cosa significa: vuol dire che questa donna imperiosa viene presto trattata come una schiava e le viene fatto capire, senza andare troppo per il sottile, che il suo compito sarà quello di dare un erede al duca, non di consigliarlo; che non dovrà mai chiedere il perché e il percome, che dovrà inchinarsi davanti ai consiglieri del duca, ai suoi capitani, alle sue amanti; che al minimo sospetto di ribellione, dovrà subire parolacce e percosse; al minimo sospetto di infedeltà, la sua sorte sarà essere strangolata o morire di fame, o gettata in una segreta. Poniamo il caso che sappia che suo marito si è messo in testa che lei abbia guardato un po' troppo questo o quell'uomo; oppure che uno dei suoi tenenti o una delle sue donne abbia sussurrato che, dopotutto, il giovane Bartolomeo potrebbe essere tanto un Pico quanto un Orsini. E quindi che lei sappia che a quel punto

deve colpire o essere colpita. Ebbene, lei colpisce, o fa in modo che qualcuno colpisca per lei. A che prezzo? Una promessa d'amore, di amore a uno stalliere, il figlio di un servo! Ebbene, quel cane deve essere pazzo o ubriaco per credere che una promessa del genere possa essere mantenuta [...] Perseguitata dai parenti del marito, si rifugia a Urbania. Il duca, come tutti gli altri uomini, si innamora perdutamente di Medea e trascura sua moglie; arriviamo pure a dire che le spezza il cuore. È forse colpa di Medea? È colpa sua se ogni pietra che incontra le ruote del suo carro va in frantumi? Certo che no. Credete che una donna come Medea provi il minimo rancore per la povera e vile duchessa Maddalena? Figuriamoci, lei ne ignora l'esistenza stessa. Considerare Medea una donna crudele è tanto grottesco quanto definirla una donna immorale (Lee 2023, 119-121).

In filigrana, quasi un proclama intradiegetico, emerge la visione 'femminista', meglio femminile, della scrittrice: una prospettiva spietata, cioè realistica, sulla condizione della donna in quel tempo (e non solo in quello) che esige una valutazione morale diversa. Così Trepka battibecca per strada con un gruppo di fanciulli, dopo aver plasmato un pupazzo di neve femminile e averlo battezzato Medea: ai bambini i genitori hanno detto che l'antica duchessa è una strega, una donna cattiva, per lui invece è solo 'la donna più bella che sia mai esistita'. L'ossessione procede: Trepka inventa una canzoncina e la canticchia per ore come in trance, il ritornello dice 'Venite Medea, mia dea': una giovane donna ascolta in silenzio sotto la finestra, Trepka si affaccia, e ne vede il viso di sfuggita mentre lei si allontana, è la prima fantomatica apparizione. Da quel momento l'infestazione deflagra e gli incontri si susseguiranno sempre più corporei, fino all'accettazione incondizionata da parte del maschio della volontà della femmina, l'esecuzione scrupolosa degli ordini impartiti – unico perché della seduzione postuma – e l'incontro consapevole ed estatico con il proprio destino ultimo fino alla stoccata finale. *Amour Dure – Dure Amour!* Oltre alla figura archetipica di Medea, è ovviamente il paesaggio di Urbania/Urbino, i suoi scenari e panorami, i vicoli, la chiesa di San Giovanni Decollato – di giorno serrata da decenni come un vecchio rudere, di notte aperta, illuminata di candele e agitata da mille spettrali presenze – a sostanziare il proprio *daimon* attraverso una storia che compone le 'memorie' e le 'cose reali', cancellandone la distanza, spaziale e temporale.

In *Una voce malefica*, invece, non sarà solo la vista ma soprattutto l'udito il veicolo dell'ossessione. Un norvegese, musicista wagneriano che aborre la musica settecentesca, cerca tra calli e gondole l'ispirazione per il tema musicale della sua opera, *Ogier il danese*, ma alcuni compagni nella pensione sul Canal Grande in cui risiede – siamo stavolta in una Venezia quasi tanto miasmatica quanto quella di Thomas Mann – gli mostrano l'immagine a stampa di un inquietante castrato, Baldassarre Cesari, detto Zaffirino,

questo ragazzo effeminato, con i capelli ricci stile ailes de pigeon, con la spada infilata nella tasca ricamata, seduto sotto un arco trionfale tra le nuvole, circondato da paffuti amorini mentre un'esuberante dea della fama lo incorona con l'alloro [...] Racconto a tutti come questo cantante, questo Baldassarre Cesari, fu soprannominato Zaffirino per via di

uno zaffiro inciso con segni cabalistici donatogli una sera da uno sconosciuto mascherato, nel quale i sapienti riconobbero il grande coltivatore della voce umana, il diavolo; e come le doti canore di questo Zaffirino fossero di gran lunga superiori a quelle di qualunque cantante dei tempi antichi o moderni; e come la sua breve vita sia stata una lunga serie di trionfi, dove venne vezzeggiato dai più grandi sovrani, cantato dai più famosi poeti e infine [...] Corteggiato dalle ninfe più affascinanti... (ivi, 156-157).

Per il protagonista un personaggio del genere, dato il suo aspetto e la sua storia, rappresenta solo le brutture della musica settecentesca, tutta svolazzi e virtuosismi, falsetti e smancerie. Ma un conte veneziano, Alvise, presente nel gruppo di turisti, racconta di come Zaffirino avesse un'aria particolare, detta l'«Aria dei mariti», «perché a loro non piaceva quanto alle loro dolci metà», e di come

la sua prima canzone facesse impallidire e abbassare lo sguardo di qualsiasi donna, la seconda riuscisse a farla innamorare follemente, mentre la terza canzone avrebbe potuto ucciderla sul colpo, farla morire per amore, proprio davanti ai suoi occhi, se solo lui ne avesse avuto l'intenzione (ivi, 160).

Proprio l'aver messo in dubbio questa vanteria del castrato era stato fatale per una sua antenata, moglie di un procuratore di San Marco: Zaffirino, per vendetta, aveva esercitato i suoi poteri canori su di lei spietatamente, fino all'«Aria dei mariti» e al suo epilogo mortale.

Dopo il racconto del conte, il disgusto del norvegese per quel mondo *rococò* e per quelle sciocche superstizioni, se possibile, aumenta ulteriormente.

Quanto è piatto, insulso e volgare questo odioso diciottesimo secolo! Ma lui, come persona, non è del tutto insulso come avevo pensato. Quel viso effeminato e grasso è quasi bello, con uno strano sorriso, sfrontato e crudele. Ho già visto facce come questa, se non nella vita reale, almeno nei miei romantici sogni adolescenziali, quando leggevo Swinburne e Baudelaire...i volti di donne malvagie e vendicative. Oh sì! È decisamente una bella creatura questo Zaffirino, e la sua voce doveva avere lo stesso tipo di bellezza e la stessa malvagia espressività... [...] Mi preparo a cantare, e l'unica cosa che i miei occhi vedono con chiarezza è il ritratto di Zaffirino sul bordo del pianoforte della pensione; il volto sensuale ed effeminato, dal sorriso malvagio e cinico, continua ad apparire e scomparire mentre l'acquaforte ondeggia nella corrente d'aria che fa fumare e sgocciolare le candele. E mi metto a cantare come un pazzo, cantando non so cosa. Sì, inizio a riconoscerla: è «La biondina in gondoleta», l'unica canzone del Settecento che sia ancora ricordata dal popolo veneziano. La canto, imitando tutta l'eleganza della vecchia scuola: tremolii, cadenze, note languidamente gonfiate e diminuite, oltre ad aggiungere ogni sorta di buffonata, finché il pubblico, riprendendosi dalla sorpresa, comincia a morire dalle risate. Poi mi metto a ridere anch'io, in maniera folle, frenetica, tra le frasi della melodia, fino a quando la mia voce viene soffocata da quella risata sorda e brutale... Infine, come se non bastasse, agito il pugno contro questo cantante morto e sepolto, che mi guarda con quel volto da donna malvagia e il suo sorriso beffardo e fatuo. «Ah! Vorresti vendicarti anche di me!», esclamo. «Vorresti che ti scrivessi dei bei gorgheggi e fioretture, un'altra bella «Aria dei mariti», mio bel Zaffirino!» (ivi, 163-164).

Ovviamente questo atto di *hybris* da parte del musicista verrà presto castigato. La notte stessa in sogno si manifesteranno i primi segni dell'ossessione incombente. Un'ossessione che, pur scaturita da un'immagine, diventerà da quel momento uditiva, perché Zaffirino farà sentire la sua celestiale e diabolica voce e l'«Aria dei mariti» non resterà un'idea astratta della mente ma si concretizzerà in note udibili. Contemporaneamente l'ossessione è anche quella del paesaggio acquatico veneziano, un paesaggio, abbiamo già detto, miasmatico. A questo proposito è utile riportare ancora le pagine successive a quelle appena citate:

Quella notte ho fatto un sogno molto strano. Persino nella grande stanza semiarredata, il caldo e la mancanza d'aria erano opprimenti. L'atmosfera sembrava carica del profumo di ogni sorta di fiori bianchi, vago e pesante nella sua intollerabile dolcezza: tuberose, gardenie e gelsomini che pendevano non so dove in vasi dimenticati. La luce della luna aveva trasformato il pavimento di marmo intorno a me in una pozza d'acqua bassa e lucente. [...] E giacevo lì senza tentare di dormire, lasciando che i miei pensieri vagassero pigri intorno alla mia opera, *Ogier il danese*, di cui avevo finito da tempo di scrivere le parole e per la cui musica avevo sperato di trovare qualche ispirazione in questa strana Venezia, che galleggia, per così dire, nella laguna stagnante del passato. Ma Venezia mi aveva solo procurato una disperata confusione di idee; era come se dalle sue acque poco profonde si levasse un miasma di melodie morte da tempo, che nauseavano e allo stesso tempo inebriavano la mia anima (ivi, 164-165).

Il sogno norreno di Olgier il danese (e la musica wagneriana che, presumibilmente, dovrebbe manifestarlo), cede il passo alla scena del collasso mortale della bella antenata del conte veneziano, tra le braccia di dame e domestiche terrorizzate, mentre accompagnata da un clavicembalo la voce di Zaffirino «bassissima e dolce, quasi un sussurro che cresceva e cresceva e cresceva, finché tutto il locale si riempì di quella squisita nota vibrante, di una qualità strana, esotica, unica, intona l'«Aria dei mariti»» (ivi, 167). Da quel momento in poi, che il norvegese sieda al Caffè Florian ascoltando due musicisti ambulanti o che al balcone gli giunga il suono dell'orchestra che diletta i turisti su una flottiglia di gondole, la voce e il motivo fantasma continuano a perseguitarlo. Contemporaneamente avviene in lui un progressivo inaridimento della vena creativa musicale, che lo inabilita, a poco a poco, a produrre alcunché di moderno, oziando su nient'altro che imitativi e inattuali esercizi fioriti di *bel canto*, esattamente la musica che detesta:

Nel frattempo il mio lavoro si faceva ogni giorno più difficile, e ben presto passai dall'assoluta impotenza a uno stato di inspiegabile agitazione. Ogni mattina mi alzavo con buoni propositi e grandi progetti di lavoro, solo per andare a letto la sera senza aver concluso nulla. Stavo ore affacciato al balcone, o a vagare nel reticolo dei vicoli, con le loro strisce di cielo azzurro, sforzandomi invano di scacciare il pensiero di quella voce – o in realtà sforzandomi di riprodurla nella mia memoria; poiché più cercavo di bandirla dai miei pensieri, più cresceva in me la sete di quel suono straordinario, di quelle note misteriosamente lanuginose e velate. E non appena mi sforzavo di lavorare alla mia opera, la testa mi si riempiva di frammenti di arie settecentesche dimenticate, di fraseggi frivoli o languidi; e cominciavo a chiedermi, con un desiderio agrodolce, come sarebbero state quelle canzoni cantate da quella voce (ivi, 176).

Ormai vittima di un esaurimento nervoso, il protagonista, si fa visitare da un medico che gli prescrive ‘un ricostituente e un mese in campagna’ e il conte Alvise gli offre ospitalità nella sua tenuta sulla terraferma. L’azione si sposta dalle lagune alle campagne presso Padova, il paesaggio acquatico e miasmatico, si trasforma in un altrettanto soffocante panorama bucolico infestato dalle zanzare, possibili portatrici di febbri, e permeato di sovrabbondanti impressioni olfattive:

Dal giardino immerso nell’oscurità saliva il ronzio di innumerevoli insetti, e l’odore dell’uva che pendeva nera dal graticcio, risaltando contro il cielo blu e stellato. Andai sul balcone. Sotto, il giardino era buio; contro l’orizzonte scintillante si stagliavano gli alti pioppi. Ci fu il grido acuto del gufo, l’abbaiare di un cane, una zaffata improvvisa di profumo caldo, inebriante, un profumo che mi fece pensare al sapore di certe pesche, e a petali bianchi, fitti, simili a cera. Mi sembrò di avere già annusato quel fiore in passato: mi fece sentire debole, quasi sul punto di svenire. [...] Ricordai tutti quei terrapieni pieni di erbacce, quei canali pieni di acqua stagnante, i visi gialli dei contadini; mi tornò in mente la parola ‘malaria’. Non m’importava! Rimasi appoggiato alla finestra, con il desiderio ardente di immergermi in quella nebbia lunare bluastra, nella rugiada, nel profumo e nel silenzio, che sembravano vibrare e fremere come le stelle che cospargevano le profondità del cielo... (ivi, 184-185).

Ma la voce malefica lo ha seguito fin qui. L’ha già sentita di nuovo in una deserta chiesa padovana, fra accordi d’organo, ed ora lo incalza fin dentro le mura della casa che lo ospita, casa appartenuta proprio all’antenata vittima di quella stessa voce dove forse i fatti si sono davvero svolti. Ora però il norvegese si rende finalmente conto «che quella voce era ciò a cui tenevo di più al mondo» (ivi, 188). Ancora insegue i tenui accordi di clavicembalo, cerca la voce misteriosa e si ripete ancora la scena che precede la morte della contessa: stavolta Zaffirino gli mostra «il bel viso effeminato, dal pallore cinereo e delineato da sopracciglia folte e nere» (ivi, 189), «quel sorriso crudele e beffardo come quello di una donna malvagia» (*ibid.*), ma quando il protagonista tenta di interrompere il fraseggio maledetto, cercando di salvare la contessa e sé stesso, irrompe solo in una stanza completamente vuota

come un grande fienile. Solo che dal soffitto pendevano le corde che un tempo avevano sostenuto un lampadario, e in un angolo, tra cataste di legna e mucchi di granturco, da cui si diffondeva un odore nauseabondo di umidità e di muffa, c’era un clavicembalo lungo e sottile, con le gambe affusolate, e il coperchio crepato da un’estremità all’altra (ivi, 190).

Il norvegese guarisce dalle febbri, l’ossessione sembra esser cessata: Zaffirino non lo ha ucciso, ma ha lasciato comunque un suo segno indelebile su di lui; l’odiata musica settecentesca ora non lo abbandonerà mai più, sarà l’unica che è capace di sentire, pensare, comporre:

Guarigione? Ma sono guarito? Cammino, mangio, bevo e parlo, riesco persino a dormire. Vivo come tutti gli esseri viventi, ma sono consumato da una strana malattia mortale. Non riesco mai ad afferrare la mia ispirazione. Ho la testa piena di musica che è di certo mia,

poiché non l'ho mai sentita prima, ma che tuttavia non è la mia. Una musica che disprezzo e aborro: piccole fioretture veloci e fraseggi languidi, cadenze lunghe ed echeggianti. O voce malvagia, violino di carne e sangue creato dalla mano del Maligno, non posso nemmeno esecrarti in pace; ma è proprio necessario che, nel momento in cui impreco, il desiderio di riascoltarti mi inaridisca l'anima come se avessi una sete infernale? (ivi, 190-191).

La prima stesura del racconto, pubblicata nel 1881, sul *Fraser's Magazine*, si intitolava *A Culture-Ghost; or, Winthrop's Adventure*, (e così è stato pubblicato qualche anno fa anche in italiano da Sellerio, come *L'avventura di Winthrop*). Un fantasma culturale dunque, come ci chiarisce meglio Mario Praz:

Un fantasma culturale... un po' come un fungo coltivato. C'era molto di ingenuo nella prima stesura [...] lì era davvero incorporata un'esperienza genuina, i genuini sentimenti che l'autrice provò da giovane scoprendo l'Italia; riscritta, la novella era più abile, ma convenzionale: era rammodernata, stilizzata secondo le nuove ricette del *Canto dell'amore trionfale* di Turgeniev e della Salomé di Wilde; lo sfondo non era più quello di Bologna originalmente vissuto da Vernon Lee, ma una Venezia sfibrante e sensuale che è la stessa di quella del famoso racconto di Thomas Mann (Praz 1995, 302).

Più rozza ma anche più genuina, secondo Praz, ambientata a Bologna invece che a Venezia e con un protagonista che non è un musicista norvegese ma un pittore statunitense, la prima versione, come la sua più sofisticata riscrittura, attingono entrambe a quel tipo di visione e di deriva fantastica che abbiamo detto. Che si tratti di una più verace Bologna o di una maggiormente manierata Venezia, il rimando al rispettivo *genius loci*, non cambia. Se infatti il fantasma culturale è un fungo coltivato, come ironizza Praz, questo fungo cresce e si sviluppa sull'*humus* fecondo della congerie di 'memorie' e 'cose reali' squadernate dalla Città e dal territorio, cancellandone la distanza spaziale e temporale. In questo senso la Venezia miasmatica della novella più tarda, non è debitrice tanto di quella di Mann, quanto del proprio stesso passato mitico e immaginale: come l'ossessione estetica ed erotica che la vista del bel Tadtzio scatena su Aschenbach, anche quel diverso tipo di infestazione, culturale – cioè in questo caso soprattutto musicale – non potrebbe verificarsi, cioè essere raccontata, che entro quel preciso contesto e quegli esatti orizzonti.

In modo analogo, può essere un singolo oggetto, antico e carico di suggestioni numinose – personali, storiche o mitiche – ad attivare il paesaggio rivelandone il *genius*: così ad esempio, in *Il Principe Alberico e la Donna Serpente*, è un negletto arazzo medievale a mettere in moto un dimenticato intrigo, rinascita del mito di Melusina, nell'immaginario Ducato di Luna, che fruisce di panorami identici a quelli racchiusi tra l'alta Toscana e il golfo di La Spezia. In *Un baule nuziale*, di nuovo un'anticaglia giunta dall'Italia, catalogata in un museo inglese, reinscena una truce storia rinascimentale di vendetta, stupro e morte, avvenuta tra Arezzo e Perugia. In *La bambola* (una delle sue fantasie più morbose), si parla esplicitamente di *bric-à-brac* e rigattierato, di feticismi e di ripostigli, ed è una bambola stile impero, in una vecchia villa a Foligno, ad aver in qualche

modo catturato l'anima di una giovane moglie morta di parto le cui fattezze riproduce fedelmente, sfoggiandone i veri vestiti e capelli: lo slittamento fra memoria personale e oggetto-feticcio, si svolge attraverso una serie di ossessioni incrociate nel tempo; quella del conte per la prima moglie che tiene segregata in casa nei due anni di matrimonio e poi dopo la morte di lei, quella per la sua fedele riproduzione cui tributa un culto solitario nella stanza serrata e lasciata intatta; infine, quella dei figli e poi dei nipoti che per decenni, dopo la morte del nonno, recludono la replica in un armadio facendola periodicamente spolverare: la bambola, 'cosa materiale' e contemporaneamente 'memoria', è e non è la persona che rappresenta, eppure la narratrice, collezionista di oggetti antichi, riesce ad acquistarla solo per poterla bruciare, liberandone finalmente il nucleo doloroso, l'anima, che essa contiene, e la fede luccicante che questa aveva al dito verrà recuperata tra le ceneri come un dono per chi ha posto fine a quella pena.

Ancora diversa è la dinamica infestatoria in *La leggenda di madame Krasinska* e in *Oke di Okehurst o l'amante fantasma*, (la seconda delle quali ci interessa solo tangenzialmente, essendo una delle sue poche storie gotiche ambientate non in Italia ma in Inghilterra), dove vengono delineate due complesse, contorte e affascinanti psicologie femminili: una svagata nobildonna di origine polacca trapiantata a Firenze, madame Krasinska appunto, che ha osato scegliere come travestimento per una festa mascherata di impersonare una povera donna, ormai quasi una barbona, la sora Lena, che vaga da decenni per i quartieri popolari di Firenze, dietro Santa Maria Novella, aspettando, impazzita, il treno che le riporti i suoi due unici e amatissimi figli massacrati nella battaglia di Solferino: così, essendo vuota, Krasinska viene per contrappasso riempita, e diventa gradualmente davvero sora Lena, ne ripercorre e rivive angosce e vagabondaggi, fino a replicarne il suicidio (ma una fantasmatica apparizione la fermerà in tempo a quel punto e la sopravvissuta allora si chiuderà in convento divenendo una Piccola Sorella dei Poveri); o la seducente e crudele *milady* di Okehurst, che nel suo antico maniero nel Kent tradisce il marito con il fantasma dell'amante dell'antenata (ucciso secoli prima dal marito geloso, con la incomprensibile e contraddittoria collaborazione della stessa: che due amanti facciano fuori il marito è cosa comune, ma che moglie fedifraga e marito cornuto, insieme, assassinino l'amante, lo è assai meno...): la discendente moderna, che ha identico nome e aspetto dell'antenata assassina e si è convinta di esserne la reincarnazione, verrà invece colpita a morte dalla pistola dal marito – che lei tortura da anni con le sue continue indifferenze, assenze e reticenze e che, ormai pazzo di gelosia, crede di sparare allo spettro in compagnia del quale immagina di vederla ogni volta che si apparta da lui. In entrambe le storie è fondamentale la presenza di un pittore, maschio, testimone e narratore incredulo delle vicende (in quella di ambientazione toscana, è probabilmente ricalcato sulla figura di Telemaco Signorini, pittore macchiaiolo in rapporti di stretta amicizia con la scrittrice). Un testimone sensato e ben intenzionato ma

suo malgrado inadeguato e incapace non tanto di ritrarre quanto perfino di comprendere enigmi e antinomie della femminilità: un abisso insondabile per l'uomo, essere troppo schematico e privo di complessità.

Tralasciando (solo per motivi 'logistici') la storia inglese e concentrandoci su quella fiorentina, vi possiamo intanto evidenziare una più spiccata componente sociale che oppone la vita oziosa e il carattere capriccioso e viziato della *upper class* di aristocratici cosmopoliti, ricchi borghesi e artisti già integrati, ai sacrifici e ai dolori del 'popolo', che la povera vagabonda rappresenta: l'oltraggio fatto a lei è un oltraggio fatto a tutti i diseredati, a quelle persone che soffrono dolori veri e pertanto non inscenano una fatua pantomima della vita ma vivono e muoiono per davvero. Un dilemma che Vernon Lee sente di condividere profondamente. A questo proposito Mario Praz ci rende conto acutamente delle contraddizioni 'politiche' della scrittrice:

Vernon Lee è un'esteta che si vergogna della propria *leisure*, dell'agio che può dedicare al culto delle cose belle, è un'artista che si vergogna di appartenere alla classe che Ruskin ha definito di 'parassiti di parassiti'. [...] nonostante che Vernon Lee fosse uno dei luminari della Union of Democratic Control e provasse quasi un amaro piacere a guastarsi con gli amici d'ogni nazionalità per voler prendere le parti di *underdogs* (come gli inglesi chiamano gli oppressi) sociali e politici, spesso immaginari, l'impressione che emana dai suoi scritti è irresistibilmente un'impressione di *leisure*, l'immagine che ci resta di lei è quella di una signora *laide et gentille*, [...] arguta e caustica conversatrice in un ambiente nitido e fresco come il suo vestito [...] tanta raffinatezza da suggerire la torre d'avorio e l'*hortus conclusus* (Praz 1995, 291).

La doppia Firenze vissuta dalla geniale espatriata, quella delle ville esclusive di Fiesole, Maiano, Vincigliata, dove viveva, e quella, dove passeggiava, dei vicoli dietro i lungarni, dei seminterrati e dei panni stesi da balconcino a balconcino, delle bottegucce di quartiere, dei trippai e dei caldarrostaï ambulanti, emerge con vigore da questo racconto. Lo sguardo di Cecco Bandini/Telemaco Signorini unisce da un lato il mondo della baronessa Fosca, «una delle dame più intelligenti e sregolate del circondario, con un ottimo gusto per l'arte e un modo di conversare ferocemente schietto» (Lee 2023, 196), «una moderna Lucrezia Borgia, una pantera addomesticata della vita mondana» (*ibid.*), che vuole dare un gran ballo, «il più *crâne* e l'unica cosa divertente dell'anno» (ivi, 197), e della nuova arrivata, madame Krasinska, «radiosa rappresentazione della luminosità e dell'eleganza giovanile» (ivi, 198), che parla francese «con un grazioso accento americano, nonostante il nome polacco» (*ibid.*), «avvolta nella sua lunga pelliccia argentea» (*ibid.*), e dall'altro quello opposto, introdotto da uno schizzo del pittore che desta l'interesse della giovane straniera:

Lo schizzo poteva passare per una caricatura; ma sei o sette anni addietro, chiunque avesse trascorso a Firenze anche solo una settimana, avrebbe capito subito che si trattava di un ritratto fedele. Perché la sora Lena – più correttamente la signora Maddalena – era stata per anni e anni uno dei personaggi più appariscenti della città. In qualsiasi condizione

atmosfera, avreste visto quella vecchia corpulenta, con la carnagione rossiccia, il viso perso e lo sguardo fisso, arrancare per le strade o in piedi davanti ai negozi, con addosso il suo straordinario costume di trent'anni prima: l'enorme crinolina, su cui pendevano flosce la gonna di seta e la sottoveste lacera, il berrettone scuro, lo scialle, gli stivali di prunella, e, a seconda del tempo, il grosso manicotto o il parasole; [...] La si vedeva con qualsiasi clima, ma soprattutto quando faceva brutto tempo, come se lo squallore del fango e della pioggia fosse in qualche modo affine a quell'esemplare di squallore umano triste, inzaccherato, sporco, malconco, quel deplorable cencio di stupida infelicità (ivi, 199).

Cecchino fa dono dello schizzo all'ammirata madame Krasinska e quindici giorni dopo, alla festa in maschera, il pittore scoprirà che il suo omaggio è stato usato in modo del tutto improprio, facendogli abbandonare precipitosamente la casa dopo aver detto alla padrona, «Sto scappando perché vi è entrata in casa la sfortuna» (ivi, 205). L'apparizione di Krasinska travestita da sora Lena, al ballo mascherato rievoca certe suggestioni de *La maschera della morte rossa* di Edgar Allan Poe:

quando dal salone d'ingresso si levò un crescendo di voci. I costumi multicolori svolazzarono come farfalle verso un determinato punto, si creò un piccolo ammasso di colori brillanti e gioielli scintillanti. Ci fu un gran allungamento di giovani colli e teste delicate e soffici, e un sollevarsi in punta di piedi, poi la folla si fece automaticamente da parte. Venne liberato un piccolo varco, ed ecco entrare, in mezzo al salotto bianco e oro, una figura goffa, orrenda, dal volto rossastro e vacuo, sprofondata in un'immensa cuffia di raso annerito e gonne di seta lilla sdruccite, sbiadite, sopra una larga crinolina mal posizionata. I piedi avanzavano con passetti brevi, chiusi negli scarponi rotti di prunella; il manicotto rognoso in pelle di coniglio ondeggiava molle con l'andatura barcollante della donna. Poi, sotto il grande lampadario, fece una pausa improvvisa, e quell'essere si guardò lentamente attorno, con gli occhi spalancati, lunatici e annebbiati. Era la sora Lena. Ci fu un'ovazione (ivi, 204).

La Firenze bene si è presa spietatamente gioco dell'altra Firenze, l'ha usata, l'ha vilipesa e l'ha derisa. Cecchino sfoglierà con disgusto le cronache locali sul giornale di qualche giorno dopo, dove l'evento mondano viene dettagliatamente ed entusiasticamente recensito e 'quella maschera' viene trionfalmente lodata per 'l'arguta originalità'. Un'altra notizia in cronaca però non sfugge a Cecchino, 'Suicidio di una malata di mente' è il titolo: all'ultimo piano di una povera casa in un vicolo, sora Lena è stata ritrovata impiccata. Da quel momento il carattere solitamente fatuo e allegro di Krasinska, comincia gradualmente a cambiare, il suo sollazzevole vuoto viene progressivamente riempito: la malinconia e la tristezza di sora Lena, cominciano a incupire i passi della giovane che la conducono dalla sua Firenze rassicurante, leggiadra e solare, verso l'altra, aspra, invernale, notturna e piovosa, dove i viali cedono il passo ai vicoli. Krasinska 'diventa' sora Lena, come l'ha interpretata per celia e per diletto, così ora da lei viene occupata e con lei si impone e si sovrappone alla sua, un'altra prospettiva del mondo. Rifiuta la carrozza, si fa lasciare dal cocchiere in quartieri sempre più squallidi dei bassifondi, anche sotto l'acquazzone procede a piedi vagando senza meta

tra le alte case minacciose dell'antico quartiere ebraico, le case blasonate e puntellate un tempo dimora di nobili ghibellini, ora dominio di straccivendoli, spazzini e commerci indicibili (ivi, 224).

Le sue passeggiate quotidiane la portano alla stazione, anche lei aspetta il treno dalla Lombardia, quel treno di tanti decenni fa; anche lei si ritrova a canticchiare «Addio, mia bella, addio» (ivi, 218). Ora, sempre più, un punto di vista diverso le fa considerare le cose come non aveva mai fatto,

Ma ancora...Che dire di quegli strani presagi maligni, quelle vaghe paure di una terribile calamità...Qualcosa che era accaduto, o stava per accadere...Povertà fame, morte... La morte di chi, la sua? O di qualcun altro? Quella consapevolezza che era tutto, tutto finito; quel colpo accecante e mortale che ogni tanto la schiacciava... (*ibid.*).

Il mondo dorato ed egoistico in cui è sempre vissuta ora recede mostrandole un'altra possibilità, che non si era mai posta. «“Ah, sono lei...sono lei...sono pazza!”» (ivi, 223). Così, pedinata da Cecchino, che la salverà, raggiunge il tugurio dove la vecchia è vissuta:

Madame Krasinska attraversò in fretta il lungo corridoio scuro, con i suoi mattoni scivolosi e l'odore di tifo, e salì con lentezza ma con decisione la scala nera. I gradini, costruiti forse ai tempi del nonno di Dante, quando una fibbia di corno e una cintura di cuoio costituivano gli unici ornamenti delle dame fiorentine, erano eccezionalmente alti, e consumati ai bordi da innumerevoli generazioni di nobili e poveri. E mentre girava bruscamente su se stessa, la scala era illuminata a tratti da finestre sbarrate, che si affacciavano alternativamente sulla piazza buia, puntellata da tetti sporgenti, e su un cortile altrettanto buio, dove un pozzo in disuso era circondato da mucchi di piume di pollo e stracci abbandonati. Sul primo pianerottolo c'era una porta aperta, in parte schermata da una fila di panni cenciosi stesi ad asciugare, da dove provenivano le grida acute di un alterco e frammenti di una canzone cantata da un ubriaco (ivi, 226-227).

In questo scenario di squallore, in questa Firenze altra, remota da quella che ha sempre conosciuto, Krasinska, trova il gancio fissato ad una trave dove sora Lena si è appesa. Si toglie la cintura e salita su una sedia, si appresta a replicarne il suicidio. A quel punto la porta si apre lentamente, scricchiolando e una figura che ricorda paurosamente sora Lena fa ingresso nella stanza. Krasinska verrà ritrovata dagli uomini inviati in suo soccorso da Cecchino, svenuta sul pavimento. È salva. Una vera metánoia però è avvenuta in lei: prenderà i voti nel convento delle Piccole Sorelle dei Poveri, come madre Antonietta Maria, dedicando la vita ad accudire i vecchi e i bisognosi.

Il racconto rivela un *genius loci* sdoppiato in questo caso, che diversamente mostra volti diversi a testimoni di condizioni diverse. Ellittiche e divergenti analogie, date dall'apertura contestuale ad opposte possibilità di rivelazione, avrà anche il racconto giovanile *Dionea*, pagano e amorale quanto *La leggenda di Madame Krasinska* rischiava una certa intransigenza edificante, e debitore sotto molti aspetti verso *Gli dei in esilio* di Heinrich Heine. Qui il *genius* è

davvero, fin troppo scopertamente, un *nomen omen*: sulla costa fra Lerici e Porto Venere, il ritrovamento fra gli scogli di fronte alla Palmaria, di una misteriosa fanciulla, Dionea appunto – come Dione, amante di Zeus e madre di Afrodite – forse sopravvissuta ad un naufragio, riporterà fra gli uomini la presenza numinosa della dea Venere. Come spiega Attilio Brilli nell'introduzione al volumetto pubblicato da Sellerio:

Gli antichi dei e gli eroi dei miti inoltre ritornano latori di un'atavica carica istintuale, di un ineludibile senso del destino che fatalmente li porta a entrare in collisione con il mondo regolato da consuetudini e da leggi ispirate da più recenti religioni. Nata dal mare, come Venere, Dionea sommuove senza saperlo, nella comunità ligure in cui approda, l'istinto stesso dell'amore che non conosce limiti, convenienze e barriere e che tutti coinvolge nella propria malia sconvolgendo il sistema di valori e l'ordine costituito delle cose. Riemergendo dagli abissi del tempo, imperturbabile e priva di emozioni come un'entità sovrumana che incute disagio e timore nella sua inerme bellezza, Dionea fa affiorare negli uomini quella libertà istintuale del trasporto amoroso che il vivere civile ha in quasi due millenni represso. Ma in quanto divinità, pur travestita in povere vesti, ella resta una creatura aliena, intangibile da mano umana, meta irraggiungibile per coloro nei cui cuori scatena irrefrenabili passioni. Non a caso ella porta al suicidio o espone a collera divina coloro che rappresentano per antonomasia, i valori consuetudinari, come il vecchio patriarca, o l'ardente fede in un dio nuovo e antitetico, come il giovane sacerdote. Diverso è tuttavia il rapporto che instaura con l'artista, con colui che a primo avviso si dimostra inspiegabilmente riluttante a cimentarsi con la sua folgorante beltà. Quando scopre in lei l'idea della bellezza che nessuna copia potrà mai eguagliare, lo scultore ne percepisce appieno la sacralità e immola alla divinità venuta dal mare che l'ha soggiogato ciò che ha di più caro. Ma nonostante il più crudele dei sacrifici, all'uomo moderno non è più dato di attingere alle sorgenti del mito (Lee 2001, 105-106).

Qui è lo scatenamento delle passioni, l'istanza sovvertitrice del puro e assoluto abbandono al principio del piacere che – pagana revivescenza classica e insieme, quasi anticipazione dell'*amour fou surrealista* (si pensi all'*Age d'or* di Luis Buñuel, al rimando all'età dell'oro degli dei sulla terra e alla 'blasfema' identificazione di Cristo e del Marchese De Sade) – guida i personaggi verso un utopistico, contraddittorio e fallimentare ritorno alla devozione verso gli antichi dei e il libero fluire delle pulsioni. Se in *Krasinska* era la Vernon Lee socialisteggiante e virtuosa, a parlare, denunciando un mondo di spietati squilibri sociali; *Dionea* dà invece voce all'anarchica e spregiudicata cercatrice di una nuova e diversa concezione dei rapporti amorosi. Seppure conclusa in un inevitabile scacco, l'epifania di un nume, per quanto dissimulato e forse degradato, lascia tra gli uomini una tragica consapevolezza – ancora si tratta di *ossessione* e di *infestazione* – l'intuizione, remota ma ben presente, di immense alternative, di inaspettate e non del tutto perdute possibilità. Ancora una volta il paesaggio mediterraneo squaderna, sonante e manifesto nell'opera di Vernon Lee, il proprio irrefutabile, inafferrabile eppure insopprimibile *genius loci*.

Bibliografia

- Bevilacqua, Francesco, 2010. *Genius Loci, il dio dei luoghi perduti*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Boni, Donatella, 2003. *Geografia del desiderio. Italia immaginata e immagini italiane nelle opere di Frederick Rolfe, Vernon Lee, Norman Douglas*, Capri, Edizioni La Conchiglia.
- Ceserani, Remo, 1996. *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.
- Colby, Vineta, 2003. *Vernon Lee: A Literary Biography*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Farnetti Monica (ed.), 1995. *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Olschki.
- Fortini, Franco, 2018. *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Kandola, Sondeep, 2011. *Vernon Lee*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Lazzarin, Stefano et al., 2016. *Il fantastico italiano, Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Le Monnier Università.
- Lee, Vernon, 1982. *Possessioni: tre storie improbabili*, Palermo, Sellerio.
- Lee, Vernon, 2001. *Dionea e altre storie fantastiche*, Palermo, Sellerio.
- Lee, Vernon, 2003. *L'avventura di Winthrop*, Palermo, Sellerio.
- Lee, Vernon, 2007. *Genius Loci*, Palermo, Sellerio.
- Lee, Vernon, 2023. *Ossessioni*, Milano, Agenzia Alcatraz.
- Orlando, Francesco, 2015. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Orlando, Francesco, 2017. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi.
- Praz, Mario, 1995. *Il patto col serpente, Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Milano, Leonardo.
- Scotti, Massimo, 2007. *Gotico mediterraneo. Letteratura fantastica sul mare nostrum*, Napoli, Diabasis.
- Summers, Montague [1938] 2020. *The Gothic Quest – A History of the Gothic Novel*, London, Mill Press.

Mediterraneo gotico

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) – tralcia 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.

Incenso e vecchi merletti. Appunti su immaginario religioso e cinema fantastico spagnolo

LEOPOLDO SANTOVINCENZO
RAI, Direzione Cinema e Serie TV

Abstract

The role of the Church and Catholic culture throughout Spanish history has penetrated and dominated individual consciences and the collective imagination, producing in the social fabric and individual consciences an inner conflict and a controversial relationship with religious symbols and ecclesiastical figures. The popular perception of 'Iberian Catholicism', characterised by a powerful, pervasive and gloomy image, has deeply innervated the most original and significant part of Spanish fantasy cinema, forming the basis of an original identity that, over time, has developed infinite interpretations and variations on the theme.

1. Introduzione

Ed è tale la condizione umana e tale l'ordine della Provvidenza – dimostratosi sino ad oggi inderogabile – che pur essendo la guerra uno dei più tremendi flagelli dell'umanità, diviene alle volte il rimedio eroico, unico, per riporre le cose nell'ordine della giustizia e ricondurle nel regno della pace. Per questa ragione la Chiesa, anche essendo figlia del Principe della Pace, benedice gli emblemi di guerra, ha fondato gli ordini militari, ed ha organizzato le crociate contro i nemici della fede (*El Mundo catolico y la Carta Colectiva del Episcopado Espanol* 1938, 9-10).

È un passaggio della *Lettera collettiva dell'Episcopato Spagnolo* indirizzata, in data 1° luglio 1937, a tutti i vescovi del mondo. Nel mese di marzo, a Guadalajara, i repubblicani hanno arrestato le manovre di accerchiamento di Madrid da parte dei nazionalisti della División Soria e dei militari italiani del Corpo Truppe Volontarie. Ad aprile la Legione Condor bombarda Guernica. Il 7 ottobre 1937 Monsignor Antoniutti presenta

al Governo Nazionale di Salamanca le lettere con cui veniva accreditato in qualità di Incaricato d'Affari della Santa Sede presso quel Governo. Da parte sua il Governo Nazionale ha inviato presso la Santa Sede in un primo tempo il Marchese Antonio de Magaz, quale Incaricato Ufficioso, e poi un Incaricato d'Affari nella persona di S.E. il Sig. Pablo de Churruca y Dotres, Marchese d'Aycinena. (*Istruzioni per sua eccellenza rev.ma mons. Gaetano Cicognani arcivescovo titolare di Ancira nunzio apostolico presso il governo nazionale di Salamanca (Spagna)* - AAV, Arch. Nunz. Madrid 1065, fasc. 2, ff. 35-79).

Il 13 ottobre 1931 Manuel Azaña Díaz, capo del governo dal 1931 al 1933 e nel '36 e Presidente della Seconda Repubblica spagnola nel '31 e poi dal maggio 1936 all'aprile 1939, aveva appuntato nei suoi diari che la Spagna aveva «cessato di essere cattolica» (Azaña 2000) intendendo che non era più interamente e compiutamente cattolica come era stata nel Cinquecento. La legittimazione dell'Alzamiento franchista del '37 non si risolve in un sostegno ideale ma in un esplicito schieramento che non disdegna la benedizione degli «emblematici di guerra». Da politico e sociale il conflitto viene bellicosamente traghettato sul terreno di una guerra religiosa contro il comunismo, a cui viene attribuito un valore purificatorio: «Se la guerra può essere una punizione per i peccati di un popolo [...] Dio potrebbe averci mandato o aver permesso questa terribile guerra per fare ammenda» (Gomá y Tomás 1937).

È una vera e propria chiamata alle armi che salda le istanze della Chiesa spagnola reazionaria degli anni '30 con quelle della Chiesa che, cinquecento anni prima, invocava le crociate. Il Secolo d'Oro, periodo di massimo splendore del paese sulla scena mondiale, aveva di fatto coinciso con il massimo potere dell'istituzione ecclesiastica, di fatto l'unica che potesse riuscire a tenere insieme tutte le varie province della Penisola Iberica. La *Reconquista*, culminata nella simbolica data della presa di Granada del 1492, aveva segnato la presa di possesso dei territori moreschi musulmani presenti nella penisola che si concluderà con l'espulsione dei Moriscos dai domini spagnoli; dalle Americhe cominciavano ad affluire ingenti risorse che i nuovi sovrani, Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona, progettarono di utilizzare per un ambizioso quanto anacronistico piano di unità cattolica in Europa che facesse da argine alle istanze protestanti vive nel continente centro-settentrionale e, su un altro fronte, il controllo turco del Mediterraneo. La guida teologica di questa opera di Controriforma fu rappresentata dall'ordine dei Gesuiti, fondato da Ignazio di Loyola. È a seguito di questi eventi che si va profilando una specifica connotazione del 'cristianesimo iberico', più correttamente del clero operante nella gigantesca azione d'evangelizzazione del Nuovo Mondo.

L'intreccio tra politica, apparati militari e cattolicesimo rappresenta, nel lungo periodo compreso tra il XVI secolo e la fine del XVIII secolo, l'assetto che condurrà, nel corso del XIX e poi nella metà del XX secolo, allo specifico *modus operandi* della Chiesa spagnola. Un processo che, operando in questa sede un'inevitabile sintesi, sarà definito e costituito tanto dalla politicizzazione della religione, quanto dalla sacralizzazione della politica. La religione diventa uno strumento essenziale per la nascita dell'impero, proprio perché esso è scaturito dalla vocazione evangelizzatrice che giustifica e glorifica ogni scelta politica dei governanti (la monarchia); di conseguenza, ogni azione politica, soprattutto se bellica in forma di 'crociata', è avallata, dalla vittoria definitiva a Granada il 2 gennaio 1492 in poi, dal vicario di Cristo a Roma, un dispositivo sacro che è elemento costituente del governo monarchico.

Le vicende storiche, che nel corso del XIX sec. condurranno a un durissimo scontro tra Roma e liberalismo, vedono nella pubblicazione del *Sillabo* (1864) il culmine del conflitto sul piano teologico. Pubblicato da Pio IX, il testo di condanna è non a caso opera indiretta del più grande reazionario del tempo, lo spagnolo Juan Donoso Cortés. Benché scomparso nel 1853, è a lui che si deve l'impianto teologico-politico, successivamente sviluppato nel testo. Ancora una volta, il cattolicesimo spagnolo si accredita come il faro della Chiesa.

La questione 'liberale e nazionale' che definisce le vicende politiche europee dopo la Rivoluzione Francese, tra progresso e restaurazione, tra innovazione repubblicana e reazione monarchica, trova il cattolicesimo spagnolo – della cui specificità s'è appena detto – perfettamente attrezzato al conflitto, la storiografia – infatti – parla ormai di uno specifico oggetto iberico: il nazionalcattolicesimo. In particolare, esso si manifesta compiutamente e definitivamente negli anni compresi tra il *Desastre* (1898), ovvero la sconfitta nel conflitto ispano-americano, e la fine della *Guerra civile* (1939) con la vittoria franchista e l'instaurazione di una dittatura clerico-fascista. Questo clero militante è l'erede dei 400 anni di pratica politico-militare, pronto alla mobilitazione e alla partecipazione diretta, prima di tutto attraverso una dimensione pedagogica (predicazione dal pulpito, redazione di pamphlet) accompagnata da una spinta alla monumentalizzazione della memoria (chiese, lapidi, altari per santi) e da una nuova pastorale della memoria (il culto dei caduti e dei martiri della patria, indipendentemente dal fatto che fossero laici o religiosi), dunque una vera e propria metanarrazione nazional-cattolica. Il discorso era incentrato sull'obbligo di ogni cittadino e di ciascun militare a sottomettersi all'educazione religiosa. La Chiesa formava i sudditi al senso di appartenenza nazionale e cristiano, praticando il principio secondo cui quanto più la Spagna fosse cattolica tanto più essa sarebbe stata grande.

Questo cattolicesimo potente, cupo, punitivo, minaccioso, penetra e domina le coscienze individuali e l'immaginario collettivo, ingenerando un tormentato conflitto interiore e un controverso rapporto con i simboli religiosi e le figure ecclesiastiche. Una percezione popolare che innerverà profondamente la parte

più originale e significativa del cinema fantastico spagnolo che verrà, offrendogli, contemporaneamente, le basi di una propria specifica identità.

2. *Odore di incenso e di zolfo*

È come tornare incessantemente a riaprire, in un implacabile *loop*, una vecchia cassa dimenticata per decenni in cantina, respirare il mefitico effluvio di incenso, di muffa e di zolfo, sfiorare gli abiti consunti e impolverati della Prima Comunione, aggirarsi nel corridoio di collegi tenebrosi, consumarsi in stantii interni borghesi le cui finestre sono eternamente sbarrate. L'horror spagnolo convive senza posa con un passato prossimo turbolento e opprimente che, prima e meglio di tutti, è stato fotografato da uno dei grandi autori della storia.

L'ombra del cinema sulfureo di Luis Buñuel, pur lontano dal genere, sembra aver lasciato il segno in particolare con due film, *Viridiana* (1961) e *L'angelo sterminatore* (*El ángel exterminador*, 1962). Sono innumerevoli le suggestioni e i temi che confluiranno nella cassetta degli attrezzi del cinema fantastico spagnolo e non solo: dal primo film la necrofilia, il feticismo, lo sberleffo blasfemo, il crocefisso-coltello, il voyeurismo, la pedofilia, il sonnambulismo, il profumo di santità che si deteriora, dal secondo la paralisi di una società borghese clericofascista che, intrappolata in una claustrofobica incapacità di evolvere, finisce per divorare se stessa, il cannibalismo, il realismo magico di un fantastico senza elementi fantastici.

Ma a fornire suggestioni al fantastico spagnolo hanno contribuito anche due grandi leggende nere.

Da una parte l'Inquisizione che possiede evidenza storica ma, di contro, viene saccheggiata quasi come entità metastorica, sineddoche ideale di ogni esercizio del fanatismo religioso ma anche come scrigno a cui attingere, spesso indirettamente, per mettere in scena sadismo, torture e nudità. Non daremo conto, in questa sede, del controverso dibattito in corso da anni che ne ridimensiona ruolo ed operato anche perché, al di là del dato scientifico, è la vulgata popolare sull'Inquisizione a incidere sull'immaginario cinematografico.

L'altra, i cui contorni sfumano appunto nella leggenda, è quella della setta nota come *El ángel exterminador*, una società segreta di ecclesiasti attiva nella Spagna della prima metà del XIX, di ispirazione violentemente clericale la cui missione era resuscitare l'Inquisizione dopo la sua definitiva abolizione nel 1834 spazzando via, anche con il ricorso alle schedature e se necessario all'omicidio, ogni istanza di liberalismo col progetto finale di saldare definitivamente il potere temporale della Chiesa e quello della corona. Alcune fonti parlano del 1821 come anno della sua costituzione ma la reale esistenza della setta resta tuttavia incerta, mai definitivamente confermata dagli storici. Sia pure su un piano di pura leggenda, la fosca idea di una società segreta di prelati che sotteraneamente

opera con mezzi violenti per la restaurazione di un ordine medievale, entra in qualche modo anche nella narrativa popolare e di qui inevitabilmente nel cinema fantastico spagnolo, affollato di sette e cospirazioni maligne. L'aura dell'Opus Dei di Josemaría Escrivá de Balaguer, soggetto peculiare a cui viene concessa la prelatura personale, e il "Codice Dan Brown" con i suoi intrighi esoterici, hanno fatto il resto. Il capolavoro di Buñuel del 1962 doveva essere inizialmente intitolato *Los naufragos de la calle Providencia* ma il regista chiese al commediografo José Bergamín di poter usare il titolo di una sua opera teatrale, *El ángel exterminador*, ispirato probabilmente proprio dal nome della fantomatica setta. Bergamín firma il soggetto del film anche se Buñuel sostiene che dal lavoro dello scrittore si è limitato ad attingere il titolo (cfr. Pérez Turrent / de la Colina 1993).

Forse non è un caso che, tra il 1961 e il 1962 si colloca simbolicamente anche la nascita del cinema fantastico spagnolo.

3. Età dell'Oro del fantastico spagnolo

Il titolo a cui si fa risalire l'avvio di una prima fase del genere è considerato *Il diabolico dr. Satana* (*Gritos en la noche*, Jess Franco, 1961). Prima c'erano state solo occasionali incursioni nel fantastico ma che tuttavia non avevano avuto la forza di trascinare la produzione verso uno sfruttamento commerciale seriale. Franco, destinato a diventare cineasta di culto coniugando spesso uno stile ricercato a materiali da *exploitation*, costituisce un continente a sé, impossibile, per ragioni di spazio, da esplorare in questa sede. La sua filmografia conta centinaia di titoli con un progressivo slittamento verso film a sfondo sessuale. Resta che il suo precoce *exploit* dà la stura a produzioni di genere a basso costo, molto redditizie per i piccoli produttori.

Mentre per l'horror italiano è iniziato da tempo il declino e si prepara l'avvento del giallo argentiano, è *Gli orrori del liceo femminile* (*La Residencia*, 1969), diretto dal paraguayano naturalizzato spagnolo Narciso Ibañez Serrador, a schiudere una seconda e ancora più fortunata stagione. Serrador viene dalla televisione dove, a partire dal 1966, ha dato vita a *Historias para no dormir*, antologia televisiva del fantastico accolta da un grandissimo successo popolare che hanno profondamente inciso sull'immaginario del pubblico spagnolo ma anche sull'ispirazione dei registi. Per i più attenti studiosi, la serie fu occasione «fare critica sociale alla Spagna del suo tempo usando il setaccio del fantastico» mettendo il pubblico televisivo di fronte alle proprie responsabilità sociopolitiche e all'abulia imperante rispetto al regime (cfr. Grégorio 2019). Nella serie si alternavano soggetti tratti dai classici della letteratura e soggetti originali. Interrotta nel 1968, *Historias para no dormir* torna in tono minore nel 1982 con un'edizione di soli 4 episodi e poi, dopo la parentesi del similare

Películas para no dormir, finanziato nel 2005 da Telecinco, il brand originale riappare nel 2021-2022 per altri 8 episodi. Nel caso delle ultime antologie, la regia viene firmata da registi diversi, individuati tra le giovani leve del fantastico cinematografico spagnolo.

Se il lungometraggio di esordio è una variazione sui temi del gotico morboso bilanciato dall'eleganza della regia e da una sfumatura sottilmente ironica, è il suo secondo (e ultimo) film per il cinema a lasciare indelebilmente il segno: *Ma come si può uccidere un bambino?* (*¿Quién puede matar a un niño?* 1976). Narciso Ibañez Serrador ha uno sguardo laico rispetto ad altri suoi colleghi del tempo e non si preoccupa, se non di rado, dell'educazione cattolica. Eppure, il tema dell'infanzia offesa che si ribella, orchestrato in un crescendo hitchcockiano, si impegna a violare il tabù della sacralità dei bambini segnando tutt'oggi una delle ultime soglie invalicabili in termini di ciò che si può mostrare senza tuttavia mai sbandare nella greve exploitation di più grossolani colleghi.

Ma intanto se il contributo al cinema di Serrador resta un unicum, con i suoi tre milioni di spettatori, *Gli orrori del liceo femminile* è un fenomeno sulla cui pista si accodano presto molti cineasti e case di produzione, spesso, come la Profilmes, specializzate nel genere. Mentre comincia il declino dell'inglese Hammer Films che aveva rilanciato, a fine anni '50 il gotico classico dell'americana Universal rileggendone tutte le icone, la Spagna si accredita con una ricca produzione sul solco dei britannici sfornando piccoli film di rapido consumo destinati al mercato profondo della Spagna rurale ma anche coproduzioni più ambiziose che attingono allo star system inventato dalla Hammer per cercare una penetrazione sui mercati internazionali. In questa fase il modello dell'horror spagnolo resta soprattutto quello inaugurato dagli inglesi e dai coevi italiani Mario Bava e Riccardo Freda: si moltiplicano sugli schermi vampiri e licantropi e, ai caratteristi importati per dare ai film un'allure internazionale, si affianca un piccolo pantheon locale di attori, spesso nascosto dietro nomi anglosassoni. Per risultare più credibili agli occhi del pubblico provinciale (pratica in uso anche in Italia per le stesse ragioni) ma anche per venire incontro alle richieste della censura che suggeriva, per questo tipo di prodotti, di ricorrere ad ambientazioni estere per evitare ogni possibile, sospetta assonanza con la situazione politica e sociale della Spagna.

Sono tre i 'miti' che Diego Lopez e David Pizarro individuano come autoctoni del fantastico spagnolo: il primo risale all'irruzione sulla scena di Jess Franco ed è il Dottor Orlof (più tardi il nome acquisirà una seconda 'f'), il secondo è quello dell'uomo lupo iberico Waldemar Daninsky di Jacinto Molina / Paul Naschy; entrambi soffrono il limite di essere derivativi: uno dalla figura del *mad doctor* che, dal dottor Frankenstein in giù, sfida Dio fino alle estreme conseguenze in nome di una scienza che non si sottomette alla morale del tempo, il secondo proviene ovviamente dalla rilettura hollywoodiana (e poi britannica) del folklore dell'Europa Centrale. È solo il terzo ad imporsi con una dignità di mito originale, fortemente radicato nella cultura e nella politica del paese, ed

è quello dei Resuscitati Ciechi. La genesi è in una pellicola prodotta nel 1971 destinata, in ragione del grande successo internazionale, a comporsi presto una tetralogia. A partorire l'idea è un ex giornalista che ha già alle spalle un certo numero di film di facile consumo, Amando de Ossorio. Il titolo è *Le tombe dei resuscitati ciechi* (*La noche del terror ciego*, 1971).

Sintomatico quanto racconta il regista in un'intervista del 1999:

Avevo già diretto parecchi lungometraggi ed ero amico di un buon numero di produttori, ma nessuno era interessato a fare questo film. Il motivo principale era che si trattava di personaggi nuovi, non dei classici vampiri licanthropi che il pubblico conosceva già (Lopez-Pizarro 2015, 100).

I Resuscitati Ciechi sono cavalieri templari, destati dal loro sonno secolare da una sconosciuta turista capitata per caso nel in un diroccato villaggio, perso nelle campagne portoghesi. L'ambientazione portoghese è naturalmente il consueto espediente per aggirare le possibili riserve della censura spagnola.

Se è probabile che il successo planetario di *La notte dei morti viventi* (*The night of the living dead*, 1968) di George A. Romero abbia avuto la sua influenza sulla tipologia di creature messe in scena, la scelta dei contenuti è l'esito di un diligente 'raccolto' all'interno del proprio orto culturale:

Ho molto materiale sui Templari. Questi signori erano cavalieri nelle Crociate e scoprirono le rovine del tempio di Salomone, un re saggio che in un determinato momento abbandonò la fede cristiana darò altre divinità, colorando l'occultismo. Essi ne divennero le guardie e si fecero chiamare Cavalieri del Tempio punto non lasciavano entrare nessuno e quando tornarono in Occidente erano immensamente ricchi. Al ritorno dalle Crociate lasciarono le famiglie per mettersi a vivere in congregazioni, metà monaci metà guerrieri. Da qui mi venne lo spunto. Pensai tutti perché non avrebbe potuto esistere una setta che, seguendo i volumi di magia e di occultismo di Salomone, scopri la vita eterna grazie al vecchio mito del rinnovamento del sangue? (Lopez-Pizarro 2015, 100).

L'accusa di essersi volti alla magia nera, si racconta nel film, valse ai Templari reduci dalle Crociate l'esemplare punizione del re che li fece impiccare in massa. La fonte di ispirazione più diretta, al di là del retroterra storico, sono le storie orali del folklore galiziano e bretone ma anche gli stessi materiali leggendari rielaborati in racconti ad opera di Gustavo Adolfo Bécquer, poeta e scrittore pienamente calato nella temperie del Romanticismo Nero. In particolare, Ossorio attinge a due storie, *El monte de las ànimas* (1861) e *El Miserere* (1862). Tradotto in Italia negli anni '30, Bécquer fu anche oggetto, nel 1942, di uno studio di Angelo Maria Ripellino, *Rime e leggende di Bécquer*.

Se la ricetta del film resta quella del cinema fantastico spagnolo che si produceva al tempo (inclusi una certa approssimazione nella scrittura e una regia spesso sbrigativa tipica dell'epoca, con bruschi zoom e un montaggio spesso grezzo), gli ingredienti sono dunque nuovi e l'allegoria è chiara: cieche entità guerriere, benedette dalla croce – leggi la Spagna franchista cattolica –

investite da un passato mitico, pronte a sollevare la spada in difesa di un ordine morale minacciato dalla libertà dei costumi e dal desiderio di emancipazione delle giovani generazioni. Se il contorno non si discosta troppo dagli stereotipi, il piatto forte, ovvero le apparizioni dei Templari, conservano ancora oggi una qualità onirica ed ossessiva sottolineata dal ricorso al rallentatore: tra monasteri diroccati e fatiscenti cimiteri di campagna, cavalieri incappucciati, coperti da un velo di muffa, avanzano “ciecamente” passando a fil di spada tutti coloro che si parano sul loro cammino.

I «Templari mummificati», come li definisce lo stesso regista, tornano in *La cavalcata dei resuscitati ciechi* (*El ataque de los muertos sin ojos*, 1973) che prosegue la saga senza essere un vero e proprio sequel del primo film, trasformando così di fatto i Resuscitati Ciechi direttamente in icone del cinema fantastico, pronte per alimentare una narrazione articolata in episodi autonomi in cui il vero ed unico connettore sono le stesse creature infernali. Il secondo film, ambientato in un villaggio durante i festeggiamenti che commemorano il 500° anniversario dell’uccisione dei Templari (raccontata nel prologo), vede i cavalieri risorgere ancora una volta seminando panico e morte tra i discendenti dei loro antichi carnefici. L’attacco culmina con gli abitanti del villaggio assediati nella locale chiesa dai Resuscitati Ciechi che, colti dall’arrivo dell’alba, si arrestano come pietrificati mentre i superstiti si allontanano passando in silenzio tra le loro fila. La saga vanta due ulteriori film che, pur con qualche riuscito *exploit* spettacolare, niente aggiungono all’intuizione iniziale.

Finalmente l’horror spagnolo può essere venduto all’estero come tale e non più come una produzione derivativa dal modello anglosassone. Il senso del peccato, la repressione sessuale, il fondamentalismo cattolico diventano una materia costitutiva di molti film. In *Una candela per il diavolo* (*Una vela para el diablo* – Eugenio Martín 1973) sono in azione due sorelle nubili che gestiscono una piccola pensione in un villaggio castigliano. In anni di liberazione dei costumi sessuali e di una esperienza gioiosa della nudità, la fanatica religiosa Marta trascina la più giovane Veronica in una vera e propria crociata sterminando turiste disinibite, spesso provenienti da paesi e culture che minacciano con i loro empî comportamenti la chiusa e devota società spagnola. L’ambientazione in un contesto rurale rende tutto molto concreto e brutale, animato da un furore da Inquisizione in versione contadina:

Coltelli da cucina che odorano d’aglio e olio d’oliva; tette cucine e dispense; assassini che smembrano i corpi delle vittime con la stessa efficacia con cui ammazzano i maiali, tini di vino che nascondono cadaveri... Gastronomia e resti umani fanno il paio trasformando la pellicola in una macabra *grande bouffe* (Navarro 2004, 33).

In poco più di un decennio l’horror spagnolo può così già vantare un volume produttivo rilevante (con tanto di doppie versioni, più spinte, per i mercati esteri), un pantheon di figure iconiche, un suo piccolo repertorio divistico, un pubblico affezionato e una propria originale identità tanto da essere celebrato

in una rassegna allestita nel settembre 1975 dalla Fimoteca Española. Solo pochi mesi dopo, a novembre, Francisco Franco muore. Nel '76 scompare la censura preventiva sui copioni, l'anno successivo viene abolito l'intero codice di censura franchista, sostituito da un nuovo e più 'largo' sistema di classificazioni che, in parte, vanificano il sotterraneo gusto della provocazione che vivificava molte pellicole altrimenti di routine.

L'arrivo della democrazia coincide anche con il declino del genere in Spagna, come rileva Pierre-Paul Grégorio: la ritrovata libertà sembra alleggerire le tensioni accumulate e dirottare le energie represses in altre direzioni. Infine, rendere più accidentato il percorso del cinema di genere, arriva nel 1983, all'indomani del trionfo Partito Socialista Operaio (PSOE) alle urne, una nuova legge sul cinema che sancisce una più diretta partecipazione dello Stato nella produzione cinematografica e un ruolo più decisivo, sul piano economico, da parte della televisione. La ristrutturazione dell'industria cinematografica spagnola include strumenti come sovvenzioni nella forma di anticipi sull'incasso, costituzione di 'premi di qualità' e un fondo destinato alla promozione della cinematografia nazionale all'estero. Così il volenteroso sostegno riservato al cinema d'autore da parte della cosiddetta Legge Mirò (dal nome della regista Pilar Mirò nominata, per un triennio, Direttrice Generale della Cinematografia) genera come effetto collaterale la penalizzazione della produzione media di genere, dando vita contemporaneamente a un cinema più 'istituzionale', programmaticamente orientato verso la 'cultura' e la circolazione nei festival internazionali.

Per ritrovare linfa e risollevarsi dal sepolcro, come una delle icone che avevano contribuito al suo crescente successo, il fantastico cinematografico spagnolo dovrà attendere quasi un ventennio. E quando tornerà rivelerà un'anima e un'estetica molto diversi dal passato.

4. *A volte ritornano*

È il 2001 quando una ghost story diretta da un regista cileno ma naturalizzato spagnolo, porta nelle sale 6 milioni e 300.000 spettatori, un exploit raddoppia il caso del film di Serrador del 1969. È una coproduzione tra Stati Uniti d'America, Spagna, Francia e Italia e vanta un cast internazionale. Il titolo è *The Others*, il regista si chiama Alejandro Amenábar. Si tratta di un racconto gotico di buone ascendenze letterarie, con un twist finale che capovolge bruscamente la percezione della storia vista fino a quel momento, un 'trucco' efficace che deve forse qualcosa al recente successo planetario di *Il sesto senso* (*The Sixth Sense*, 1999) scritto e diretto da M. Night Shyamalan. Il rilancio del fantastico mette in moto un nuovo fervore produttivo, contemporaneamente stanno nascendo fenomeni come quello del progetto Fantastic Factory della società Filmax, il pubblico ritrova interesse per la materia. Questi anni portano in primo piano

una nuova generazione di registi, profondamente differente da quelle che hanno in precedenza frequentato il cinema di genere. Si chiamano - solo per fare i nomi che più si faranno notare - Álex de la Iglesia, Jaime Balagueró, Paco Plaza, Juan Antonio Bayona.

La cesura fondamentale è ovviamente costituita dalla fine del franchismo che, sul piano sociale e culturale ha segnato una progressiva apertura sul piano non solo politico ma anche del costume e della società. Metaforicamente si può dire che, dopo anni di claustrofobico isolamento, si sono idealmente riaperte le finestre lasciando rinnovare finalmente l'aria, la gente è tornata in strada, l'esplosione di colori e travestimenti è la risposta più immediata e visibile alla severa monocromia e alla militaresca rigidità propri dei decenni precedenti. Il sostantivo *movida*, presto assunto nel vocabolario internazionale sia pure con la progressiva perdita del senso originario e delle connotazioni più critiche, allude simbolicamente all'uscita da una fase di stasi. Le nuove generazioni di cineasti, nati tra gli anni '60 e gli anni '70, non ha conosciuto, se non nella fase terminale e in età infantile, la realtà della dittatura. La familiarità inevitabile con la cultura cattolica è bilanciata dai nuovi fermenti culturali e da un approccio al cinema mediato dalla sala ma anche dalla televisione, dal VHS, dalla cinefilia.

È vero che 15-20 anni fa una nuova generazione di registi spagnoli iniziò a fare cinema... Erano registi che provenivano dalla cultura del VHS, che avevano visto molte cose, erano molto eclettici, potevano vedere un film di Fulci e, un'ora dopo, uno di Ingmar Bergman e ne erano felici. E questa generazione è quella che inizia a fare cinema. È una generazione che ama il cinema americano, che ama il cinema di tutte le provenienze, che non ha alcun pudore nel riconoscere che il cinema americano è meraviglioso, mentre prima sembrava che il cinema americano... Quindi questa generazione è quella che inizia a fare un cinema probabilmente molto più globale, molto più internazionale e che non ha nessuna paura di cimentarsi nel cinema di genere. Ed è allora che inizia ad apparire il cinema di genere. Io ricordo che uno dei primi a fare cinema di genere in Spagna per il grande pubblico e con grande successo fu Álex de la Iglesia, con un film di fantascienza, tra l'altro, quando in Spagna era impossibile pensare che si potesse fare un film di fantascienza. Álex de la Iglesia fece un film di fantascienza! Poi fece un film horror, *Il giorno della bestia*, che ebbe un grande successo. Stava dimostrando che si può fare cinema di genere, cinema horror, e farlo alla grande e che il pubblico va a vederlo, come se fosse un film che arriva dagli Stati Uniti (Balagueró 2018, intervista dell'autore, Sitges).

L'apparizione del cinema di Quentin Tarantino ha inoltre incoraggiato e dato dignità - potremmo dire teorica - a una scrittura e a un cinema costruito a partire da frammenti di altri film, una modalità che si può agevolmente definire post-moderna:

una sorta di estetica della citazione e del riuso, ironico e spregiudicato, del repertorio di forme del passato, in cui è abolita ogni residua distinzione tra i prodotti 'alti' della cultura e quelli della cultura di massa. Rintracciabile fin dagli anni 1930 nella cultura di lingua spagnola (*Antología de la poesía española e hispanoamericana. 1882-1932*, a cura di F. de Onís, 1934), diffuso poi dagli anni 1950 nella cultura di lingua inglese e soprattutto

negli USA nell'ambito degli studi estetico-letterari, il termine ha trovato poi una più precisa codificazione in architettura e nelle arti, anche dello spettacolo, ed è entrato nel linguaggio filosofico (cfr. «Postmoderno» in www.treccani.it/enciclopedia/postmoderno/)¹.

Lo spiega bene, nell'ambito del cinema spagnolo, il regista Álex de la Iglesia:

Vi manca un pezzo di storia. Di solito si parte da un cinema molto forte, che in Spagna è stato quello degli anni Cinquanta e Sessanta. Al margine di un cinema fatto di commedie, c'era una tradizione di commedie noir di tipo brutale, in Spagna. Era una sorta di miscela tra neorealismo italiano come, non so, poteva essere quello di (Marco) Ferreri, e la tradizione spagnola più noir. Ci sono dei grandissimi film, che per quanto mi riguarda hanno segnato la mia vita, che sono ad esempio *El Pisito* e *El cochecito*, tutti film diretti da Ferreri, un regista italiano che cambiò il nostro modo di pensare, con le sceneggiature di Rafael Azcona, uno scrittore che ci faceva letteralmente impazzire. Poi ci sono quelli che in Spagna sono considerati dei classici e io credo che siano davvero le pellicole migliori che siano mai state girate in Spagna. Mi riferisco ai film di Berlanga, come *Benvenuto, Mister Marshall!* e *Plácido*. *Plácido* è un film che concentra in sé il noir e l'amarezza nei confronti della vita, che supera ogni realtà e ogni tipo di espressione. Non abbiamo nulla da aggiungere, insomma, a questi film. È già stato detto tutto. [...] Ci sono una serie di registi che danno forma al linguaggio cinematografico e l'unica cosa che possiamo fare è ripensare a ciò che essi hanno fatto, no? Come dicevamo prima, è un lavoro post-moderno di cinismo, di fotocopia o di traduzione di un testo. Al meglio siamo dei barman che preparano dei cocktail, cocktail di idee altrui. Diciamo che è triste, ma d'altro canto può anche risultare creativo, se ne si è consapevoli. Da questo punto di vista, questo è tutto quello che possiamo fare (de la Iglesia 2015, intervista dell'autore, Gorizia).

The Others ha riportato in auge un modello di fantastico letterario, elegante, trattenuto. La scrittura si fa sempre più rifinita e i valori produttivi importanti. L'odore acre delle sale di periferia, una certa anarchica vocazione allo sberleffo e alla provocazione, si sono andati del resto perdendo in tutto il cinema occidentale, sempre più borghese e meno popolare. L'horror spagnolo acquisisce a tratti una compostezza "mainstream" che, se ne facilita la circolazione nei festival importanti e nei circuiti di sale di prestigio, ne mortifica progressivamente la vitalità iconoclasta e la natura sanguigna rischiando, col tempo, una standardizzazione delle formule narrative ed estetiche. Questa tendenza ha visto succedersi, con grande successo, film come *La spina del diavolo* (*El espinazo del diablo* – Guillermo del Toro 2011), *Fragile: A Ghost Story* (*Frágiles* – J. Balaguerò 2005) e il fortunatissimo *The Orphanage* (*El orfanato* – J. A. Bayona 2007) in cui ritorna il tema dei fantasmi infantili à la Henry James.

Nell'inconscio collettivo – e di conseguenza nell'immaginario fantastico che vi attinge – sopravvive intanto, ben oltre la caduta del Franchismo, un irrazionale sentimento di paura che si materializza attraverso l'ossessiva rappresentazione, nel cinema, di segni, pratiche e tematiche legate alla pervasività della

¹ Consultato l'ultima volta il 6 novembre 2023.

cultura religiosa nella vita sociale e quotidiana come nella sfera più intima e individuale. Ed ecco, anche nel recente horror spagnolo, sfilare colleghi tenebrosi, abito consunti e impolverati della Prima Comunione, suore diaboliche, segreti inconfessabili, complessi di colpa, riti funebri, moventi legati a verginità, aborto, adulterio. Il ricorso all'iconografia e alle tematiche religiose continua, così, ad essere presente anche se in maniera meno pervasiva e incisiva rispetto al passato. Ma, soprattutto, acquisisce quasi sempre un diverso senso, più esteriore e di superficie, funzionale a rappresentare l'identità estetica propria di una cultura cattolica ma, anche, più banalmente, elemento di repertorio del genere. La paura della tonaca, tramandata fin dall'infanzia, induce a popolare di preti e suore la scena horror. Il Cristo verde plastica, travestimento di un rapinatore che si mimetizza tra gli artisti di strada di Puerta del Sol nel grottesco. *Le streghe son tornate* (*Las brujas de Zugarramurdi* - Álex de la Iglesia 2013), è ormai il precipitato di un'estetica pop da icone religiose di plastica prodotte in serie per le botteghe turistiche più che il minaccioso 'spaventapasseri', la cupa apparizione che, dagli altari, ingenerava il senso di colpa e incuteva il terrore nel peccatore.

Con *Il giorno della bestia* (*El día de la bestia*, 1995), il cocktail servito questa volta da de la Iglesia è, nelle parole dello stesso regista, un «action movie satanico»: nel film sono shakerati il millenarismo apocalittico medievale con l'annunciato ritorno dell'Anticristo a Madrid, l'*humor negro* di marca iberica, un parroco infiltrato a fin di bene nelle schiere del Maligno, show televisivi sull'occulto, metallari, templi satanici ubicati nelle torri di Puerta de Europa, *freaks* e chi più ne ha più ne metta in una poetica dell'eccesso che affonda nell'iperbole e nel grottesco.

Un repertorio che tornerà, a partire dal 2020, nella serie HBO España *30 monedas*, diretta dallo stesso de la Iglesia e scritta dallo stesso sceneggiatore Jorge Guerricaechevarría: qui è di scena un esorcista con trascorsi di pugile ed ex detenuto, che si trova sulle tracce di una delle 30 fatidiche monete con cui fu pagato Giuda per il suo tradimento fino a svelare un apocalittico complotto internazionale che vede coinvolta, naturalmente la Santa Sede.

L'importanza di *Il giorno della bestia*, a prescindere dal suo esito, è di aver aperto la strada a una generazione di cineasti spagnoli che hanno improvvisamente realizzato che si può tornare a fare cinema di genere con un taglio personale e al contempo riuscire ad intercettare un nuovo pubblico, più giovane, formatosi su una concezione di genere più contemporanea emersa dopo gli anni '80.

L'odore di stanze sigillate, congelate in un passato mai davvero rimosso, ritorna nel film [*REC*] (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007) che adotta un linguaggio cinematografico contemporaneo, ispirato alla televisione dei programmi sensazionalistici 'in presa diretta' e all'estetica POV (*Point of View*) degli *user content generated*. Il cuore della storia, che si evolve freneticamente in un tempo reale simulato, è il dilagare, in un grande palazzo di Barcellona,

di un virus che rende aggressivi e letali, il tutto davanti alle telecamere di una troupe televisiva, al seguito di una squadra di pompieri chiamata in azione da un allarme. In fondo all'intreccio c'è la storia di un prete che è anche un medico, padre Albelda, che molti anni prima aveva isolato nel suo appartamento una bambina ritenuta posseduta dal demonio con l'obiettivo, fallimentare, di trovare una cura scientifica. La scomoda vicenda era stata alla fine insabbiata dalla Chiesa su ordine di diretto di Roma e l'uomo, riluttante a uccidere la bambina, l'aveva nascosta impedendole il contatto con l'esterno per limitare l'epidemia. Sopravvissuta al forzato isolamento, entrata a contatto con gli inquilini del palazzo, Tristana scatena suo malgrado caos e morte. Ancora una volta la metafora è quella di un passato rimosso che torna a manifestarsi, di una religiosità oscura e violenta latente che sopravvive segretamente nel cuore della città moderna ed è sempre in procinto di riaffiorare con effetti devastanti.

La fortuna dei film citati rianima la produzione di genere ma, come si diceva, ne provoca anche, allo stesso tempo, un rapido processo di standardizzazione il cui esito sono ad esempio i film prodotti in serie per le piattaforme di streaming, Netflix in testa, con un vasto catalogo di film e serie di produzione ispanica, molto spesso a tema fantastico.

Un titolo esemplare di questa matrice industriale è quello di un film senza particolari ambizioni e senza intenti critici che sfrutta il repertorio religioso su un versante più esplicitamente effettistico. *La niña de la comunión* (Victor Garcia, 2022) parte da una leggenda del XIX secolo ma l'intreccio si risolve poi in un pretesto per *jump scares* in serie sul solco di analoghi prodotti americani, nel tentativo di costruire un nuovo *franchise* horror da spendere sul mercato come, ad esempio, la Annabelle dell'omonimo film (*Annabelle* – John R. Leonetti 2014). Il profumo di sacrestia e i merletti consunti di un vecchio abitino della Prima Comunione testimoniano che l'aura terrificante dell'iconografia religiosa è sempre un buon investimento. Come un fiume carsico, la dittatura franchista e il cattolicesimo più repressivo continuano così a scorrere appena sotto la superficie.

Nel telefilm del 2006 *La culpa*, una delle *Películas para no dormir* che ha diretto in prima persona, Narciso Ibáñez Serrador mette in scena la storia di Gloria, una madre single con una bambina, che viene ospitata da una ginecologa, Ana, convinta abortista, in cambio di un aiuto nel suo studio medico privato. La vecchia casa in cui abitano, al centro di una piccola città, è però divisa in due: oltre la porta chiusa a chiave che dà sulle scale, vivono infatti due vecchie sorelle, proprietarie dello stabile. Una è immobilizzata a letto, in una stanza dal pesante arredo anni '30 piena di candele accese e crocefissi, l'altra è una fanatica religiosa turbata da quello che succede nell'altra metà della casa. Intanto Gloria, che vive con disagio l'assistenza che presta ad Ana per gli aborti che pratica nel suo ambulatorio, resta incinta dopo un rapporto occasionale e deve decidere cosa fare della sua gravidanza. Nella casa cominciano a verificarsi strani accadimenti che culminano nell'omicidio di una paziente... Siamo negli

anni '70, l'allegoria è chiara: ci sono due Spagne costrette a convivere sotto lo stesso tetto, per quanto il paese si stia avviando a un processo di liberazione e innovamento, le idee reazionarie del passato fanno strenua resistenza e non si arrendono al loro destino. Il complesso di colpa di Gloria, vero motore della storia, è l'eredità che grava sulla giovane Spagna in cerca di riscatto e di cui non riesce a gestire il fardello.

Prodotto e distribuito da Netflix, il recentissimo *Hermana muerte* (2023) di Paco Plaza espande, sul modello di molte operazioni produttive del cinema horror statunitense, l'universo di *Verónica* (Paco Plaza, 2017), storia dell'infestazione di appartamento nel quartiere popolare di Vallecas a Madrid ambientata nel 1991. Nel primo film era protagonista una quindicenne, studentessa in un istituto cattolico retto da monache, che nel corso di un'eclissi solare, nei sotterranei della scuola prende parte a una seduta spiritica con una tavoletta Oujia evocando un'entità che poi si manifesterà nella casa di famiglia. Il nuovo film comincia con un finto *found footage* in cui si mostra una *niña santa* che, nella Spagna rurale del 1939 segnata dalla povertà, ha visioni della Madonna e diventa oggetto di culto popolare nella zona. Dieci anni dopo, divenuta novizia, Narcisa arriva come insegnante in un ex convento convertito in una scuola per bambine "svantaggiate" retta da suore. Cresciuta, la ragazza è tormentata da dubbi ma, grazie ai suoi misteriosi poteri, entrerà in contatto con i terribili segreti del luogo che hanno origine in un violento assalto al convento da parte dei repubblicani avvenuto durante la Guerra Civile e una maternità indesiderata. Alla fine del film si svela anche il legame con i fatti raccontati in *Verónica*. Imprevedibilmente l'immaginario horror religioso spagnolo rivela una significativa relazione, se non una vera radice, in una pellicola religiosa degli anni '50, coproduzione ispano-italiana di grandissimo successo popolare: *Marcellino pane e vino* (*Marcelino pan y vino*, 1955) di Ladislao Vajda. Il ricordo del film, esemplare modello di cinema confessionale del regime franchista e campione delle sale parrocchiali, è ancora molto vivido in tutti coloro che lo videro, a cinema e poi in televisione, in età infantile per il misto di commozione e paura che produceva. Nella Spagna contadina del XIX secolo, i frati di un convento adottano un trovatello che viene battezzato Marcellino. Mentre il convento è minacciato di sfratto, il piccolo, che ha ormai sei anni, scopre in soffitta un vecchio crocefisso che raffigura un Cristo scheletrico a cui il soave Marcellino decide di offrire del pane e del vino. Miracolosamente il corpo del Cristo crocifisso si anima per ricevere il pasto offerto e, impietosito dal desiderio dell'innocente di incontrare la sconosciuta madre volata e in cielo e anche la Madonna, gli fa dono della morte per consentirgli di raggiungere la mamma. La tomba di Marcellino diventerà luogo di pellegrinaggio a testimonianza del miracolo. L'assunto edificante, trattato nei termini di un cattolicesimo mistico e retrico, è veicolato da un film che ricorre sapientemente alla cassetta degli attrezzi del cinema popolare per coinvolgere lo spettatore. E infatti si impiegano registri antinomici senza lesinare sugli effetti, dalla commedia al lacrima-movie

fino all'horror. In contrasto con la solarità delle scene in esterni, il set della soffitta, punteggiato di zone in ombra, è illuminato come in un film di Val Lewton e Jacques Tourneur e il Cristo che si anima scendendo dal crocifisso è una manifestazione decisamente inquietante da memento medievale. *Marcellino pane e vino* è forse la più compiuta sintesi cinematografica tra religione e horror che il cinema spagnolo abbia prodotto.

Se la letteratura e il cinema gotico e diabolico sono da sempre affollati da incarnazioni del male infantili che giocano sull'ambigua antinomia tra innocenza e colpa, la 'terza età' ha recentemente riconquistato terreno tanto da lasciar ipotizzare una deriva non del tutto casuale. Utilizzati occasionalmente nel genere, soprattutto come corpi oggetto di repulsione che covano neri sogni di rigenerazione, gli anziani sono protagonisti di almeno tre film di un certo interesse prodotti nell'arco di tre anni. *La abuela* (Paco Plaza 2021), chiuso per buona parte in un vecchio appartamento, ricorre al senso di colpa di una nipote, aspirante modella a Parigi, costretta a tornare a Madrid per accudire l'anziana nonna. In un crescendo di segnali inquietanti, si rivela l'esistenza di un ciclico rituale magico che consente alle anziane di sottrarsi alla morte cerebrale riciclando i corpi di giovani donne. In *Viejos* (Raul Cerezo e Fernando González Gómez 2022) la demenza senile si sviluppa invece come un inspiegabile contagio che coinvolge sempre più vecchi nel corso di una torrida estate madrileña provocandone la furia omicida nei confronti dei più giovani. Anche se il finale suggerisce una svolta fantascientifica, l'esecuzione è decisamente da film horror: il contesto realistico scivola pian piano in un tono grottesco e virulento con passaggi densi di un umorismo nero alla Azcona-Ferreri. *La maledizione del cuculo* (*El cuco* – Mar Targarona 2023) prende avvio dalle vicende di una giovane coppia, Marc e Anna, che, con il proposito di concedersi un viaggio per sfuggire alla routine, contattano su un sito di scambio case per le vacanze una coppia di eccentrici pensionati tedeschi. Tutto sembra andare per il verso giusto ma i due vecchi non si limitano a vivere nella nuova casa, ne prendono letteralmente possesso in un crescendo di caos e di crudeltà gratuita che ha tuttavia un preciso fine.

Pur non presentando le tre storie espliciti elementi religiosi, mettono tutte in scena figure malefiche che non si rassegnano alla naturale parabola del ciclo vitale: è come se, anche qui, ci fosse un passato che, oltre le apparenze, non si arrende a dissolversi, una sorta di allegorica e ossessiva incarnazione della memoria che non scorre ma che produce un'innaturale cristallizzazione del tempo.

Una suggestione che sembra covare anche nel notevole *La espera* (F. Javier Gutiérrez 2023). Il 1970 in cui è ambientato il film è in realtà un tempo senza tempo: l'arido latifondo in cui il protagonista si trasferisce con moglie e figlio per fare il custode, è una landa quasi metafisica, immobile, battuta dal sole e dalla polvere, priva di ogni riparo. Le tragedie sono prossime e inevitabili, come se fossero stabilite da un destino ancestrale. Rimasto solo l'uomo scivola

in una spirale paranoica, punteggiata dal ritrovamento di sinistri manufatti rituali. La risoluzione finale trasforma quello che era cominciato come un dramma rusticano e proseguito come western claustrofobico moderno, in un agghiacciante folk horror su una comunità contadina dedita a pratiche sataniste per assicurarsi la sopravvivenza sotto lo sguardo complice di un onnisciente proprietario terriero.

Ad operare un interessante capovolgimento, sia pure nei limiti di un film medio, è invece *Tin & Tina* (Rubin Stein 2023). Se in tutti i film di cui si è parlato il fanatismo religioso è abitualmente attribuito alle generazioni più adulte o anche anziane, cresciute negli anni del franchismo o comunque formate all'interno di una cultura clerico-fascista, il regista e sceneggiatore Rubin Stein, ampliando un suo cortometraggio del 2013, colloca la storia nei primi anni '80, a ridosso delle tensioni materializzatesi nel tentato golpe Tejero, le cui immagini televisive hanno fatto il giro del mondo ricordando a tutti che la dittatura militare era ancora, nella Spagna di quegli anni, un'eventualità non remota. Durante il matrimonio religioso di Adolfo e Lola, la ragazza, in avanzato stato di gravidanza, ha un aborto spontaneo che le impedirà di avere altri figli. La coppia decide di adottare e si reca in un convento dove fa la conoscenza di due fratellini, gli orfani Tin e Tina che istantaneamente seducono Lola convincendola a portarli a casa. La rigida educazione religiosa impartita ai bambini nel convento in cui sono cresciuti si rivela presto in una forma di fanatismo basata su una lettura letterale e acritica dei testi sacri. Vivaci e affettuosi fino a ingenerare inquietudine, Tin e Tina uniscono il candore dell'infanzia alla innocente ferocia di una visione incapace di sfumature. I genitori adottivi assistono a un'escalation di atti terribili sotto le sembianze di un allegro 'gioco catechistico' fino a giungere alle estreme conseguenze. Il tono lievemente grottesco è molto ben gestito in tutte le sequenze di cui sono protagonisti i bambini, il soprannaturale è solo vagamente suggerito e resta il dubbio se davvero se gli *evil kids* abbiano questa volta non il diavolo a informare i loro comportamenti ma un Dio intollerante e collerico. Soprattutto sembra che le devianze prodotte da un'educazione severamente e ciecamente cattolica, apparentemente retaggio di un passato lontano, siano in realtà così radicate nella cultura spagnola da rinnovarsi in un ciclo inesorabile e letale.

Nel piazzale antistante la chiesa di Sant Sebastià, adiacente al cimitero di Sitges, campeggiava, nei giorni del Festival Internacional De Cinema Fantàstic De Catalunya 2023, un grande confessionale in legno, dotato di guglie gotiche. Una comparsa con un vestito da suora su cui spiccavano vistose macchie di sangue, smistava il pubblico che, in fila, aspettava di entrare nel confessionale, eccitato ed impaurito dalle urla che provenivano dall'interno. Era l'operazione di marketing orchestrata da Netflix per promuovere *Hermana Muerte* al festival. Ma anche la compiuta rappresentazione del sincretismo tra il disagio ingenerato dall'esperienza cattolica della confessione e i brividi garantiti dalla

visita al tunnel degli orrori nel luna park. Una sintesi che invita a chiudere, per ora, il cerchio.

Un grazie a Carlo Modesti Pauer per la preziosa consulenza storica.

Riferimenti bibliografici

- Aguilar, Carlos, 2002. *Fantaespaña. Orrore e fantascienza nel cinema spagnolo: un secolo di delirio filmico*, Torino, Lindau.
- Aguilar, Carlos, 2005. *Cine fantástico y de terror español. 1984-2004*, San Sebastián, Semana de Cine Fantástico de San Sebastián.
- Arsenal, León / Sanchiz, Hipólito 2006. *Una historia de las sociedades secretas españolas*, Barcelona, Zenith.
- Azaña, Manuel, 2000. *Diarios completos*, Barcelona, Crítica.
- Beevor, Antony, [1983] 2006. *La guerra civile spagnola*, Milano, Rizzoli.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, [1861] 1999. *Il monte delle anime*, Verbania, Tararà Edizioni.
- Bennassar, Bartolomé, [1981] 2016. *L'inquisizione spagnola. Il potere oscuro che processò una nazione*, Milano, Rizzoli.
- Catalano Walter et al., 2015. *Guida al cinema horror. Il New Horror dagli anni Settanta a oggi*, Bologna, Odoia.
- Curti, Roberto (ed.), 2004, *Nocturno Dossier Sangre y deseo. Guida al cinema fantastico spagnolo*, Monza, Cinema Bis Communication.
- Deschner, Karlheinz [2008] 2010. *Storia criminale del cristianesimo*. Tomo IX. *Dalla metà del XVI secolo all'inizio del XVIII secolo*, a cura di Carlo Modesti Pauer, Milano, Ariele.
- Centro información católica internacional, 1938. *El mundo católico y la Carta Colectiva del Episcopado Español*, Burgos, Rayfe.
- Eymerich, Nicolaus / Peña, Francisco, [1973] 2000. *Il manuale dell'inquisitore*, Roma, Fanucci.
- Gomá y Tomás, Isidro, 1937. *La Cuaresma de España. Carta pastoral sobre el sentido cristiano español de la guerra*, Pamplona, Gráficas Bescansa.
- Grégorio, Pierre-Paul, 2019. *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)*, Cádiz, Editorial UCA.
- Gubern Roman et al., 1995. *Storia del cinema spagnolo*, Venezia, Marsilio.
- Istruzioni per sua eccellenza rev.ma mons. Gaetano Cicognani arcivescovo titolare di Ancira nunzio apostolico presso il governo nazionale di Salamanca (Spagna)* - AAV, Arch. Nunz. Madrid 1065, fasc. 2, ff. 35-79.
- Lopez, Diego / Pizarro David, 2015. *Rosso Sangue. La storia del cinema fanta-horror spagnolo*, Roma, Profondo Rosso.

- Martin, Sara, 2015. *Streghe, pagliacci, mutanti. Il cinema di Álex De la Iglesia*, Milano, Mimesis.
- Mora, Teo, 1979. *Storia del cinema dell'orrore*, Voll. 2 Tomo 2, Roma, Fanucci.
- Pérez Turrent Tomas / de la Colina José (ed.) 1993, *Buñuel secondo Buñuel*, Milano, Ubulibri.
- Puppi, Lionello, 1990. *Lo splendore dei supplizi: liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Milano, Skira.
- Roas, David (ed.), 2021. «Fantastico spagnolo», *IF - Insolito & Fantastico* 26, Città di Castello (PG), Odoya.
- Romero Javier G, 2002. *Antologia del cine fantástico español, Quatermass. Cine de terror, fantasía y ciencia-ficción*, 4-5, Bilbao, Astiberri Ediciones.
- Seguin, Jean-Claude, [1995] 1998. *Breve storia del cinema spagnolo*, Torino, Lindau.
- Tetro Michele et al., 2021. *Guida al cinema Horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Bologna, Odoya.
- Thomas, Hugh, [1961] 1963. *Storia della guerra civile spagnola*, Torino, Einaudi.

Filmografia

- [•REC] (Jaume Balagueró e Paco Plaza 2007).
- 30 monedas* (Álex de la Iglesia 2020-2023).
- Fragile: A Ghost Story* (*Frágiles*, J. Balagueró 2005).
- Hermana muerte* (Paco Plaza 2023).
- Historias para no dormir* (Aa Vv., 1966-1968 e 2021-2022).
- La abuela* (Paco Plaza 2021).
- L'angelo sterminatore* (*El ángel exterminador*, Luis Buñuel 1962).
- Annabelle* (John R. Leonetti 2014).
- La cavalcata dei resuscitati ciechi* (*El ataque de los muertos sin ojos*, Amando de Ossorio 1973).
- La culpa* (Narciso Ibáñez Serrador 2006 - episodio della serie *Películas para no dormir*).
- Il diabolico dr. Satana* (*Gritos en la noche*, Jess Franco, 1961).
- La espera* (F. Javier Gutiérrez 2023).
- Il giorno della bestia* (*El día de la bestia*, Álex de la Iglesia 1995).
- La maledizione del cuculo* (*El cuco*, Mar Targarona 2023).
- La niña de la comunión* (Victor Garcia 2022).
- La notte dei morti viventi* (*The night of the living dead*, George A. Romero 1968).
- Gli orrori del liceo femminile* (*La Residencia*, Narciso Ibáñez Serrador 1969).
- Il sesto senso* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan 1999).
- La spina del diavolo* (*El espinazo del diablo*, Guillermo del Toro 2011).

Le streghe son tornate (*Las brujas de Zugarramurdi*, Álex de la Iglesia 2013)
Le tombe dei resuscitati ciechi (*La noche del terror ciego*, Amando de Ossorio 1971).
Ma come si può uccidere un bambino? (*¿Quién puede matar a un niño?*, Narciso Ibañez Serrador 1976).
Marcellino pane e vino (*Marcelino pan y vino*, Ladislao Vajda 1955)
Películas para no dormir (Aa. Vv, 2007-2009).
The Orphanage (*El orfanato*, J. A. Bayona 2007).
The Others (Alejandro Amenábar 2001).
Tin & Tina (Rubin Stein 2023).
Una candela per il diavolo (*Una vela para el diablo* – Eugenio Martìn 1973)
Verónica (Paco Plaza 2017).
Viejos (Raul Cerezo e Fernando González Gómez 2022).

Programmi televisivi

Intervista a Álex de la Iglesia di L. Santovincenzo in *Wonderland* (Rai 4, trasmesso il 23 ottobre 2015).
Intervista a Jaume Balagueró di L. Santovincenzo in *Wonderland* (Rai 4, trasmesso il 18 gennaio 2019).

Recensioni

Le maschere del demonio: gotici al sole.
Recensione a *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*, edited by Marco Malvestio
and Stefano Serafini, Edinburgh, Edinburgh
University Press, 2023, 256 pp.

FRANCO PEZZINI
Libera Università dell'Immaginario

Quando tra il 1739 e il 1741 Horace Walpole intraprende il rituale Grand Tour e scende in Italia, è ben lungi dall'immaginare le conseguenze di lunga gittata di quel viaggio per la sua fantasia e, in mille modi diversi diretti e indiretti, per la storia della letteratura. Non solo per quanto resterà a impressionare come fotograficamente le lastre dell'immaginazione dell'autore, tra teatrini devoti e statue controriformiste, affabulazioni miracolistiche e turgide epifanie d'arte, in un vertiginoso caleidoscopio sul passato dove medioevo, rinascimento e barocco giocano a braccetto a stornare da ogni ragionevolezza 'moderna'. Ma anche per la presa di coscienza che quel passato non costituisca solo una livida bolla di sapone enfiata dagli incubi notturni dell'ex-viaggiatore, ma possa di lì trovare riconoscimento in forma letteraria.

Vero, il particolarissimo gotico devozionistico/grottesco di Walpole troverà pochi epigoni diretti, nella prima stagione del nuovo genere come in seguito. «Ma non è una cosa seria» sosterrà in soldoni Clara Reeve, e a grandi numeri gli autori gotici preferiranno seguire la seriosità da lei inalberata tra nobili antenati e cupi castelli, trascurando il sogghigno alla Walpole su mirabilia papiste, epistassi gotiche, epifanie di santi – più simili alle impronte combuste di mani

di anime purganti e alle Madonne piangenti/sanguinanti di tutta una tradizione devota italiana. Mentre la critica prenderà il gotico dell'Italia soprattutto come ambientazione, ignorando in larga parte lo sviluppo di fenomeni 'gotici' della penisola, sabotati da posizioni ideali della cultura 'alta' del Belpaese. A sovvertire il vecchio Trismegisto, «Ciò che sta in alto *non* è come ciò che sta in basso»: e il gotico, per letterati e critici che pure lo conoscono, sta appunto in basso.

Lo studio presente prende invece sul serio quanto sostenuto in questi ultimi decenni da una serie di studi (saggistica, articoli, introduzioni) che evidenziano l'emergere di sviluppi nostrani non meramente derivativi, per quanto debitori di alcune forme e soprattutto della coscienza di una dignità da modelli stranieri.

Sbocciato nell'ambito di una collana eccellente della Edinburgh University Press, quell'*Edinburgh Companions to the Gothic* curata da Andrew Smith, University of Sheffield e William Hughes, Bath Spa University, che conta a oggi dieci titoli di estremo interesse, *Italian Gothic*, dopo un'appassionata e convincente introduzione dei curatori, si struttura in tre parti: *History, Media e Themes*.

La prima inanella una sontuosa e analitica storia del genere nei suoi sviluppi italiani attraverso una serie di step: e in un articolo rigoroso quanto fascinosamente visionario, «Gothic Beginnings: 1764-1827», Fabio Camilletti mozza subito la testa alla Gorgone.

The relationship between Italian culture and the Gothic in the years 1764–1827 – the years of Horace Walpole and E. T. A. Hoffmann, of Ann Radcliffe and Mary Shelley – *is a history of reciprocal misconstructions, determining the perception of an alleged Italian 'delay', generally stated by scholars without any substantial historical problematisation.* (19, corsivo mio)

Il termine 'gotico' di Walpole ben corrisponde alla 'maniera tedesca' di Vasari in quel «laboratory of a nation, primarily defining its own identity by means of exclusion» che cerca anzitutto una continuità col classico e contrappone al «guazzabuglio di streghe, di spettri» germanizzante – a dirla con Manzoni – un approccio di ragione e misura le cui pretese arrivano in fondo fino a certa odierna critica letteraria. A Camilletti interessa qui soprattutto fornire

the historical framework for contextualising Italy's relationship with the Gothic as a field of tensions, that is, "as an unstable equilibrium on the verge of transformation, providing the condition, energy, and direction for processes that can be productive as well as destructive" (Holzhey 7). (20)

Dove a parlare sono cioè rifiuti e resistenze al genere e l'insorgere piuttosto di forme oblique di incorporazione, adattamento e metamorfosi delle "stesse tensioni che abitano la letteratura gotica in altri ambiti culturali, anche dove non ci si aspetterebbe" (*ibid.*): dal peso culturale del barocco all'influenza del Dante «infernale», dall'esplorazione dei modelli anticlassici dell'antichità al

ruolo ossessivo del passato storico sulla modernità. Con alcune parole chiave. Partendo dal grande dibattito tra classicisti e romantici, dall'apocalittica calata di un 'gelo' nordico anche meteorologico dalle imprevedute conseguenze storiche e culturali, troviamo così il fiorire di speculazioni geoclimatiche che oppongono il nord goticizzante/romantico/eccessivo a un clima (in tutti i sensi del sostantivo) mediterraneo e vedono la minaccia a una specificità italiana. Dunque l'invasione; e poi *la peste*, che irrompe in una Milano celebrata dai romantici.

L'itinerario prosegue con «The Gothic and the Historical Novel: 1828-1860» di Morena Corradi. Al netto del biasimo di Manzoni e altri verso fantasie pericolose per menti ineducate (il razionalista Scott dispensava su E.T.A. Hoffmann giudizi non troppo lontani, pur mostrando un'apertura al gotico diversa dai letterati italiani) resta il nesso tra gotico e romanzo storico.

Corradi ricorda come a preparare un certo terreno in Italia sia *Il Romitorio di Sant'Ida* di Ludovico di Breme, presentato solo nel 1961 da Piero Camporesi, testo pur connotato da scetticismo e critica verso il 'romanticismo lugubre' (nasce probabilmente come romanzo sentimentale, per acquisire connotati moraleggianti). In effetti gli stilemi del *Romitorio* echeggeranno nei lavori di Diodata Saluzzo Roero (1775-1840, coi suoi cavalieri, ruderi e castelli, particolarmente *Il castello di Binasco*), Cesare Balbo (1789-1853, per esempio *Quattro novelle narrate da un maestro di scuola*) e Giambattista Bazzoni (1803-1850, fortemente influenzato da Scott e in apparenza da Walpole: *Il castello di Trezzo, Racconti storici...*), traghettando il gotico agli sviluppi patriottici risorgimentali. Dove spicca particolarmente Francesco Domenico Guerrazzi (1804-1873), da *La battaglia di Benevento* (1827, «the first example of the Risorgimento novel but also of the Italian popular novel», 41), a *L'assedio di Firenze* (1836) a *Beatrice Cenci* (1854), con metafore orrifiche, scorci a effetto sul passato e soluzioni melodrammatiche memori dei lavori teatrali dell'autore e una vera e propria pedagogia della paura, sia pure attraverso le invadenti spiegazioni della voce narrante su ragione o morale delle immagini gotiche. D'altra parte tracce di gotico e scene radcliffiane non mancano nei romanzi di Massimo D'Azeglio (1798-1866, persino in *Ettore Fieramosca, ossia la disfida di Barletta*, 1833).

Step successivo è «Early Developments: 1861-1914» di Stefano Serafini, che parte dalla considerazione dei due eventi traumatici portatori di una moltiplicazione di «Gothic discourses», l'unificazione coi suoi impatti economici, urbanistici e sociali, e i progressi di scienza e tecnica che vedono specularmente impennarsi convinzioni e pratiche dell'occulto. L'alta marea dell'irrazionale tra i due secoli offusca il distinguo tra naturale e soprannaturale (si pensi solo allo spiritismo): nel sincretismo positivista il mistero (religioso, magico...) è il non ancora spiegato, in un mix lussureggiante che vede avvicinare tecniche razionali

o invece occulte per comunicare a distanza, occhieggiare dimensioni nascoste o lavorare fotograficamente sulle immagini. Rinviando ad altro capitolo casi letterari come la Scapigliatura o *Malombra* di Fogazzaro (1881), il discorso punta qui a illuminare il variegato entusiasmo con cui la letteratura italiana ha risposto ai citati traumi, e a dar conto di un panorama narrativo babelico

that arose between two competing systems of values – Gothic and modernity, the rational and the irrational – whose underlying tension signals the difficulty, if not the impossibility, of building a new, modernised and finally secularised Italy. (49)

E lo fa tenendo d'occhio due percorsi eccellenti: da una parte quello di un *Urban Gothic* tra stereotipi sociali allarmati e allarmanti, mode post-Sue sui misteri cittadini, melodrammi e sensazionalismi nel sostituire al minaccioso castello gotico labirintiche città (uno sviluppo successivo vedrà la proiezione di tali dedali nel chiuso della psiche umana); dall'altra la nebulosa di *Spiritualism, Mesmeric Villains and Vampires*, tra seduzioni teosofiche, sonnambulismi ipnotici e riemersioni in chiave occultista della mitologia vampirica (Morando, Tonsi, Marrama, Capuana...).

Fabrizio Foni, grande esploratore della narrativa mostruosa di romanzi minori e racconti su riviste popolari tra i due secoli, affronta invece «The Age of Permutations: 1915-1956», attraverso una serie di tappe: gli strascichi gotici di un 'lungo Ottocento' (Carolina Invernizio, Carlo H. De' Medici, Antonio Ghersi, Giovanni Corvetto – col suo surreale *Ridolini sotto terra* alla Méliès, 1923 –, Italo Toscani, Giuseppe Senizza, Ugo De Amicis figlio di Edmondo, Giuseppe Cassone, Gaetano Bernardi...); il rapporto tra 'giallo' e *dark* (con gioiellini d'epoca come *L'uomo dai piedi di fauno* o la serie *I Racconti dell'Occultismo* di Vasco Mariotti, rispettivamente 1934 e 1949, *Il teschio d'argento* di Renato Umbriano, 1935, *Il tesoro dei Roccabruna: Primo romanzo poliziesco radiestesistico* ed *Espiazione: Romanzo giallo radiestesistico* di Pietro Zampa, 1940 e 1941); il futurismo gotico (Tullio Alpinolo Bracci, Paolo Buzzi, Giuseppe Bevilacqua, Persio Falchi); il gotico di guerra, legato più o meno diretto all'orrore dei due conflitti mondiali (Roberto Bracco, Mario Puccini, Alberto Savinio, Dino Buzzati, Tommaso Landolfi).

Su «The Golden Age of the Gothic: 1957-1979» anfitrione è Roberto Curti, che affronta quello straordinario fenomeno che è il gotico italiano su schermo, con le sue varie declinazioni nel tessuto del giallo e nel linguaggio erotico. A partire dal seminale *I vampiri* di Riccardo Freda (1957), che capitalizza un intero orizzonte di spunti gotici, dal successo planetario del *Dracula* Hammer, da alcune antologie diventate leggendarie (*I vampiri tra noi*, a cura di Ornella Volta e Valerio Riva, *Un secolo di terrore* a cura di Bruno Tasso, *Storie di fantasmi* a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, tutti 1960) e da altri testi (come *Io credo nei vampiri* di Emilio de' Rossignoli, 1961) e serie popolari, l'impatto del gotico sull'immaginario è potente. Curti individua una *Gothic*

Wave, 1960-1966, che vede ora gotico 'puro' e ora suggestioni gotiche in altri filoni (per esempio il *peplum*) eventualmente in coproduzioni internazionali; un saccheggio creativo per lo schermo di classici del gotico letterario (Poe, Le Fanu, Maupassant, Aleksej Tolstoj...) che non si riduce a una «mere appropriation of clichés» (81); una produzione – dove impazza da diva Barbara Steele, coi suoi occhi incredibili – all'insegna di un conturbante abbinamento tra sesso e violenza; il varo di nuove collane epocali (la famosa *Il Pesanervi* di Bompiani, 1966-1970) e riviste (*Horror*, dal 1969) e il successo di serie televisive come la francese *Belphégor ou le Fantôme du Louvre* (1965) e l'italianissimo *Il segno del comando* (1971) a monte di un intero filone di sceneggiati sul mistero, fino alla mutazione della storia di paura impressa su grande schermo dall'influsso argentino. L'opera di Mario Bava, ma anche di altri maestri del gotico precedente come Freda e Margheriti vede negli anni Settanta svilupparsi un gotico diverso – tanto più che sull'onda delle storie a fumetti di discinte vampirelle quali Jacula e Zora un'ondata di gotico softcore dilaga. Il tutto si chiude con *New Perspectives in the Genre* che tra *Le Tre Madri* argentine e il gotico padano di Avati segna anche la fine di una stagione cinematografica.

E a firma del co-curatore Malvestio si arriva infine con una buona analisi a «The Decline of the Gothic: 1980-2020»: tra gli anni Ottanta e Novanta il gotico si scioglie da un lato in un cinema horror più vasto spesso nel segno dello splatter, dall'altro in un più ampio fronte fantastico, comprensivo dei più recenti sviluppi New Weird e di varie poetiche postmoderne. Giustamente si citano autori come Danilo Arona, Gianfranco Manfredi, Gianfranco Nerozzi, Tiziano Sclavi, Chiara Palazzolo (e altri) e gli influssi gotici sul più grande scrittore fantastico italiano degli ultimi anni, Valerio Evangelisti, nonché autori non riconducibili a linguaggi di genere come Edgardo Franzosini e Luciano Funetta. Malvestio affronta poi *Imitations, Remakes and Mockbusters in Late Italian Horror Cinema* (gli anni di declino del gotico tra gli Ottanta e i Dieci), offrendo un prosieguito alla precedente analisi di Curti fino al *Suspiria* di Luca Guadagnino (2018).

La seconda parte del volume, *Media*, affronta sviluppi non ovvi e di grande interesse per un'analisi accademica del genere letterario gotico: «Gothic Poetry» di Simona Di Martino, a partire da esempi settecenteschi, esplora le lugubri Arcadie nostrane, il problematico concetto d'una peculiare via italiana alla poesia cimiteriale a fronte di interessi transnazionali a simili temi e il richiamo comunque a modelli classicissimi come Dante e Petrarca. Affronta poi le dimensioni di *Excess and Abjection: Nocturnal, Funereal and Macabre Repertoire* fino a Pindemonte, i *Sepolcri* foscoliani, *A Silvia* di Leopardi e vari minori.

Fabrizio Foni torna con «The Gothic in Periodicals and Magazines» tra Scapigliatura e fantasie (paradossalmente) veriste, Grand Guignol, avanguardia e pulp italiani, in una scorribanda molto bella nelle testate tra i due secoli,

convocando nomi illustri – Di Giacomo, Capuana, Pirandello, Salgari, Tarchetti, Gozzano, Landolfi ma anche Marrama, Vigolo e parecchi altri. Giulio Giusti riprende *Gothic Cinema* italiano nelle sue forme del gotico propriamente detto (anni Sessanta, ma con radici ben più remote) e del lascito gotico al giallo (anni Settanta). Di nuovo Camilletti affronta «Comics and the Gothic»: una – si passi il termine – eccellenza italiana («In the 1970s, Italy's comic-book industry was, by sales, the second biggest worldwide after the Japanese» (154), anche se poi subirà una crisi tremenda), uno dei cui frutti, *Dylan Dog*, è ancor oggi felicemente vivo. I pochi intellettuali che gli offrono attenzione – Eco tra gli altri – prendono in considerazione solo il fumetto d'autore, evitando con fastidio le ragioni del fumetto popolare, 'basso' e sporco, dove il gotico al tempo prolifera.

As a consequence, the history of Italian Gothic horror comics is largely a thirty-year affair, spanning from 1962 (the appearance of *Diabolik* as a watershed moment, at the peak of the economic boom) to 1992 (Tiziano Sclavi's *Caccia alle streghe*, a homage paid to the short-lived season of Splatterpunk comics, as well as a meta-reflection on the destabilising power of popular horror, at the collapse of the 'Second Republic'). This chapter will, therefore, primarily focus on this time span, analysing in order: the *fumetti neri* of the 1960s; the auteur experiments around 1968; the sexy-horror pocket-books of the 1970s and 1980s; the boom of *Dylan Dog* in the late 1980s; and, finally, the Splatterpunk vogue of 1989–92. In the conclusion, I will succinctly describe the post-1992 scene, particularly in its 'retromaniac' aspects. (155-156)

La sezione è chiusa da «Gothic Music» di Eduardo Vitolo: una sintetica esplorazione di un fronte di impressionante ampiezza, e che pone problemi definatori non banali. Esiste infatti una specifica corrente 'goth' nella musica alternativa contemporanea (una certa corrente Post-Punk, «characterised by a minimal sound, a pulsating bass, the use of keyboards, insistent drums and lyrics focused mostly on love, loneliness and death», 168), ma l'influenza del gotico non può esaurirsi (emblematiche alcune esperienze nel Progressive e Hard Rock e più tardi nell'Heavy Metal), e richiede di indagare una varietà di generi e sottoculture. Inoltre il gotico nella musica non si limita ai testi e al suono, manifestandosi anche in atti e pratiche molto varie di self-fashioning (costumi di scena, uso del trucco, copertine degli album, design di interni di locali) – dove il discorso almeno virtualmente costringerebbe a un nuovo capitolo sulle pratiche di vita gotiche (abbigliamento, eccetera) anche estranee alla musica. L'itinerario – tra ispirazioni letterarie e colonne cinematografiche – si dipana dalle origini negli anni Sessanta e Settanta, dal lavoro di Antonio Bartocchetti, a *Goth or Metal? The 1980s*, ai Novanta della scena Black Metal, fino a *The Future and the Past: Italian Occult Psychedelia*. Due secoli dopo Walpole è proprio il Belpaese a produrre una ricca scena musicale gotica: «It is not by chance, after all, that Black Sabbath, which contributed so much to defining the genre, got its name from the American version of one of the greatest Italian Gothic films, Mario Bava's *La maschera del demonio* (1960)» (179).

La terza parte del volume analizza quattro grandi temi d'interesse per la percezione del genere fuori da ogni facile etichetta di target, a mostrare come il gotico, genere-matrice di tutti quelli 'a effetto' (non solo l'horror ma le forme di fanta/scienza, le distopie a il poliziesco), e anche proprio un gotico italiano, riesca a dialogare sottilmente con i loro sviluppi avanzati.

Sono saggi molto belli: si parte con «The Gothic Body» di Catherine Ramsey-Portolano – particolarmente il corpo di eroine gotiche, tra *Fosca* di Tarchetti (1869), *Malombra* di Fogazzaro (1881), *Profumo* di Capuana (1892), *La mano tagliata* di Matilde Serao (1912) e gli studi di Lombroso, sull'onda dei vecchi feticci di malattia (magari isteria), follia e morte.

Seguono «The Female Gothic» di Francesca Billiani (attraverso *The Public Voices of the Italian Female Gothic; Theorising a Female Gothic for the Italian Case; Fosca Can Speak, but How About the Others?*, sull'opera di Tarchetti, 1869, e l'ambiente scapigliato; *The Countess in the Castle*, a proposito di *Senso* di Camillo Boito, 1883; *Livia, Clara, Fosca and all the Others who Entered the Public Sphere*); e «Gothic Criminology» di Serafini, sotto la grande ombra di Lombroso e in rapporto anche con l'occulto (la narrazione sull'ipnotismo e lo spiritismo). Mentre l'ultimo, «Ecogothic and Folk Horror» di Malvestio, indaga due aspetti pur distinti che meritavano comunque citazione anche nei loro sviluppi non-fiction: per il secondo, si pensi a Ernesto de Martino e Carlo Ginzburg, alle grandi compilazioni come *Guida all'Italia leggendaria misteriosa insolita fantastica* curata da Mario Spagnol e Giovenale Santi, 1966-1967, agli articoli di Buzzati sui misteri d'Italia e alle provocazioni di Peter Kolosimo. Al netto del mancato varo di una versione italiana del capitale *The Wicker Man* di Hardy, *etnografie del terrore* emergono nel cinema Folk Horror italiano (fino al recente *Il signor diavolo* di Avati, 2019) ma anche nella narrativa di Sergio Bissoli, Eraldo Baldini e Chiara Palazzolo.

Sullo sfondo del volume restano ovviamente gli studi, oltre che dei curatori, di alcuni contributori eccellenti – in particolare *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto* di Camilletti, 2018; *Il fantastico italiano: Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)* curato da Foni, 2016, e il dittico *Almanacco dell'orrore popolare. Folk horror e immaginario italiano*, 2021 e *Almanacco dell'Italia occulta. Orrore popolare e inquietudini metropolitane*, 2022, a cura di Camilletti e Foni.

Fin qui il volume, come detto ricchissimo, acuto nel dar conto di problemi critici, appassionato nella redazione: e a fronte di tale ricchezza sarebbe ingeneroso perdersi nel giochino acido 'chi c'è/chi manca'. Diciamo che in occasione di un'eventuale riedizione, potrebbe valer la pena pensare a qualche capitolo (o anche solo paragrafo) aggiuntivo. Anzitutto, per gli anni a cavallo tra Otto e Novecento, si potrebbero citare i testi fantastici e goticeggianti di Enrico Annibale Butti (1868-1912), «l'Ibsen italiano» (cfr. la recente edizione di *Tutti i racconti* a cura di Gianandrea de Antonellis, due voll., Nocera Superiore, D'Amico, 2022), e le storie di orrore popolare di un autore curioso

come Giovanni Magherini-Graziani (1852-1924), riproposto di recente dalla Hypnos, per inciso unico scrittore italiano mai apparso su *Weird Tales*.

Su un panorama molto più recente, si può ricordare come Valerio Evangelisti riconoscesse le proprie fonti di formazione in due autori qui spesso citati, Salgari e lo stesso Manzoni, uno paraletterario e l'altro letterarissimo: una provocazione che al netto di superate svalutazioni – molto italiane – della paraletteratura, spinge comunque ad apprezzare particolarmente sviluppi dove spiccano consapevolezza di scrittura, controllo stilistico e ricchezza di contenuto. Ricordando anzitutto l'importante contributo gotico di critica letteraria, ricerca e saggistica di qualità portata avanti da alcuni di questi autori (Evangelisti ma anche Arona, Manfredi...): qualcosa che offre ai loro testi una marcia in più in termini di macchine per pensare (tanto più a considerare la «modal, rather than generic, nature of the Gothic: the Gothic is not something that is in the text, but something that the text *does*», 3).

Per l'originalità di intrecci del gotico con altri linguaggi, andrebbero ricordati Sergio 'Alan D.' Altieri, Cristiana Astori, con le sue spesso tenebrose storie di caccia a film neri perduti, e Claudia Salvatori, che ne traghetta stilemi nel romanzo storico, nell'erotico eccetera.

Quanto al fronte di tessuto propriamente letterario, di controllo di voce sul testo, all'elenco occorrerebbe almeno aggiungere, per le implicazioni anche gotiche, autori pop come Claudio Vergnani (emerso nell'epocale scuderia di scrittori arruolata da Paolo De Crescenzo sotto le insegne Gargoyle) o Ivo Torello, o più orientati verso il mainstream – senza però timori di ricorrere al genere – come Lorenza Ghinelli, il raffinato Alessandro Defilippi e Orazio Labbate, grande cantore di un gotico siciliano che, con le sue processioni e le icone paurose (il Signore dei Puci, la Madonna dell'Alemanna...), recupera idealmente proprio il lascito 'papista' di Walpole. Merita ricordare il suo saggio *L'orrore letterario* (2022), che con il suo stile colto e immansueto repertoria una serie di autori e titoli nostrani anche proprio gotici.

Per quanto riguarda i *Media*, sarebbe interessante lo sviluppo di un focus sul teatro, sia per il legato storico del gotico anglosassone (considerando il peso di autori che immettono un passo teatrale nelle proprie narrazioni, da Walpole a Poe a Stoker) e francese (dai vampiri teatrali di inizio Ottocento al Grand-Guignol e oltre), sia per specifici fenomeni italiani fin dall'Ottocento. Mentre per i *Themes* si potrebbe suggerire un esame sulla geografia gotica – tema estremamente stimolante per la storia del genere – nello specifico italiano: certo tocca il *Folk Horror* e l'*Urban Wyrld*, ma si può riconoscerci un valore autonomo.

Resta la valutazione del testo come eccellente e pionieristico.

Polythesis ringrazia gli esperti revisori dei fascicoli 1-4

Alicia Hostein
Aloisi, Alessandra
Antonello, Pierpaolo
Ascari, Maurizio
Ballerio, Stefano
Sica, Beatrice
Bottiroli, Giovanni
Bresadola, Andrea
Bricco, Elisa
Brignoli, Laura
Brugnolo, Stefano
Camilletti, Fabio
Caprini, Rita
Carotenuto, Carla
Castellana, Riccardo
Cavagna, Mattia
Chirumbolo, Paolo
Creazzo, Eliana
Tomescu, Daniela
Darconza, Giovanni
De Angelis, Valerio Massimo
Dei, Fabio
Thouard, Denis
Di Luca, Paolo
Donà, Carlo
Dondero, Marco
Dragani, Amalia
Baldi, Elio
Beauvallet, Florian
Galano, Sabrina
Gordon, Robert Samuel Clive
Grossel, Marie Geneviève
Lagomarsini, Claudio
Lecco, Margherita
Lucchini, Guido
Mascitelli, Cesare
Rizzante, Massimo
Matera, Vincenzo
Melosi, Laura
Mengaldo, Elisabetta
Merello, Ida

Carini, Michele
Montanari, Angelica Aurora
Pasero, Nicolò
Cerutti, Patrick
Policastro, Gilda
Rondini, Andrea Raffaele
Rushworth, Jennifer
Serra, Patrizia
Sisto, Michele
Sounac, Frédéric
Tomassetti, Isabella

