

# «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 spirituale<sup>1</sup>. 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

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

una delle sue celebri lettere<sup>2</sup> – 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 destinate<sup>3</sup>.

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»<sup>4</sup>, 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).

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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 lettera<sup>5</sup> 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,

<sup>5</sup> 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 Hill<sup>6</sup>. 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)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Figura 3. Sulla storia dell’edificio, cfr. Walpole (1990).

<sup>7</sup> 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»<sup>8</sup>. 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.

<sup>8</sup> 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*)<sup>9</sup>.

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).

<sup>9</sup> 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, bolognese<sup>10</sup>. 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

<sup>10</sup> 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 Pagliai (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)<sup>11</sup>. Fra gli autori canonici a

<sup>11</sup> «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

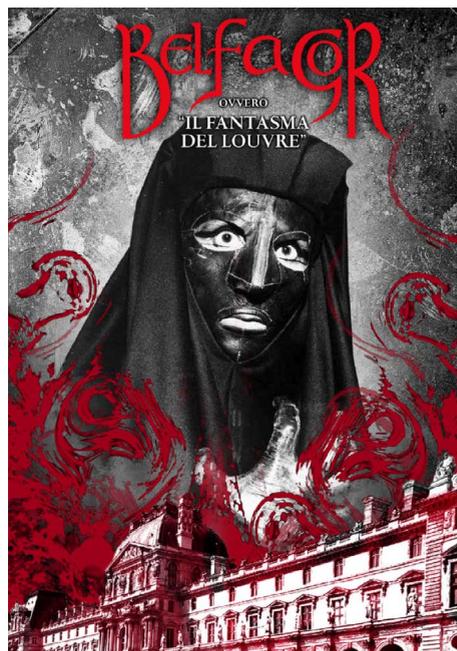


Fig. 6. Locandina di *Belfagor il fantasma del Louvre*, Teche RAI

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.