



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Ibridismo di generi letterari nell'opera di Igino Ugo Tarchetti: tra fantastico e poliziesco

Relatore

Prof.ssa Ilaria Crotti

Correlatori

Prof. Aldo Maria Costantini

Prof. Alberto Zava

Laureando

Irene Zambon

Matricola 833630

Anno Accademico

2014 / 2015

Ibridismo di generi letterari nell'opera di Igino Ugo Tarchetti: tra fantastico e poliziesco.

CAPITOLO PRIMO

I.1 Critica di genere e critica tematica

Il genere in ambito di critica letteraria intende un raggruppamento di testi con caratteristiche comuni. La definizione, detta con queste parole, potrebbe risultare semplice. È tuttavia intuibile che esista una dicotomia tra 'teoria dei generi' ed 'esperienza dei generi', cioè tra i principi normativi sostanzialmente ribaditi nel tempo e la loro implicazione pratica.¹ Come afferma Tzvetan Todorov, «non riconoscere l'esistenza dei generi equivale a sostenere che l'opera letteraria non mantiene le proprie relazioni con le opere già esistenti. I generi rappresentano appunto quel tramite, in virtù del quale l'opera si mette in rapporto con l'universo della letteratura».² I testi che noi riconosciamo come fondamentali per la storia della letteratura sono quelli che apportano un cambiamento o novità: fattori, codesti, che non sarebbero però riconoscibili se venissero obliterate le regole e le strutture generali che noi attribuiamo al genere. Perché vi sia innovazione è necessario che la norma sia percepibile. È, infatti, impossibile sostenere che ogni opera sia unica, prodotto originale di ispirazione personale senza alcun rapporto con le altre opere del passato.

¹ ANNAMARIA SPORTELLI, *L'enigma del "genere"*, in *Generi letterari*, a cura di Annamaria Sportelli, Roma Bari, Laterza, 2001, p. V.

² TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2011, p. 12. (Paris, 1970)

È, innanzitutto, da stabilire quanti siano i generi, se siano un numero finito o infinito: ma questo dipende dal livello di generalità e dal punto di vista che si è scelto.³ Fino al Settecento, le caratteristiche utilizzate per la divisione dei generi sono state quelle derivate dalla distinzione compiuta da Platone tra modo o genere mimetico-drammatico (tragedia e commedia), espositivo-narrativo (ditirambo e forme liriche, quindi non dialogiche) e misto (epos), differenziate dalla classificazione aristotelica, presente nella *Poetica*, solo nell'ultimo punto, che definisce l'epos un genere diegetico a tutti gli effetti.⁴ L'importanza dello studio aristotelico della tragedia e delle sue tre unità offerse l'esempio per la teorizzazione di regole anche per altri generi.

I generi letterari furono considerati universali e invariabili fino all'Ottocento, quando si affermò anche una posizione storica e dinamica, suggerita da Hegel.

A partire dagli autori romantici ogni genere è stato considerato in un rapporto strutturale e sincronico con quelli vicini, all'interno di un sistema i cui confini vennero definiti in virtù di caratteristiche differenziali e oppostive. Non è più l'opera a inserirsi nel genere, ma il genere che si inserisce nell'opera, facendo, quindi, di ogni testo un genere letterario. Come sostiene Samuel Taylor Coleridge, la poesia, ad esempio, non può essere divisa dal poeta, che quindi non può essere definito attraverso regole fisse, ma solo all'interno del suo sviluppo personale. In questo filone critico va inserito anche Gérard Genette, che pur essendo temporalmente posteriore, sostiene, invece, che ogni testo intrattiene dei rapporti di architestualità intragenetica o extragenetica.⁵ Genette, infatti, opera una distinzione tra una «storia della letteratura», intesa come una serie di monografie in ordine cronologico utilizzate per fini didattici, tra una «storia letteraria», cioè

³ *Ivi*, p. 9.

⁴ LUCIA RODLER, *I termini fondamentali della critica letteraria*, Milano, Mondadori, 2004, p. 59-60.

⁵ *Ivi*, p. 63.

una storia delle circostanze, delle condizioni e delle ripercussioni sociali del fatto letterario, tra una storia della «consumazione» letteraria, cioè uno studio delle opere come documenti storici che riflettono l'ideologia di un'epoca, e tra un ultimo metodo di analisi, cioè una teoria della letteratura che consideri l'opera letteraria come un *monumento* e non come un documento. Il critico ritiene, dunque, che la storia non sia una scienza delle successioni, ma delle trasformazioni.⁶

Genette afferma che i rapporti con la letteratura e la concezione di essa siano condizionati dal pregiudizio che l'opera sia determinata dal suo autore e che, quindi, lo esprima. Come per Borges e per Valéry «l'autore di un'opera non detiene e non esercita su tale opera nessun privilegio, che questa fin dal suo apparire (e magari anche prima) appartiene alla sfera pubblica e vive solo delle sue innumerevoli relazioni con le altre opere».⁷ In questo senso nessuna opera è originale, ma universale, e la partecipazione del lettore ne costituisce la vita letteraria. In questo modo le ripetizioni presenti all'interno della letteratura non indicano solo una continuità, ma anche una trasformazione. Vi è, infatti, una difficoltà nel riuscire a stabilire cosa sia realmente ascrivibile all'individualità creatrice e cosa sia invece dovuto al gusto, alla sensibilità e all'ideologia dell'epoca. Ciò è maggiormente evidente in quei generi popolari.

Per 'architetto' Genette intende un testo archetipico, per esempio il romanzo giallo, la poesia lirica, la tragedia. Il lettore, quando inizia la lettura, nel momento in cui è a conoscenza del testo a cui si avvicina, si aspetta di trovare determinate caratteristiche. Invece, la relazione che si stabilisce tra il testo ed il suo archetipo è assolutamente muta, in

⁶ GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-6. (Paris, 1972)

⁷ GÉRARD GENETTE, *Figure I. Retorica e strutturalismo*, trad. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1969, p. 119. (Paris, 1966)

quanto gli autori non affermano, solitamente, il genere della loro opera. Ci sono, infatti, degli aspetti del testo che appartengono alla dimensione storica del testo stesso e che quindi ne rappresentano il valore archetipico. L'ipertesto, invece, è un testo di secondo grado che il lettore riconosce nel rapporto con un testo che appartiene già alle sue conoscenze.

Nell'*Evoluzione dei generi* (1890) di Ferdinand Brunetière, frutto del pensiero positivista, l'autore sostiene l'idea del genere come forza e forma della letteratura superiori al genio individuale, il cui movimento ed evoluzione diventa scientificamente determinabile e prevedibile.⁸ Ispirandosi alla teoria evoluzionistica e al metodo scientifico, applica le regole alla critica. È scontato dire come una tale posizione venne fortemente contestata da Benedetto Croce e dai suoi successori.

Le questioni che Brunetière si pone vertono sull'esistenza dei generi, come si differenzino, se siano fissi e stabili o se abbiano diversi momenti di crescita, quali siano i modificatori dei generi e quali le loro trasformazioni. Alla prima questione egli risponde che i generi devono esistere perché esiste una diversità di mezzi, che creano, quindi, una varietà di produzioni, sulla base della diversità degli oggetti d'arte e della 'diversità dei temperamenti', ovvero di come ciascuno sceglie sulla base dei propri bisogni e gusti. Sulla seconda questione, la differenziazione, egli risponde, secondo la dottrina dell'evoluzione, che, come nel mondo naturale si osservano specie animali più o meno simili, allo stesso modo esistono diversi generi letterari. La terza risulta più complessa, in quanto è difficile stabilire quando un genere sia appena nato o stia morendo e soprattutto quale sia il suo punto di maturità e perfezione. Anche la questione sui modificatori appare molto

⁸ FERDINAND BRUNETIÈRE, *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura. Lezioni tenute all'Ecole Normale Supérieure*, Pratiche Editrice, Parma, 1980, p. X. (Paris, 1980)

complessa: perché, infatti, in alcune culture esistono generi, come l'epopea, e in altre no? Brunetière trova una risposta, oltre che nella razza del popolo che lo utilizza, anche nell'ambiente – condizioni geografiche, sociali, storiche – e soprattutto nell'individualità, ossia nelle qualità e difetti che rendono l'individuo unico, requisiti che fanno in modo che si introduca nella storia della letteratura qualcosa di innovativo e originale e che continuerà ad esserci dopo di lui. Per quanto riguarda le trasformazioni dei generi, egli sostiene ci si imbatta in qualcosa di simile a quanto avviene in natura, come la selezione naturale e la prevalenza e persistenza del più forte e adatto sul più debole, che causa la scomparsa di alcune specie.⁹ Questo metodo di analisi critica ha indubbiamente una sua validità, ma si fonda su una socialità dell'arte che mette in subordine l'individuo, e soprattutto sottintende la superiorità di alcuni su altri. Sicuramente, però, la convinzione che i generi letterari subiscano un'evoluzione e siano soggetti a modificatori trova ampio riscontro nella pratica.

I generi, dedotti teoricamente, devono poi trovare riscontro nella realtà dei testi. Tuttavia, così come è arduo definire una norma per un genere, sarà poi altrettanto difficile classificare e inserire le opere all'interno di una classificazione rigida. Ad esempio, un'opera può presentare caratteristiche proprie di più generi. Forse unicamente la paraletteratura può essere iscritta in un solo di essi, ma solo perché ideata per appartenervi.

La critica letteraria si è occupata in momenti diversi e con diversi approcci metodologici di stabilire se esistano delle regole universali per analizzare l'opera letteraria, sempre ricollegandosi al concetto di genere che permette di creare un metodo in grado di classificare. I principi generali possono essere ovviamente ricercati nei diversi livelli

⁹ *Ivi*, pp. 20-22.

dell'opera, in primo luogo quello formale e semantico. La critica letteraria che si è occupata di trovare delle forme universalmente valide è rappresentata dal Formalismo russo. Il movimento formalista russo si articola in due ambiti: quella del Circolo Linguistico di Mosca (1914-1915), fondata da Roman Jakobson e Petr Bogatyrev, che si occupa di questioni principalmente linguistiche, e la Società per lo Studio del Linguaggio Poetico (1916), fondata, tra gli altri, da Viktor Šklovskij, costituita soprattutto da critici letterari.¹⁰

Viktor Šklovskij sosteneva che un'opera d'arte è determinata dal suo rapporto con le altre opere esistenti prima di essa. Sulla base di questo, pur escludendo elementi extra-letterari importanti di cui è necessario tenere conto, è possibile teorizzare e catalogare le forme narrative. Nella sua opera *Teoria della prosa* del 1928 sostiene l'esistenza di una grammatica narrativa universale, lontana dall'aver motivazioni contingenti, psicologiche o storico-culturali. Le forme dell'arte si spiegano, quindi, con la conformità alle leggi dell'arte, dove la forma va intesa come legge compositiva di un determinato oggetto.¹¹ Per il critico formalista importano, quindi, le forme e i loro mutamenti, non i contenuti, né le relazioni di essi con l'esperienza artistica o biografica dell'autore, né le strategie filosofiche, sociologiche o psicologiche. Viene, pertanto, ripreso il binomio fabula/intreccio e contenuto/forma. Questa fase del formalismo russo si può dire che affronti l'evoluzione letteraria, il confronto tra le opere e la tradizione letteraria e, di conseguenza, i generi. Jan Mukařovský, rappresentante dello strutturalismo praghese, sostiene - diversamente da Šklovskij - uno sviluppo sia autonomo che condizionato dall'esterno, in altre parole l'opera letteraria non è costituita da componenti fisse, ma dinamiche e in continuo mutamento. In

¹⁰ GINO TELLINI, *Metodi e protagonisti della critica letteraria. Con antologia di testi e prove di lettura*, Firenze, Le Monnier Università, 2010, p. 93.

¹¹ PAOLO ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1981, p. 40.

base a tutto quanto esposto intendo, perciò, sottolineare, come l'analisi dell'opera e della sua struttura siano da sempre un punto cruciale della critica letteraria. La questione è se sia possibile definire dei generi e classificare la letteratura sulla base di essi.

Una teoria dei generi è stata sviluppata anche da Northrop Frye nella sua *Anatomia della critica* nel 1957, ed è stata ripresa anche da Tzvetan Todorov. La teoria di Frye si basa su un preciso metodo di studio, che egli riprende in parte dalla critica francese contemporanea, dai formalisti russi e da alcuni autori come Thomas Stearns Eliot:

- a) gli studi letterari vanno compiuti con la stessa serietà e rigore utilizzati per le altre scienze;
- b) va, quindi, escluso ogni giudizio di valore;
- c) la letteratura forma un sistema ed esiste, quindi, una coerenza generale;
- d) occorre distinguere sincronia da diacronia, e utilizzare uno spaccato della prima per cominciare a indagare nel sistema;
- e) il discorso letterario è valido solo nei confronti delle proprie premesse, non può essere né vero né falso;
- f) la letteratura si crea a partire dalla letteratura.

Frye propone sei classificazioni:

- 1) Modi della finzione, definiti dalla relazione tra il protagonista del libro e il lettore e le leggi di natura:
 - a. Mito: il protagonista ha superiorità (di natura) sia sul lettore che sulle leggi di natura;
 - b. Leggenda o racconto di fate: il protagonista ha superiorità (di grado) sul lettore e sulle leggi di natura;

- c. Genere mimetico alto: il protagonista ha superiorità (di grado) sul lettore;
 - d. Genere mimetico basso: il protagonista è alla pari sia con il lettore che con le leggi di natura;
 - e. Ironia: il protagonista è inferiore al lettore.
- 2) Verosimiglianza: i due poli della letteratura sono costituiti dal racconto verosimile e dal racconto in cui tutto è permesso;
 - 3) Comico e tragico: conciliano e isolano reciprocamente il protagonista rispetto alla società;
 - 4) Archetipi: quattro *mithoi* che si fondano sull'opposizione tra la sfera della realtà e dell'idea.
 - 5) Divisione in generi propriamente detta, basata sul tipo di pubblico che dovrebbero avere;
 - 6) Opposizione intellettuale/personale, introverso/estroverso.

Sono state mosse numerose critiche alla teoria di Frye, prima tra tutte l'impossibilità di coordinare le classificazioni. Si può muovere un'altra obiezione alla classificazione, cioè che Frye enumera cinque generi (modi) su tredici teoricamente enunciabili, in quanto non tutti storicamente esistiti. Si dovrebbe fare quindi un'ulteriore distinzione di generi, tra quelli storici e quelli teorici. Ai fini del mio lavoro mi servirò, in parte, della classificazione di Frye, per quanto riguarda il rapporto di superiorità o inferiorità tra il protagonista e le leggi di natura.¹²

¹² Per riportare la teoria dei generi di Northrop Frye mi sono servita del riassunto fatto da T. Todorov, in TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 13-16.

Al concetto di genere si può accostare quello di tema, comprendente, tuttavia, una gamma molto ampia di significati, che hanno trovato sinonimi in immagini, motivi, miti, archetipi, *topoi*. Innanzitutto, se il genere si riferisce a un aspetto di tipo strutturale e stilistico, il concetto di tema si ricollega a quello di contenuto. Inoltre la critica tematica è stata accostata spesso a quella psicanalitica, in quanto il ricorrere di immagini e temi è facilmente riconducibile a processi psicologici, come, ad esempio, propone Gaston Bachelard negli anni trenta e quaranta.

La critica tematica, cui si rifanno Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinsky e Jean-Paul Weber, si occupa del tema, che «è un principio concreto di organizzazione, uno schema o un oggetto fissi attorno a cui tenderà a costituirsi e dispiegarsi un mondo», come afferma Richard.¹³ La tematizzazione ha, ovviamente, un ruolo fondamentale in tutte le branche della critica tematica. La tematizzazione è il processo ermeneutico attraverso il quale il critico individua il quadro di riferimento concettuale, il tema, e analizza in modo consequenziale sia gli elementi strutturali, formali, semantici di un singolo testo – compiendo un'analisi a livello intratestuale - sia le ricorrenze costanti in un gruppo di testi, eseguendo, quindi, anche un'analisi intertestuale.

La tematizzazione, tuttavia, è anche il processo con cui i lettori organizzano la propria ricezione personale, evidenziando e privilegiando i diversi nuclei tematici, basandosi sul proprio contesto culturale e sulla propria esperienza esistenziale.¹⁴

La studiosa tedesca Elizabeth Frenzel ha fissato gli obiettivi principali dell'indagine tematica:

¹³ PAOLO ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, cit., p. 115.

¹⁴ MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998, pp. 6-7.

1. per quali ragioni anche storiche e sociali un tema si diffonde in una determinata epoca;
2. per quali ragioni un autore indirizza la sua scelta verso un determinato tema;
3. per quali ragioni un tema acquista rilevante importanza in una determinata cultura.¹⁵

Gli obiettivi sottolineati dalla Frenzel sono certamente più efficaci ai fini di un'analisi più generale. È però chiaro che determinati temi abbiano percorso l'intera storia della letteratura, e che in determinati periodi storici abbiano trovato maggiore risposta. Inoltre, è interessante vedere come certi generi letterari abbiano fatto propri alcuni di essi, rendendoli ricorrenti e quasi necessari.

In breve, vanno distinti tre aspetti dell'opera letteraria: verbale, sintattico e semantico. L'aspetto verbale è costituito dalla concreta grammatica di cui il testo è composto, dalle proprietà degli enunciati e dall'enunciazione, legata a chi emette e a chi riceve il testo. Con aspetto sintattico si intendono le relazioni che intercorrono tra le varie parti dell'opera, cioè la sua composizione, che può essere a sua volta di tipo logico, temporale e spaziale. L'aspetto semantico concerne i temi, di cui ne esistono alcuni universali, che si incontrano ovunque nella letteratura e sono poco numerosi, mentre le loro trasformazioni e combinazioni ne generano la moltitudine.¹⁶

Nella mia analisi dell'opera di Igino Ugo Tarchetti (1839 – 1869) cercherò di indagare tutti e tre questi aspetti, verbale, sintattico e semantico, evidenziando quelli che a mio

¹⁵ GINO TELLINI, *Metodi e protagonisti della critica letteraria. Con antologia di testi e prove di lettura*, cit., p. 149.

¹⁶ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 23.

parere possono inserire la sua produzione sia nel genere fantastico che nel genere giallo, e sottolineando, inoltre, come questi due generi presentino dei caratteri comuni.

1.2 I modi del Fantastico

La parola fantastico deriva dal latino, *phantasticus*, che a sua volta deriva dal greco φανταστικός, ciò che è reso visibile, visionario, irreali. Si può associare al termine, quindi, il rifiuto della realtà e di ciò che è possibile, in nome di qualcosa che supera le barriere del reale.¹⁷

Il fantastico è un genere letterario che ha come prima e necessaria condizione l'esitazione del lettore e del personaggio. Il fantastico è, quindi, un genere evanescente, capace di avere soluzioni diverse. Poiché l'enunciazione di un genere è complessa da formulare, esporrò le tre condizioni che Todorov utilizza per precisare la definizione di fantastico:

- 1) Il testo deve obbligare il lettore a considerare il mondo dei personaggi come un mondo reale e ad esitare tra una spiegazione naturale e una soprannaturale degli eventi riportati;
- 2) Anche il personaggio può provare la stessa esitazione del lettore, permettendo quindi, ad una lettura ingenua, di identificarsi con il personaggio;
- 3) Il lettore deve rifiutare una lettura allegorica o poetica dell'opera.

¹⁷ ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, trad. di Rosario Berardi, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1986, p. 13. (London and New York, 1981)

La prima e la terza condizione costituiscono veramente il genere, essendone caratteristiche necessarie, la seconda può essere omessa, anche se in quasi tutti i casi sono verificate tutte e tre.

Le tre caratteristiche sono riconducibili all'analisi critica basata sui tre aspetti, verbale, sintattico e semantico. La prima condizione concerne l'aspetto verbale, in quanto riconducibile a quelle che vengono dette "visioni": il fantastico è un caso particolare della categoria più generale della "visione ambigua". La seconda condizione si ricollega sia all'aspetto sintattico, implicando, dal punto di vista formale, delle unità che riferiscano la valutazione degli avvenimenti data dai personaggi, che Todorov chiama "reazioni", in opposizione alle "azioni" che formano la trama della storia, riferendosi anche all'aspetto semantico in quanto collegato al tema della percezione e della sua notazione. Infine, la terza condizione è più generale, trattandosi di una scelta tra diversi modi e livelli di lettura.¹⁸

Si tratta poi di stabilire che genere di evento o situazione debba causare l'esitazione del lettore. Infatti, è evidente che, riferendosi al termine fantastico, si possa pensare al soprannaturale. D'altra parte, la distinzione tra tutti i fattori soprannaturali è necessaria in quanto, come è chiaro, mettere in una stessa categoria autori come Omero, Shakespeare, Cervantes e Tolkien non è possibile. Per esempio, Howard Phillips Lovecraft pone il fantastico non nell'opera, ma nell'esperienza della paura che il lettore vive, tralasciando quindi la struttura e l'intreccio. Todorov muove a questa concezione l'obiezione che, se il fantastico si dovesse classificare sulla base della paura suscitata nel lettore, l'unico discrimine sarebbe il sangue freddo di ognuno.¹⁹

¹⁸ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 36-37.

¹⁹ *Ivi*, p. 38.

Il tempo dell'esitazione è il momento in cui si colloca il fantastico, che si può risolvere nell'accettazione dei fatti come soprannaturali, estranei alle leggi di natura, oppure nella conferma della loro esistenza, che permette di spiegare i fenomeni scritti. Sulla base di questa distinzione Todorov, nel suo saggio, crea una distinzione tra genere strano e genere meraviglioso.²⁰

Strano puro	Fantastico strano	Fantastico meraviglioso	Meraviglioso puro
-------------	-------------------	----------------------------	-------------------

Lo schema espone le possibilità nelle quali il fantastico puro può sfociare. Esso si trova esattamente al centro, tra il fantastico strano e il fantastico meraviglioso, sulla linea d'incontro dei due campi vicini, dove regna l'incertezza. Vladimir Solovyiov formulò nel diciannovesimo secolo questa definizione, riportata sia da Todorov che dalla Jackson: «Nel fantastico puro c'è sempre la possibilità esterna e formale di una semplice spiegazione dei fenomeni, ma allo stesso tempo questa spiegazione è completamente spogliata di tutta la probabilità interna».²¹

Il fantastico strano si concretizza quando gli avvenimenti soprannaturali della storia trovano, alla fine, una spiegazione razionale, venendo quindi ricondotti alle leggi di natura. Le spiegazioni che sono utilizzate sono solitamente coincidenze, sogno, utilizzo di droghe, inganni, giochi truccati, illusione dei sensi. A loro volta, tali espedienti possono essere categorizzati o come fatti che non sono mai accaduti, in quanto frutto di allucinazioni o sogni, o come avvenimenti, invece accaduti, ma spiegabili razionalmente, come gli inganni.

²⁰ *Ivi*, p. 48.

²¹ ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, cit., p. 25.

Un esempio è il *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki (1804), in cui la spiegazione a tutti i fatti straordinari è ricondotta ad un'origine soggettiva.

Lo strano puro è difficilmente definibile, se non dal lato fantastico. Nelle opere che appartengono a questo genere avvengono episodi che suscitano paura o incertezza nel lettore, ma che, infine, sono riconducibili al piano di realtà e spiegabili con l'utilizzo della ragione. In altri termini, lo strano è maggiormente categorizzabile sulla base delle emozioni che suscita nel lettore, che non dagli avvenimenti che vengono narrati.²² Todorov pone in questa categoria i racconti di Poe.

Il fantastico meraviglioso si caratterizza per la sua accettazione del soprannaturale. I racconti di questo genere sono i più vicini al fantastico puro. Infatti, proprio perché non presentano una spiegazione razionale, lasciano intendere l'esistenza del soprannaturale.

Esiste infine il meraviglioso puro, che, come lo strano puro, non è facilmente delimitabile, ma trova la sua caratteristica principale nel non destare alcuna reazione particolare né nei personaggi, né nel lettore, grazie ai fenomeni soprannaturali di cui è costellato. Infatti, poiché ci si trova in una realtà in cui il soprannaturale è un dato accertato, questi vengono accettati senza alcuna esitazione. Solitamente viene associato al meraviglioso puro il racconto di fate, che in realtà non ne è che una varietà. Animali parlanti, sonni lunghi cent'anni e magie varie non destano nel lettore esitazione o incertezza, in quanto la realtà del meraviglioso li comprende naturalmente.

Todorov, per delimitare maggiormente il meraviglioso puro, elimina alcuni tipi di racconto, nei quali, secondo lui, è possibile trovare una spiegazione al soprannaturale. Tali tipizzazioni sono riconducibili alle seguenti categorie:

²² TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 50.

1. Meraviglioso iperbolico: i fenomeni narrati sono anormali per le loro dimensioni. Per esempio, vi rientrano gli animali di enorme grandezza, come quelli descritti ne *Le mille e una notte*. In questo caso non si va contro la ragione in maniera particolare, in quanto le grandi dimensioni potrebbero essere dettate dalla paura e dall'esagerazione del racconto.
2. Meraviglioso esotico: simile al meraviglioso iperbolico, presenta elementi sovranaturali proposti, però, come naturali, senza essere messi in dubbio. Il carattere misto di questo genere esiste solo per il lettore moderno, in quanto il narratore implicito nel racconto pone tutto sullo stesso piano di realtà.
3. Meraviglioso strumentale: vengono utilizzati strumenti tecnici irrealizzabili per l'epoca in cui vengono descritti. Per esempio (sempre rifacendosi a *Le mille e una notte*), il tappeto volante, la mela che guarisce, il "tubo" per vedere lontano, che ai giorni nostri potrebbero essere, rispettivamente, l'elicottero, gli antibiotici e il cannocchiale, tutte cose oggi riconducibili al piano di realtà, che non hanno nulla di soprannaturale. Ci sono, però, oggetti che anche ai giorni nostri non sono producibili, ma che hanno una chiara origine magica, come la lampada di Aladino.
4. Meraviglioso scientifico: oggi chiamato fantascienza, spiega il sovranaturale attraverso le leggi di natura, razionalmente. Ad esempio vi rientra il magnetismo, fenomeno naturale che, ai tempi de *Il magnetizzatore* di Hoffmann, non era ancora stato scoperto e che, in tempi successivi ha

consentito di spiegare su base scientifica avvenimenti prima ritenuti soprannaturali.²³

Sono esempi di questo genere i racconti dei fratelli Grimm, di Hans Andersen e di Tolkien. In questi testi la voce è impersonale e gli avvenimenti sono ben distanziati in un passato non definito. «Il meraviglioso è caratterizzato da una narrativa funzionale minimale, il cui narratore è onnisciente ed ha autorità assoluta»: è un genere in cui la partecipazione emotiva del lettore è minima, in quanto gli avvenimenti narrati sono così soprannaturali e lontani nel tempo da non poter suscitare alcun sentimento di paura o straniamento, come nel fantastico.²⁴ Il lettore, così come il protagonista, è un semplice destinatario degli avvenimenti, ha cioè una relazione passiva con la storia.

Fino ad ora abbiamo considerato il fantastico un genere. Si potrebbe invece considerare un modo. Come dice Rosemary Jackson, «Il termine 'mode' è stato impiegato per identificare le caratteristiche strutturali che sono alla base di varie opere in periodi di tempo diversi».²⁵ In questa accezione, la definizione di fantastico si amplia, andando a toccare numerosi altri generi, in diverse epoche. Usando termini linguistici, si può dire che il fantastico sia la *langue* da cui derivano poi numerose *paroles*. Essendo sostenitrice della critica psicoanalitica, Rosemary Jackson non trova che esista un modello teorico di fantastico, ma che esistano opere con caratteristiche strutturali comuni o generate da desideri inconsci simili.

La Jackson, non ritenendo il fantastico un genere, ma un modo, definisce la classificazione di Todorov utile per la sua polarizzazione, ma non del tutto corretta, in quanto lo strano non è una categoria letteraria, al contrario del meraviglioso. La studiosa

²³ *Ivi*, pp. 58-61.

²⁴ ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, cit., p. 31.

²⁵ *Ivi*, p. 6.

inglese trova, quindi, più corretto porre il fantastico tra due modi opposti, il meraviglioso e il mimetico.²⁶ Modificando leggermente lo schema di Todorov, e definendo quindi il fantastico un modo, esso può assumere varie forme generiche. Nel XIX secolo, avendo assunto spesso la forma del romanzo, è sembrato diventare un genere a sé stante.

Il mimetico è, in sostanza, quel modo narrativo che tende a imitare la realtà esterna, modellandola in modelli significativi e sequenze. A tale modo si riconduce la prosa della narrativa classica, esemplificata da tanti romanzi realistici dell'ottocento, nei quali erano rappresentati come reali i fatti raccontati, utilizzando una voce narrante conscia di ciò che racconta.

In una posizione simile a quella todoroviana, la Jackson pone il modo fantastico tra gli elementi sia del meraviglioso che del mimetico:

Asseriscono che ciò che stanno dicendo è vero – fidandosi di tutte le convenzioni della prosa realistica per fare così – e dopo procedono ad infrangere quel connotato di realismo introducendo ciò che è in questi termini – è manifestamente irreali. Spingono il lettore da quella apparente familiarità e sicurezza del mondo noto e familiare verso qualcosa di più strano, verso un mondo le cui improponibilità sono più vicine al regno normalmente associato al meraviglioso.²⁷

Anche Lewis Carroll, nella prefazione di *Sylvie and Bruno* (1893), distingue tre specie di stati mentali che potrebbero essere legati ai tre modi, mimetico, fantastico e meraviglioso. Anche egli, come la Jackson, pone il fantastico nel mezzo tra mimetico e

²⁶ *Ivi*, p. 30.

²⁷ *Ivi*, p. 32.

meraviglioso. La prima condizione è “ordinaria” e l’uomo vede un mondo “reale”; la seconda è “perturbante” e l’uomo vede un mondo di “transizione”; la terza è “ipnotica” ed egli vede un mondo “immaginario”.²⁸

La funzione del fantastico sarebbe, dunque, quella di permettere di valicare certi confini inaccessibili, sia linguistici che tematici e semantici. Ciò risulterà più chiaro approfondendo i temi di cui si occupa il fantastico, temi vietati o che sono spesso stati censurati, fino anche ai giorni nostri. La censura di determinati temi, in particolare quelli del *tu*, su cui mi soffermerò più avanti, non avviene solo da parte della società, ma anche dall’individuo stesso, che li vede spesso come tabù. L’utilizzo di elementi soprannaturali tenta, quindi, di evitare la condanna. Già nel 1970 Todorov sosteneva che la letteratura fantastica fosse diventata inutile, in quanto i suoi temi erano diventati esattamente quelli delle ricerche psicologiche.²⁹ Avvenimenti fantastici sono trattati dalla letteratura fin dalla sua origine, ma mai come a partire dal XVIII secolo sono stati trattati in maniera così sistematica. Attraverso l’esitazione che fa vivere, il fantastico mette in discussione il confine tra reale e irreale, partendo prima di tutto dal linguaggio.

1.2.2 Radici storiche e culturali del fantastico

Michail Bachtin nel suo saggio *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929), analizza le radici e le origini del fantastico, caratterizzato dalla funzione trasgressiva, presenti nella satira menippea. La satira menippea, di origine classica, presente fino alla Riforma, è quel genere che ha infranto le richieste di realismo storico e verisimiglianza. Ne sono esempi il

²⁸ *Ivi*, p. 33.

²⁹ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 164.

Satyricon di Petronio, il *Bimarcus* di Varrone, le *Metamorfosi* di Apuleio. Tutte queste opere oscillano tra due realtà, un mondo inferiore e uno superiore, a cui si accede tramite sogno, follia, allucinazioni, comportamenti eccentrici, situazioni straordinarie, facendo confluire passato, presente e futuro.

Una tale visione della realtà, che trova le sue basi appunto nella menippea, fin dalle origini, ha violato le convenzioni sociali, narrando di bordelli, prigionie, orge, apertura delle tombe, non temendo il crimine, l'erotismo, la pazzia o la morte.³⁰ Per Bachtin tutto ciò può essere legato concettualmente alla nozione di carnevale: «La vita del carnevale è una vita fuori dalla consuetudine, è in un certo senso “la vita a rovescio”, la “seconda vita”». ³¹ La satira menippea svela numerose somiglianze e legami con il carnevale, come pure importanti differenze: questo vale anche per le opere fantastiche moderne, come, ad esempio, i racconti di Dostoevskij, che presentano molte caratteristiche carnevalesche, come l'inversione delle regole, l'introduzione dell'imprevedibile, stati psicologici anormali e la discesa negli inferi sociali. È innegabile, però, che l'interruzione della legge e delle regole sociali esistano anche al di fuori del carnevale, in quanto i protagonisti del genere sono soggetti isolati, ma anche soggetti multipli, doppi, frammentati.

Cercando le radici storiche del fantastico, si finisce poi, inevitabilmente, col notare delle forti affinità con il romanzo gotico, temporalmente situato tra Settecento e Ottocento, genere che ha sua massima fioritura in Inghilterra con autori come Horace Walpole, Matthew Lewis, William Beckford, Ann Radcliffe e Mary Shelley. Il tutto si associa ad un deciso rinnovamento del sistema letterario, che trova origine nella letteratura romantica. L'immaginario gotico aveva avuto particolare attenzione e arricchimento nella

³⁰ ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, pp. 14-15.

³¹ *Ivi*, p. 15.

Francia prerivoluzionaria, da parte di scrittori come Diderot e attraverso l'opera del marchese de Sade, che aveva rovesciato l'ottimismo utopico dell'Illuminismo.

Le caratteristiche principali del romanzo gotico sono:

- un gusto antiquario ed estetizzante per quello che era ritenuto lo storico, lo stile e l'ornamentazione del tardo Medioevo e del Rinascimento, in particolare quello italiano, pittoresco e di maniera, in cui il personaggio principale era un misto tra gesuita e machiavellico, diabolico, antipapista, astuto e sanguinario;
- un gusto ambiguamente illuminato per le manifestazioni del soprannaturale, per i fenomeni come il mesmerismo, per la parapsicologia, per le visioni e presenze di spiriti e fantasmi;
- un interesse per le perversioni dell'istinto e del carattere e per la malvagità umana;
- una predilezione retorica per lo stile e le ambientazioni elevate e sublimi.³²

Ceserani, come altri studiosi, rifiuta di porre l'origine del gotico nella rivoluzione industriale nelle città della Scozia e dei Midlands, e del fantastico negli sconvolgimenti sociali e ideologici della Rivoluzione francese e nelle successive delusioni causate dalla Restaurazione, dagli ulteriori fallimenti delle rivoluzioni democratiche del 1848 e del 1870, dalla perdita di fede nell'esaltazione positivista del progresso, della razionalità e della scienza, con la conseguente ricerca di rifugio in un irrazionalismo nostalgico: in sintesi, in una crisi della coscienza collettiva.

La Germania di fine Settecento e inizio Romanticismo produsse la sintesi più equilibrata di tutte le varie tendenze. Hoffmann ne è l'esempio più completo, in quanto

³² REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 99.

utilizza nelle sue opere tutto il repertorio tematico e i procedimenti stilistici che si ritrovano poi anche nel fantastico.

È importante sottolineare come la narrazione fantastica, molto più di altre forme e modi letterari, abbia introdotto caratteri divenuti poi fondanti per la letteratura moderna e per le altre forme artistiche. La rappresentazione soggettiva del tempo, la frammentazione del personaggio, il dare posto a sogni e visioni sono elementi che sono stati ampiamente utilizzati successivamente e portati anche all'esasperazione da movimenti posteriori quali, ad esempio, il surrealismo.³³

L'introduzione del nuovo modo fantastico venne percepita dall'intero sistema dei modi e dei generi letterari - che ne vennero via via influenzati - non rimanendo però, a sua volta, impermeabile ai procedimenti e ai temi dei generi vecchi e nuovi, dalla poesia lirica e dal romanzo nelle sue varie forme. Il fantastico suggestionò non solo le forme d'espressione letterarie, ma anche le arti figurative e la musica. Gran parte delle forme narrative dell'Ottocento si concentrano sulla fondazione sentimentale e intellettuale del personaggio (la *Bildung*), attraverso i rapporti con l'ambiente sociale, il passato storico e gli altri personaggi. Questo genere di romanzo rispecchia chiaramente la concezione delle nuove classi borghesi, dell'uomo come entità individuale, responsabile della propria autoaffermazione. Il fantastico, invece, presenta una lunga serie di personaggi frammentati, divisi e lacerati, che non conoscono uno sviluppo e non hanno un equilibrio fra mente e sensi; tale squilibrio causa fissazioni e ossessioni e li blocca spesso in una delle prime fasi dello sviluppo, di cui sono esempio i vecchi infantili delle opere di Hoffmann. Inoltre, il fantastico presenta una struttura ricca di interruzioni, casualità, eventi

³³ *Ivi*, p. 103.

inspiegabili, nichilismo e follia, che nel romanzo dell'Ottocento sono impensabili, essendo concepiti con una struttura ottimistica ed evolucionistica che scorre o verso il lieto fine o verso una conclusione accettabile di giustizia morale o di finalità superiore. Anche il tema amoroso è visto in due maniere differenti: è romantico nel romanzo ottocentesco, con i suoi meccanismi della purificazione e sublimazione delle passioni istintive, mentre nel fantastico presenta tutte le distorsioni e perversioni della vita erotica. Entrambi, il romanzo mimetico-realistico ottocentesco e il fantastico, hanno importanti connessioni con il fiabesco: nel primo gli elementi di sorpresa sono, di solito, ricavati dal fiabesco, tutti gli ostacoli in cui si imbattono sono superati grazie all'intervento di qualche oggetto magico, la cui origine e natura fiabesca viene, però, nascosta e mascherata. Il fantastico, invece, sottolinea e evidenzia tali oggetti ed elementi fiabeschi.

Interessanti sono le connessioni con i pensieri filosofici ed epistemologici dello stesso periodo, che creano nuovi modi di conoscere e interpretare il mondo naturale e la realtà individuale e sociale. Nel Settecento le discussioni filosofiche si concentrarono sui problemi della percezione empirica e della conoscenza, sulla visione, la fantasia, sulla soggettività del senso dello spazio e del tempo. Tutti questi temi sono gli stessi che la narrativa fantastica utilizza, sia dal punto di vista tematico che nelle strutture narrative e nei procedimenti formali che usa. Locke, Kant, Schopenhauer, Spinoza affrontano nelle loro opere e nelle loro dissertazioni alcuni dei temi della letteratura fantastica, relativi alla natura e ai limiti della conoscenza umana. Un esponente di tale modo di concepire la letteratura e la sua interazione con i movimenti filosofici a essa contemporanei è Goldman, di cui alcune tesi possono essere tenute in considerazione, anche se dimostrano, alle volte, un tasso troppo alto di generalizzazione:

Sarebbe forse possibile, quindi, assumere alcune delle tesi di Goldmann sui rapporti tra la filosofia dell'illuminismo e la nascita della nuova classe borghese o le sue interpretazioni della filosofia del romanticismo e del pensiero dialettico, e forse sarebbe possibile trovare un posto, nel suo schema generale, per la letteratura fantastica, come espressione di paure ed esitazioni della nuova classe, come conseguenza della sua ideologia fortemente individualistica, come effetto del suo atteggiamento ambiguo verso la natura o verso la sensibilità religiosa.³⁴

Il pensiero di Goldmann ignora tanti aspetti dell'Illuminismo, che non è rappresentato solo dalla borghesia, ma presenta anche una componente aristocratica, la presenza di centri di cultura spiritualistica e pseudo-scientifica, che convivevano con la cultura razionalistica del tempo, la distinzione tra letteratura alta e letteratura bassa e, soprattutto, la letteratura che indaga i lati più oscuri e censurati dell'esperienza umana.

I filosofi dell'Illuminismo si occuparono delle superstizioni e delle false credenze nelle magia e nel soprannaturale, dando avvio a un cambiamento nei sistemi culturali del tempo. Infatti, credere all'esistenza di fantasmi e al soprannaturale divenne sintomo di una cultura inferiore, di una pseudoscienza, o comunque di legami con culture infantili o prettamente letterarie, in confronto alla cultura scientifica ufficiale.³⁵ È questo il periodo in cui l'infanzia viene riconosciuta come un lasso temporale in cui le percezioni sono differenti da quelle degli adulti e in cui il processo di formazione rappresenta una fase delicata.

³⁴ *Ivi*, p. 105.

³⁵ *Ivi*, p. 107.

Il passaggio dal Settecento all'Ottocento è segnato da un mutamento radicale nei modelli culturali, che ha radici nella vita sociale, nella nuova necessità di controllare le spinte e gli impulsi istintuali, nella nuova concezione del lavoro, della famiglia, dell'amore, dell'amicizia, della morte e non per ultima della religione. Sono gli anni di un forte scetticismo religioso, che deve misurarsi e confrontarsi con le nuove scoperte scientifiche, con le leggi fisiche e biologiche che venivano mutate e riformulate in continuazione. Le spiegazioni religiose e sacrali del mondo non vengono abbandonate, ma richiedono un supplemento di fede o una giustificazione speciale, in quanto diventano più difficili da accettare. Non si tratta, quindi, solo di coniugare le credenze religiose con le scoperte scientifiche, ma piuttosto di utilizzare le credenze tradizionali nel sovrannaturale per esplorare i nuovi aspetti del naturale, in particolare la vita istintiva, materiale o sublimata dell'uomo.³⁶ Sono stati fondamentali per la trasformazione dei modelli culturali i problemi della conoscenza, della verità e del dubbio.

È come se il processo di secolarizzazione del sentimento e delle paure religiose, avendo liberato un'intera area dell'immaginazione collettiva che sino a quel momento era controllata dai modelli culturali tradizionali delle credenze e delle superstizioni religiose, avesse prestato tutto intero il suo patrimonio di temi, immagini, procedimenti e stratagemmi narrativi alle strategie del linguaggio e della letteratura. È come se il nuovo modo letterario del fantastico avesse fatto propri quei temi e quei procedimenti [...] per esplorare nuovi aspetti della vita, che non erano esplorabili direttamente perché ancora rappresentati da quella parte

³⁶ *Ivi*, p. 108.

del modello culturale che non era ancora stato posto in discussione: sto pensando soprattutto alla vita istintiva e a quella erotica, che erano ancora totalmente sotto il controllo della concezione dominante dell'amore romantico.³⁷

La presenza degli spettri nella letteratura cambia prospettiva, passa dall'essere un modello culturale largamente diffuso, nel quale la credenza dei fantasmi ha una parte importante, insieme con la pratica della magia e dell'alchimia, all'essere un effetto di meccanismo teatrale o di un'evocazione poetica di immagini o allegorica, fino ad essere un elemento ironico e di parodia. Un esempio può essere *l'Amleto* di Shakespeare, in cui lo spettro del padre rappresenta una credenza popolare, ma successivamente nell'Ottocento diventa un elemento che viene enfatizzato in maniera quasi parodica o, in altri casi, ridotto addirittura ad una voce fuori scena. Nel *Faust* di Goethe la presenza del diavolo in scena ha un valore puramente allegorico e poetico. Nel 1948 nel *Manifesto* di Marx e Engels lo spettro del comunismo presente nelle ultime pagine ha la forza di una creazione efficace e perturbante, ma anche totalmente metaforica e letteraria.

La letteratura fantastica non può essere ridotta, quindi, a semplici elementi retorici e linguistici, ma trae origini da importanti e profondi strati di significato, tocca la vita degli istinti, delle passioni umane, dei sogni e delle aspirazioni.

Ceserani formula l'ipotesi che ci sia un rapporto non casuale tra la formazione e diffusione della concezione dell'amore romantico e la nascita dei principali generi letterari dell'Ottocento. L'amore romantico presenta, infatti, un modello contraddittorio in quanto convoglia tutte le energie e le pulsioni dell'eros verso un ideale di unione perfetta e infinita

³⁷ *Ivi*, pp. 109-110.

di due corpi e due anime - la cui fissità può essere garantita solo dalla morte - con processi di liricizzazione, sublimazione e esaltazione fantastica, ma si scontra in continuazione con una realtà che ne impedisce la realizzazione. Questa contraddizione è poi inserita, come abbiamo detto, nella realtà sociale del borghese moderno, con la sua capacità di ricrearsi, producendo sempre nuove situazioni e scenari. Diventano scenari sia epoche storiche particolari sia il mondo idillico della campagna e del villaggio, che vengono assunti come luogo emblematico di una società semplice e umile. Il legame tra tematica romantica e fantastica sarebbe, quindi, tra una storia superficiale e una più profonda, cioè il raccontare una storia per dirne un'altra. Il legame è lo stesso che si instaura tra umoristico e fantastico o fiabesco e fantastico, che in primo luogo hanno un distanziamento parodico o di realtà dalla narrazione, ma rimandano anche ad altro, affioramenti dell'inconscio, alla vita del corpo e della materialità.

Il modo fantastico ha operato, come ogni vero e grande modo letterario, una forte riconversione dell'immaginario, ha insegnato agli scrittori vie nuove per catturare significati ed esplorare esperienze, ha fornito nuove strategie rappresentative.³⁸

La narrazione fantastica si spinge in quei luoghi di frontiera della vita interiore, della stratificazione culturale all'interno dei personaggi, spesso protagonisti dell'esperienza del dubbio e dell'avventura conoscitiva, come medici e scienziati, che vengono messi nella condizione di relazionarsi con persone estranee alla scienza dominante, quali artisti, visionari e viaggiatori fantastici, e, quindi, messi a contatto con esperienze fantastiche e perturbanti, che li riportano a forme di conoscenza o sensazioni appartenenti a culture

³⁸ *Ivi*, p. 112.

ormai abbandonate. Il tutto avviene poi in luoghi di confine, come la Spagna, l'Italia meridionale, la Polonia o la Scozia, dove sussiste ancora la presenza delle credenze antiche e tradizionali, ma, allo stesso tempo, comincia a percepirsi l'introduzione della cultura basata sulla conoscenza razionale.

1.2.3 Aspetti verbali e stilistici

Il modo dell'enunciazione è un criterio fondamentale di delimitazione del genere, in quanto il fantastico non corrisponde solo a ciò che si racconta, ma anche a come lo si racconta. Col fantastico nasce un modo narrativo nuovo, molto più di quanto esso non inventi cose nuove da narrare.³⁹

Il fantastico si sviluppa in un momento in cui l'esperienza narrativa dell'Europa moderna era giunta a uno stadio di grande maturità. Durante il Settecento, infatti, furono esplorate quasi tutte le forme possibili della narrazione, dai racconti de *Le mille e una notte*, al romanzo picaresco, epistolare, di formazione, di viaggio; si scopre la psicologia interiore del personaggio, il coinvolgimento sentimentale del lettore, lo studio approfondito di scene, vicende e capovolgimenti improvvisi. Si era arrivati però, grazie a Sterne, anche al distacco, alla manipolazione cosciente e parodica dei procedimenti narrativi e di finzione, fino alla loro esplicita messa in rilievo. Tutto questo universo ambiguo e multiforme si riversa nella narrativa fantastica:

c'è la volontà e il piacere di usare tutti gli strumenti narrativi
per attirare e catturare il lettore dentro la storia, ma c'è

³⁹ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La Narrazione Fantastica*, Pisa, Nitri-Lischi, 1983, p. 64.

anche il gusto e il compiacimento di ricordargli sempre che
per l'appunto di una storia si tratta.⁴⁰

L'esitazione è l'elemento di definizione del genere fantastico: essa non è soltanto una caratteristica tematica, ma è proprio incorporata nella struttura. La sua rappresentazione di una realtà segnata da avvenimenti che possono non trovare spiegazione nelle leggi di natura, fa emergere il problema del rapporto tra realtà e significato. Segno e significato non hanno più un rapporto univoco, ma assumono interpretazioni multiple e contraddittorie, rendendo la verità un punto evanescente del testo.

Una questione fondamentale è quella della realtà interna, che nella narrativa fantastica viene sempre messa in discussione: «Il fantastico è un genere di scrittura che *entra in un dialogo con il «reale» e incorpora quel dialogo come parte della sua struttura essenziale*».⁴¹ Sarà solo con le opere fantastiche linguistiche, moderniste, che il testo diventa non-referenziale, mettendo in discussione la relazione tra lingue e mondo reale.

Dal punto di vista verbale l'ambiguità e l'esitazione sono create grazie all'uso di due procedimenti di scrittura, cioè l'utilizzo dell'imperfetto e la modalizzazione, costituita, quest'ultima, dall'uso di locuzioni introduttive che, senza cambiare il senso della frase, modificano la percezione dell'enunciato, instaurando l'incertezza nel soggetto che parla e nel lettore. Lo stesso vale per l'utilizzo dell'imperfetto, che indica un'azione passata che non si sa, però, quanto lontana sia temporalmente dal tempo della narrazione e quindi dal lettore, e se sia conclusa o meno.⁴² Ceserani, nel suo saggio *Il fantastico*, nota come si

⁴⁰ REMO CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 76.

⁴¹ *Ivi*, p. 34.

⁴² TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 41.

incontri di frequente, nella narrazione fantastica, l'ellissi della scrittura. Nel momento di massima tensione, in cui la curiosità del lettore è all'apice, la pagina si apre in un buco bianco, dove vige il non detto.⁴³

Se da un lato il fantastico si basa sul non detto, dall'altro un ruolo altrettanto basilare riveste l'attenzione per i dettagli, che è stata ritenuta un tratto caratteristico della letteratura "moderna", in cui il dettaglio si carica di significati narrativi profondi:

il procedimento della messa in rilievo e della funzionalizzazione narrativa del dettaglio, con la conseguente diversa gerarchizzazione degli elementi costitutivi del mondo narrativo, la problematizzazione dei rapporti, le sfasature e gli spostamenti di scala, la sostituzione del "caso" singolo, rispetto alla norma generale, che risulta inadeguata.⁴⁴

È da dire, però, che il fantastico non si limita a causare nel lettore sorpresa, disorientamento e paura. Spesso, infatti, l'elemento orrorifico si accompagna ad un elemento sottilmente umoristico, con una forte componente di distacco critico. Il risultato è quello del grottesco.⁴⁵

Come ho notato in precedenza, il fantastico è un genere evanescente, proprio per l'esitazione che causa, e, quindi, non può che situarsi nel presente:

il meraviglioso corrisponde a un fenomeno ignoto, ancora mai visto, di là da venire: quindi a un futuro. Nello strano,

⁴³ REMO CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 82.

⁴⁴ *Ivi*, p. 84.

⁴⁵ *Ivi*, p. 79.

invece, l'inesplicabile viene ricondotto a fatti noti, a un'esperienza precedente, e, di conseguenza, al passato. Quanto al fantastico vero e proprio, l'esitazione che lo caratterizza non può evidentemente situarsi che al presente.⁴⁶

L'esitazione che i testi fantastici producono è causata anche da un'ambiguità nell'uso di pronomi e di funzioni pronominali. Il lettore, infatti, non è mai messo nella condizione di credere ciecamente al narratore, in quanto la narrazione onnisciente in terza persona, segnata da obbiettività, viene completamente a mancare. La voce narrante è quella dell'io confuso e confusionario al centro della storia. L'ambigua visione del lettore va quindi a coincidere con quella del narratore-eroe della storia. A complicare ulteriormente la possibilità di un punto di vista realistico e affidabile è il continuo passaggio dalla prima alla terza persona, che va quindi a scartare anche la possibilità che tutto il racconto sia la produzione di una mente malata o confusa. La confusione che si genera causa una incertezza della visione, un'incapacità a fissare le cose come esplicabili e note.⁴⁷ L'utilizzo della prima persona è un chiaro riutilizzo e potenziamento dei procedimenti messi in atto già dal romanzo epistolare settecentesco, dai viaggi sentimentali e dalla letteratura di confessione. È frequente, infatti, la presenza nel racconto di destinatari espliciti, come i partner di uno scambio epistolare, i partecipanti alla discussione o gli ascoltatori indiretti dei racconti.

Considerando il racconto fantastico dal punto di vista macrostrutturale, possiamo intenderlo come una serie di enunciati semanticamente pertinenti e coerenti, compatibili

⁴⁶ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 46.

⁴⁷ ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, p. 2.

con un paradigma di realtà su cui il testo o meglio l'idea globale del testo è costruita. Vi è poi un enunciato impertinente, logicamente incoerente e contraddittorio che va a interrompere la serie. Modi e forme di contraddizione non sono certo nuovi nella lingua letteraria, sono caratteristiche inerenti alle figure o tropi. Rimanendo al livello superficiale del testo, il problema non sussiste in quanto basta attenersi ad una lettura in termini retorici.

Goggi porta tre esempi di macrostrutture: /il quadro è vivente/, su cui si regge *The Oval Portrait* di Poe, /il sogno è realtà/, di *Le pied de momie* di Gautier, o anche *Un osso di morto* di Tarchetti, e /la partita a scacchi è una battaglia/ de *L'Alfieri nero* di Arrigo Boito.⁴⁸ I livelli di lettura delle macrostrutture possono essere duplici: una metaforica e una ossimorica. Nel primo caso l'impertinenza predicativa viene corretta attraverso una modalizzazione del predicato. Riprendendo l'esempio di *The Oval Portrait* /il quadro è apparentemente vivente (= è tanto bello da sembrare vivente) / si ha una interpretazione metaforica. L'interpretazione ossimorica, invece, si ricava utilizzando i semi contestuali presupposti, che implicano, cioè, l'attivazione di una presupposizione semantica, cioè /l'inanimato è animato/. Inutile dire come sia quest'ultima la lettura che caratterizza il racconto fantastico. Se, infatti, nella lettura metaforica si modalizza e si riduce la contraddizione, quella ossimorica invece la sottolinea, «possiamo intravedere fra le due letture una relazione di *prima* e di *dopo*, come se *prima* si avvertisse la contraddizione e *dopo* si riducesse l'incompatibilità».⁴⁹ Goggi, riprendendo un articolo di Cohen del 1970, divide l'ossimoro in due tempi (anche se risultano essere gli stessi nella metafora):

- 1) Combinazione sintagmatica di termini opposti e contraddittori;

⁴⁸ GIANLUIGI GOGGI, *Assurdo e Paradigma di realtà*, in *La Narrazione Fantastica*, Pisa, Nitri-Lischi, 1983, p. 92.

⁴⁹ *Ivi*, p. 95.

- 2) Risoluzione dell'assurdit  attraverso uno spostamento paradigmatico di senso, che equivale anche a una modalizzazione secondo l'apparenza di uno dei due termini.

Il nodo principale della struttura del fantastico pu  essere posto quindi tra il momento di rilevamento dell'assurdo e il momento della sua risoluzione, cio  il nesso tra non-senso e ricerca di senso.

Fondamentale per la scelta di lettura, se metaforica o ossimorica,   il contesto, che nel fantastico   per definizione naturale e reale.   quindi necessario collocare il termine A dell'equazione su un grado zero, di realt . Il termine B, invece, si collocher  su un altro piano. Riprendendo uno degli esempi di prima, /il quadro   vivente/, si hanno i due termini /inanimato/ e /animato/. Dal contesto   chiaro che vada assunto come grado zero /inanimato/. A questo punto, se si decide di prendere come soluzione /l'inanimato che sembra animato/, siamo di fronte a uno spostamento semantico, che, dall'impertinenza e dal vuoto di senso, riduce lo scarto e pone sul grado zero anche il secondo termine, quindi nel contesto naturale, dandone di conseguenza una lettura metaforica. Se invece vi   scarto, siamo di fronte a una lettura ossimorica:

la consistenza del naturale si disf , assumendo i caratteri della parvenza, mentre si delinea un nuovo fondamento della realt , quello poggiante sul termine alternativo al naturale scelto come grado zero della nuova lettura, e quindi come fondamento di un nuovo orizzonte cognitivo. Si inaugura cos  un nuovo punto di vista conoscitivo che organizza e dispiega un orizzonte di metarealt , un orizzonte metanaturale. [...] modalizzare secondo l'apparenza il

termine naturale dell'equazione «ossimorica» equivale ad assumere un nuovo punto di vista conoscitivo che relativizza e riduce il naturale, le contraddizioni naturali a parvenza.⁵⁰

Si potrebbe dire, quindi, che, se si dovesse definire il genere fantastico come una figura retorica, sarebbe l'ossimoro, cioè l'unione sintattica di due termini contraddittori, che si riferiscono a una medesima entità, ottenendo un paradosso apparente.⁵¹ Come in nessun altro genere, infatti, vengono abbinati elementi incompatibili tra di loro, frammentando il soggetto, rendendo lingua e sintassi incoerenti, dissolvendo anche gli ordinati sistemi spaziali, temporali e filosofici.

Todorov trova che l'opposizione principale sia quella tra senso allegorico e senso letterale. L'allegoria è una figura retorica che va oltre la metafora. Come diceva Quintiliano: «è una proposta a doppio senso, ma il cui senso proprio (o letterale) si è completamente cancellato».⁵² Questo doppio senso non dipende mai dall'interpretazione del lettore, ma è indicato nell'opera in maniera esplicita. A volte il primo senso deve scomparire, a volte devono essere presenti entrambi contemporaneamente. Il genere che più si avvicina all'allegoria pura è la favola, in cui il senso allegorico viene esplicitato alla fine del racconto in qualche verso, come nei racconti di Perrault. C'è poi un altro livello in cui il senso allegorico rimane incontestabile, ma viene suggerito in modo più sottile grazie a una morale posta alla fine del testo. Il carattere dell'allegoria risulta ancora più debole quando il lettore arriva ad esitare tra lettura allegorica e lettura letterale, cioè in quei casi in cui non viene dato alcun indizio per l'interpretazione allegorica. Todorov porta l'esempio della *Storia del*

⁵⁰ *Ivi*, pp. 102-103.

⁵¹ ENCICLOPEDIA TRECCANI, consultata il 21.04.2015 (<http://www.treccani.it/enciclopedia/ossimoro/>).

⁵² TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 67.

riflesso perduto contenuta ne *Le avventure della notte di S. Silvestro* di Hoffmann. La vicenda narra di Erasmo Spikher, il quale, innamoratosi di una donna, le regala come pegno d'amore la sua immagine riflessa. Erasmo smette a quel punto di vedere il suo riflesso, che in certi casi sembra essere però interpretabile come la dignità sociale, che egli ha perso tradendo la moglie e il figlio con la donna. Inoltre, la mancanza dell'immagine viene vista dagli altri personaggi più come una cosa sconveniente che sorprendente. Tutte queste supposizioni rimangono però infondate, in quanto né il narratore, né il personaggio le rendono mai esplicite. Infine, non si può parlare di allegoria a meno che non ci siano esplicite indicazioni all'interno del testo. In assenza di tali condizioni, infatti, ogni testo potrebbe essere allegorico, in quanto ogni lettore potrebbe dare una propria interpretazione al testo.

Non ogni finzione, non ogni senso letterale è legato al fantastico, ma ogni fantastico è legato alla finzione, al senso letterale. Finzione e senso letterale sono perciò condizioni necessarie all'esistenza del fantastico.⁵³

Considerando il fantastico come una letteratura della trasgressione, che utilizza una lingua del desiderio, Irène Bessièrè pone in relazione la lingua con le distinzioni filosofiche di Sartre tra il tetico e il non-tetico. Il tetico comprende proposizioni che si suppone siano reali, razionali e sostanziali, il non-tetico, invece, un'irrealità. Esso non può avere una forma adeguata per definizione, in quanto esiste prima, o fuori, dal linguaggio umano. Dato, quindi, che la narrativa fantastica si affida alle parole per la sua esistenza, non può

⁵³ *Ivi*, p. 79.

appartenere al non-tetico, perché altrimenti non sarebbe tale. In effetti le narrazioni fantastiche non rompono le strutture sintattiche, ma le spingono ai limiti.⁵⁴

Vi è un altro aspetto che rende la questione linguistica complessa: essendo narrati fatti inspiegabili, irreali, si viene a creare la necessità di nominare “cose senza nome”. L’inquietudine verso qualcosa che non si conosce è aumentata dall’utilizzo di pronomi e aggettivi indefiniti, come “l’esso”, “l’egli”, la “cosa”, la “qualche cosa”. Un esempio di consapevolezza dell’impossibilità di nominare le presenze è dato dai racconti dell’orrore di Lovecraft.

Dal lato opposto, anche se si può ascrivere maggiormente al fantastico moderno di Carrol, Kafka, Borges e Bradbury, troviamo l’utilizzo di “nomi senza cose”. Il significato prende, quindi, enormi distanze dal significante, che comincia a fluttuare liberamente. Si è di fronte a una letteratura di separazione, di discorso senza un oggetto.⁵⁵

Riassumendo:

Il fantastico, quindi, spinge verso un’area di non-significazione. Fa ciò, sia tentando di articolare “l’innominabile”, le “cose senza nome” della narrativa dell’orrore, tentando di visualizzare l’invisibile, sia con lo stabilire una disgiunzione di parola e significato attraverso un gioco basato su “nomi senza cose”. In entrambi i casi, la distanza tra significante e significato drammatizza

⁵⁴ ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, cit., p. 70.

⁵⁵ *Ivi*, p. 37.

l'impossibilità di arrivare al significato definitivo, o alla
 "realtà" assoluta.⁵⁶

Goggi sostiene, però, che l'esitazione non possa essere l'elemento fondante del fantastico. Nel suo saggio sulla letteratura fantastica, Todorov ammette la scelta tra strano e meraviglioso, cioè tra una spiegazione naturale e una soprannaturale. Narratore e lettore vengono posti davanti a un evento in apparenza soprannaturale, e sono portati a scegliere tra «il riconoscimento dell'apparenza soprannaturale dell'evento e della accattivante facilità d'una sua eventuale spiegazione soprannaturale».⁵⁷ Per Goggi, invece, la spiegazione soprannaturale, il meraviglioso, hanno poco a vedere con il fantastico. Nel fantastico, infatti, si vogliono riconoscere solo le leggi di natura, mentre il soprannaturale appare come un mondo immaginario, che non ha esistenza al di fuori della mente e del linguaggio umani, delle paure e dei desideri. A conclusione di questo, Goggi afferma che il fantastico non possa che essere la falsificazione-negazione della soprannaturalità dell'evento. Egli comunque ribadisce e mantiene l'idea dell'assoluta autonomia dell'assurdo, cui non sono necessarie le due uscite dello strano e del meraviglioso. Le due uscite si pongono come margini del non-senso, che va sempre evitato. Infatti, anche dove il non-senso sembra imporsi come momento centrale dell'esperienza, la ricerca del senso si impone così forte da nascondere la specificità dell'assurdo.

L'aver ravvisato la caratteristica fondamentale del genere fantastico nell'esitazione tra interpretazione naturale e soprannaturale è aver contribuito a *velare* la specificità del momento fantastico. Si è posta l'attenzione sul momento

⁵⁶ *Ivi*, p. 38.

⁵⁷ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 66.

della razionalizzazione dell'assurdo e sull'istante della
ricaduta fuori dall'impasse «ossimorica».⁵⁸

Inoltre, le due uscite spesso rimangono delle semplici possibilità, che non vengono attualizzate che indirettamente, cioè dalla semplice realizzazione dell'equazione ossimorica che produce l'assurdo.

Ci sono però esempi, sebbene rari, di narratori-protagonisti, che danno come certe e sicure le leggi soprannaturali come manifestazioni del potere di Dio e del diavolo, e in queste credono come in quelle di natura. In questo caso, possono essere soggetti ad una narrazione fantastica perché, a parere di Lugnani, non sono incastrate sull'esitazione fra naturale e soprannaturale e perché una causalità soprannaturale non scioglie i nodi conoscitivi del fantastico. Il limite della definizione todoroviana si ritrova nel fatto che l'esitazione del lettore e del narratore non si produce solo di fronte all'evento soprannaturale, ma continua anche quando quest'ultimo è superato e cessato:

è anche questo lo *Unheimliche* specifico del fantastico, ossia un disorientamento e una insicurezza (per dirla come Jentsch) che non consentono rapidi recuperi e si prolungano oltre la fine del racconto; un ritorno del rimosso (direbbe Freud) che si affolla ininterpretabile, e perciò perturbante, e stringe da presso narratore e lettore sorprendendoli gnoseologicamente inermi.⁵⁹

Todorov, nel suo saggio, individua tre proprietà che realizzano l'unità strutturale del genere fantastico. A mio parere, esse riassumono tutto ciò che è stato detto fino ad ora,

⁵⁸ GIANLUIGI GOGGI, *Assurdo e Paradigma di realtà*, cit., p. 105.

⁵⁹ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 73.

poiché riguardano la prima l'enunciato, la seconda l'enunciazione e la terza l'aspetto sintattico.

- I. «Il soprannaturale deriva spesso dal fatto di prendere alla lettera il senso figurato». ⁶⁰ La prima proprietà riguarda, quindi, l'uso del discorso figurato, che nel fantastico è assai in uso. Infatti, si può dire che realizza il senso proprio di un'espressione figurata. Vi sono casi in cui la figura retorica e il soprannaturale si trovano sullo stesso piano, avendo tra di essi una relazione funzionale e non etimologica. In questo caso, l'elemento soprannaturale è preceduto da una serie di paragoni o espressioni figurate, coerenti nel linguaggio comune, che, però, prese alla lettera, introducono il fantastico. Fantastico e soprannaturale nascono dal linguaggio, per questo si servono in continuazione di figure retoriche, che ne sono, di fatto, l'origine.
- II. Nel racconto fantastico il narratore utilizza la prima persona, facilitando l'identificazione del lettore con il personaggio e l'ingresso nell'universo del fantastico. Spesso si è di fronte a un narratore-personaggio: ciò che narra in quanto narratore non può essere sottoposto alla prova della verità, ma in quanto personaggio egli può mentire. Se, infatti, ci trovassimo davanti un narratore non rappresentato, cadremmo nel meraviglioso, in quanto ciò che dice il narratore non viene messo in dubbio.
- III. L'ultima proprietà riguarda l'aspetto sintattico. Per Poe la novella è caratterizzata dalla presenza di un effetto unico, che deve essere messo alla fine della storia e cui tutti gli elementi devono contribuire. A questa affermazione si può facilmente ribattere che l'effetto unico può trovarsi

⁶⁰ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 80.

anche all'inizio del racconto, come, per esempio, ne *La Venere d'Ille* di Mérimée. È fondamentale, quindi, non l'evento, ma la temporalità che comporta tale evento. Infatti, non è possibile cambiare l'ordine di lettura di un racconto fantastico, perché si perde il processo di identificazione che ne è alla base. Una seconda lettura del fantastico non può essere che una metalettura, notandosi di più i procedimenti anziché subirne il fascino.

Il racconto fantastico funziona in quanto il lettore implicito viene lasciato solo, «nel silenzio e nell'irrisolutezza, a fissare una irrisolubilità che intacca i codici e le certezze paradigmatiche». ⁶¹ Dal punto di vista delle strutture narrative, quindi, il fantastico si presenta come interrotto e sospeso. E non solo in senso astratto e contenutistico, ma in senso strutturale. Infatti, sebbene tutti i racconti possano dirsi inconclusi, in quanto ogni lettore potrebbe continuarli, il racconto in genere termina in un senso di raggiunto o riconquistato. Il racconto fantastico, per questa sua caratteristica doppia uscita, indica chiaramente una ricerca di completamento, che si conclude in un senso di sospensione, lasciando decidere al lettore quale spiegazione accettare. La possibilità ossimorica indica un rapporto tra sospensione, o interruzione, di senso, quella metaforica una conclusione, o chiusura, di senso dall'altra.

1.2.4 Temi del fantastico

Il fantastico non si definisce solo in relazione alla sua particolare struttura o narrazione, ma anche per gli avvenimenti fantastici di cui tratta. Todorov si chiede quale sia l'apporto degli elementi fantastici che esso contiene. In primo luogo tali avvenimenti

⁶¹ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 71.

causano particolari stati d'animo nel lettore, come paura, orrore o curiosità, che altre forme letterarie non provocano, o non provocano allo stesso modo. Tuttavia, Todorov rimane estraneo a una critica di tipo psicanalitico, ma affronta l'argomento esclusivamente sotto l'aspetto tematico. In secondo luogo, il fantastico è utile alla narrazione, in quanto mantiene la *suspense*. Infine, permette di descrivere un universo fantastico, senza che questo universo abbia una realtà al di fuori del linguaggio; pertanto, la descrizione e il descritto non sono di natura diversa.⁶²

Sorge poi il problema di come classificare i temi che il fantastico tratta. Sulla questione, Todorov esprime una certa distanza dalla critica tematica, che a suo avviso si limita a fare una parafrasi del testo, invece che un'analisi: una lista infinita di termini che per ogni testo va ricominciata. La critica tematica ha, quindi, due ostacoli che vanno evitati: il rifiuto di abbandonare il campo del concreto, di riconoscere l'esistenza di regole astratte, e l'utilizzo di categorie non letterarie per descrivere temi letterari.⁶³ Tuttavia, per Todorov anche la critica narrativa è carente in quanto, seguendo una linea orizzontale, sceglie arbitrariamente dei temi, tutti ugualmente poco astratti, e dei momenti su cui soffermarsi, senza la possibilità di passaggio a un livello più generale.

Todorov osserva, inoltre, che ci sono diversi esempi in cui è difficile pervenire al tema, in quanto ci si concentra più sulla reazione che causa il soprannaturale che sulla sua reale esistenza. In altre parole, si può insistere sia sulla percezione dell'oggetto che sull'oggetto stesso, ma insistendo troppo sulla prima si arriva a perdere la percezione dell'oggetto. Un esempio è *Il giro di vite* di Henry James, dove l'attenzione è tutta concentrata sull'atto di percezione, al punto che la natura di ciò che è percepito viene

⁶² TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 96.

⁶³ *Ivi*, p. 103.

ignorata.⁶⁴ Nella critica tematica si mette da parte la reazione che gli avvenimenti provocano, concentrandosi, invece, su ciò che li ha provocati.

Lo studioso divide i temi in due categorie: i temi dell'*io* e i temi del *tu*. Con questa suddivisione, Todorov ha constatato la presenza dei temi, senza cercare però di dare loro un'interpretazione.

I temi dell'*io* possono essere caratterizzati dalla relazione tra l'uomo e il mondo, o, in termini, freudiani, tra percezione e coscienza. La percezione è il termine fondamentale, ed è ovviamente legata alla vista, motivo per cui sono anche definiti "temi dello sguardo". L'ingresso nel mondo fantastico e la sua apparizione sono legati ad oggetti quali occhiali e specchi. In Hoffmann non basta la visione, è necessario uno sguardo indiretto, falsato, sovvertito, per accedere al meraviglioso, che può essere ottenuto solo grazie agli oggetti mediatori. Nella sua opera c'è realmente coincidenza tra il tema dello sguardo e le immagini dello sguardo.

Legato al tema della percezione è il pandeterminismo, che è un altro elemento che caratterizza le opere fantastiche.

Il termine significa che il confine tra fisico e mentale, tra materia e spirito, tra cosa e parola, cessa di essere ermetico. La conseguenza naturale è quella che viene chiamata pansignificazione: esistendo relazioni a tutti i livelli e tra tutti gli elementi del mondo, il mondo diventa profondamente significante. Anche le metamorfosi si collocano sullo stesso piano di rottura delle distanze di spirito e materia. Il principio generatore di questa rete di temi sarà quindi «*il passaggio dallo spirito alla materia è diventato possibile*».⁶⁵ In una

⁶⁴ *Ivi*, p. 107.

⁶⁵ *Ivi*, p. 118.

lettura psicanalitica questa rottura dei confini tra materia e spirito, o incapacità di distinguere percepito e immaginato, specialmente nel XIX secolo, veniva considerata come la prima caratteristica della follia. Non a caso, la moltiplicazione della personalità, è una conseguenza del passaggio possibile tra spirito e materia: considerandosi diverse persone mentalmente, lo si diventa anche fisicamente. Vengono alterate, quindi, anche le categorie di tempo e spazio, che sono percepite in maniera differente. Todorov fa notare come tutte queste caratteristiche del fantastico non siano vicine solo al mondo della follia, ma siano anche peculiarità del mondo dell'infanzia e del mondo della droga.

La seconda rete tematica è detta dei temi del *tu*. Si tratta di quei temi che hanno come fulcro la relazione dell'uomo con il suo desiderio, e, di conseguenza, con il suo inconscio. Si ha, quindi, una forte azione sul mondo circostante, l'uomo entra in relazione dinamica con gli altri, a differenza che nei temi dell'*io*, che implicano, al contrario, una posizione passiva. I temi del *tu* sono anche detti "temi del discorso", in quanto «il linguaggio è, in effetti, la forma per eccellenza, e l'agente strutturante, della relazione dell'uomo con gli altri».⁶⁶

Il desiderio di tipo sessuale è il punto di partenza. La letteratura fantastica dedica descrizioni particolari alle sue varie tipologie. La scelta che molti dei personaggi si trovano a fare e che, di conseguenza, li porta al fantastico, è tra la soddisfazione dei sensi esteriori o di quelli interiori: volendo soddisfarli entrambi si finisce per cadere nella trasgressione e nella follia. Spesso, infatti, sinonimo di libido è il diavolo. Sono numerosi gli esempi di testi fantastici in cui la creatura da cui il protagonista si lascia sedurre è una incarnazione del diavolo o del male. Ne *Il diavolo innamorato* di Cazotte, Biondetta si comporta come una

⁶⁶ *Ivi*, p. 144.

donna innamorata, non cerca di impadronirsi dell'anima eterna del protagonista, ma si accontenta di possederlo sulla terra. Nel *Manoscritto trovato a Saragozza* Alfonso viene sedotto dalle sue cugine. Esse gli sembrano dotate di corna che spuntano loro dalla fronte, che le identificano come possibili creature demoniache. Affermare la sessualità significa, quindi, negare la religione. Questa opposizione viene anche concretizzata nelle figure della donna e della madre: quest'ultima è simbolo della negazione della donna come oggetto del desiderio. Ne *Il diavolo innamorato* è proprio la figura della madre a impedire al protagonista di concedersi completamente alla creatura demoniaca. La relazione con la donna deve essere sorvegliata e censurata maternamente per non essere diabolica, ma moralmente accettabile.⁶⁷ Il fantastico introduce e libera molte forme di amore non tradizionale, di trasformazioni del desiderio, come l'incesto, l'omosessualità, l'amore a più di due e il sadismo. La violenza è molto spesso più verbale che fisica. Processi stilistici quali il tono calmo e metodico del torturatore, o la precisione con cui le azioni vengono narrate, esercitano la loro funzione sul lettore, in quanto mirano, la maggior parte delle volte, a rinforzare e rifinire l'atmosfera di sensualità in cui è ambientata l'azione. Il tema della violenza e della morte si può facilmente legare al tema dell'amore. Tale associazione è, in effetti, particolarmente frequente nei racconti fantastici. Nel fantastico il desiderio sessuale si conclude con la morte, anche se vi sono differenze a seconda degli autori: in Perrault viene punita la donna che cede ai propri desideri, in Potocki l'uomo è punito con la trasformazione dell'oggetto del desiderio in cadavere. Anche la necrofilia è quindi una delle forme di desiderio non convenzionale che il fantastico tratta. Solitamente nella letteratura fantastica prende la forma del vampirismo o dei morti tornati vivi.

⁶⁷ *Ivi*, p. 136.

La prima rete dei temi dell'*io* presenta delle forti analogie con il mondo dell'infanzia, a causa della mancanza di distinzione tra spirito e materia, della concezione di causalità, spazio e tempo, che diminuisce solo con l'acquisizione della capacità di parlare. Todorov accosta, come ho detto anche in precedenza, questa rete tematica anche al mondo della droga, che allo stesso modo rifiuta la verbalizzazione. Anche il mondo della sessualità viene vissuto in maniera simile, in quanto l'infante prova desiderio, ma di tipo "autoerotico", poiché solo successivamente esso viene rivolto verso un altro soggetto. Con la droga, invece, si raggiunge un livello panerotico, una trasformazione della sessualità, che supera le passioni e l'oggetto rivolgendosi al mondo intero. L'ultimo accostamento è con la psicosi, che porta il soggetto a rifiutare il linguaggio o a crearne uno individuale, privato: non si limita a variare il senso delle parole, ma impedisce una trasmissione automatica di tale senso.

Riassumendo, «il mondo dell'infanzia, della droga, della schizofrenia, del misticismo formano tutti insieme un paradigma al quale appartengono anche i temi dell'*io* (il che non significa che non esistano fra di loro differenze notevoli)». ⁶⁸

Lo studioso accosta poi i temi del *tu*, con la nevrosi. Infatti, come afferma anche Freud, le nevrosi sono il risultato di una perturbazione della relazione tra l'*io* e il mondo. Entrambe le categorie mantengono quindi un alto piano di astrazione, ma allo stesso tempo rimangono interne al linguaggio.

Sul piano della teoria psicoanalitica, la rete dei temi dell'*io* corrisponde al sistema percezione-coscienza; quello dei temi del *tu*, a quello delle pulsioni inconscie. C'è da notare che la

⁶⁸ *Ivi*, p. 151.

relazione con altrui, al livello in cui essa concerne la letteratura fantastica, si ritrova da quest'ultima parte. Nel notare questa analogia, non intendiamo dire che nevrosi e psicosi si trovino nella letteratura fantastica, o, inversamente, che tutti i temi della letteratura fantastica siano reperibili nei manuali di psicopatologia.⁶⁹

Questo passo potrebbe far pensare che Todorov approvi o si avvicini a una critica tematica di tipo psicanalitico, ma sarebbe un errore. Egli ritiene che la letteratura valga soltanto per se stessa e che non sia necessaria una traduzione. L'unica cosa che rimane da fare è la descrizione del funzionamento del meccanismo letterario. I campi tematici da lui selezionati possono essere applicati e ricercati in tutta la letteratura, anche se il fantastico ne è uno spazio privilegiato in cui essi raggiungono un grado superlativo.

Rosemary Jackson in *Il fantastico: la letteratura della trasgressione* (1986) sottolinea come all'interno dei testi fantastici si trovi del materiale inconscio evidente, e che quindi sia possibile – al contrario di Todorov - utilizzare una critica di tipo psicanalitico.⁷⁰ La Jackson, pur partendo dal saggio di Todorov, che considera il più completo e influente sul fantastico del periodo post-romantico, critica la sua mancanza di attenzione verso le teorie freudiane, ritenendo che queste siano, invece, fondamentali per un'analisi del genere. La studiosa inglese concepisce il fantastico come letteratura del desiderio, che può operare in due modi: col *dire*, cioè manifestando un desiderio, nel senso di espressione linguistica, rappresentazione e descrizione, o con *l'espellere* il desiderio quando esso è un elemento disturbatore che minaccia l'ordine culturale e la continuità.⁷¹

⁶⁹ *Ivi*, p. 153.

⁷⁰ ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, cit., p. 5.

⁷¹ *Ivi*, p. 3.

Ceserani afferma che il fantastico sia l'intrusione del mistero nella vita reale, non nel mondo di fantasia. È quindi collegato agli stati morbosi della coscienza, la quale, in incubo o delirio, proietta immagini delle sue angosce e dei suoi terrori.⁷² Si ripete, quindi, la necessità che il mondo sia quello reale e che quello che si vede non sia inganno o errore di percezione, in ogni caso che non sia la produzione di una mente malata. Si può dire che abbia una visione del genere vicina a quella della Jackson. Ceserani propone un elenco di temi o nuclei tematici più diffusi e utilizzati nel fantastico, che sono, a suo parere, in certi casi, vere e proprie tematizzazioni dei procedimenti formali.

1. *La notte, il buio, il mondo oscuro e infero*. La contrapposizione tra luce e buio, che è facilmente caricabile di significati allegorici, è molto spesso utilizzata nel fantastico;
2. *La vita dei morti*. Questo di sicuro non è un tema nuovo alla letteratura, che già da Virgilio a Dante, ha contemplato la visita del mondo dei morti. Nel fantastico, però, si interiorizza, aiutata dallo sviluppo delle filosofie materialistiche e sensistiche, delle filosofie della vita e della potenza, degli esperimenti sul magnetismo. La tematica ha, inoltre, radici antropologiche profonde e legami stretti con la vita materiale e i condizionamenti sociali. «Da una parte le pulsioni dell'eros e i condizionamenti materiali e sociali, dall'altra il nuovo modello culturale suggerito dall'amore romantico [...] producono una tematica dell'immaginario che è fatta di proiezioni fantasmatiche, sublimazioni estreme, spiritualizzazioni dell'eros»;⁷³

⁷² REMO CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 50.

⁷³ *Ivi*, p. 87.

3. *L'individuo, soggetto forte della modernità.* Il protagonista del genere è l'individuo borghese, postosi al centro della vita biologica e sociale, fautore di un rapporto molto più individuale con Dio e di un'etica fondata sul lavoro. Si introduce quello che Blumenberg chiama concetto di autoaffermazione, cioè un programma di vita con cui l'uomo si inserisce nella propria situazione storica e tenta di affrontare la realtà che lo circonda, prendendone tutte le possibilità. La letteratura del primo ottocento non comprende, però, solo i romanzi di formazione, ma anche quelli rappresentanti i fallimenti dell'autoaffermazione e delle crisi che ne derivano. Nel fantastico sono presenti le rappresentazioni dell'io che porta il proprio programma di autoaffermazione alle estreme conseguenze, trasformandosi in un io monomaniacale, ossessivo, pazzo, diviso in due nature e caratteri contrastanti. Da qui hanno origine altri due temi caratterizzanti il genere, quello della follia e quello del doppio;
4. *La follia.* Collegato con i problemi mentali della percezione, diventa un'esperienza a suo modo conoscitiva e ha il valore pessimistico e tragico della discesa nella profondità dell'essere. I confini tra folle e genio diventano sempre più sottili, e lo sdoppiamento produce immagini molto suggestive. Il tema del folle viene collegato a quello dell'automa, della persona lacerata e del visionario;
5. *Il doppio.* È un tema che percorre la letteratura fin dalle sue origini e in tutte le sue forme. Nel fantastico assume, però, oltre che un carattere molto più introspettivo, anche una fitta applicazione a motivi quali il ritratto, lo specchio, la rifrazione dell'immagine umana, della duplicazione di sé

attraverso l'ombra. Come già detto, spirito e corpo, immaginazione e realtà rompono il loro naturale rapporto;

6. *L'apparizione dell'alieno, del mostruoso, dell'inconoscibile.* Lo stereotipo dell'apparizione inaspettata e improvvisa di uno straniero nello spazio familiare è presente nell'immaginario culturale fin dall'antichità. Nel fantastico diventa uno dei temi fondamentali, dove l'apparizione di un estraneo nell'ambiente domestico suscita turbamento. Al contrario dei generi tradizionali, si ha un movimento da fuori verso dentro, quindi una forte interiorizzazione dell'esperienza e una significativa aggressione dell'io profondo. Lo straniero assume, ovviamente varie forme: diavoli, fantasmi, licantropi, vampiri;
7. *L'eros e le frustrazioni dell'amore romantico.* L'amore romantico ha introdotto nuovi comportamenti amorosi, quello particolare dell'amore-passione, in cui due individui si scelgono in base a una incomprensibile affinità e creano un legame indissolubile tra anime e corpi. Il fine è quello della costituzione di una nuova unità ed è possibile che entri in conflitto con le strutture sociali o con le dimensioni temporali della storia. Nella narrativa fantastica viene portato tutto all'estremo, riguardo le forme dell'amore, che prendono le strade più anticonvenzionali possibili;
8. *Il nulla.* Il tema è dovuto a una reazione alle ideologie ottimistiche dell'Ottocento, collegate alla filosofia materialista del Settecento da una parte e, dall'altra, agli idealismi e spiritualismi di marca pessimistica. Follia e

nichilismo sono temi spesso accostati nella letteratura fantastica, non solo nella finzione, ma anche nelle vite degli autori che ne sono rappresentanti.⁷⁴

Lo studio che sta alla base dell'analisi psicoanalitica del fantastico è sicuramente *Das Unheimliche* di Freud, pubblicato sulla rivista "Imago" nel 1919. Il termine, tradotto in italiano con 'perturbante', era già stato affrontato anche da Jentsch. Partendo dall'analisi dei significati del termine, emerge subito come in tedesco *unheimlich* [perturbante] sia il contrario di *heimlich* [confortevole, tranquillo], cioè che rimandi a qualcosa di familiare e di conosciuto. È naturale, infatti, che qualcosa che non è noto possa diventare facilmente spaventoso, anche se ciò non è immediato. Per Jentsch, affinché avvenga la relazione tra nuovo e perturbante, è necessario che vi sia dell'incertezza intellettuale. Freud, invece, trova che il punto focale del significato di *heimlich* sia il fatto che comprenda anche, tra i suoi significati, quello di 'nascosto', 'celato', quindi il contrario di familiare e conosciuto. Freud riporta anche un'osservazione di Shelling, il quale dice che «*unheimlich* è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato».⁷⁵ Come dice lo stesso Freud, è importante fare distinzione tra il perturbante con cui abbiamo a che fare nella vita reale e quello, invece, che appartiene al mondo della finzione letteraria, in quanto molte cose possibili nella finzione letteraria non accadranno mai nella realtà, mentre cose, che nella vita vera sarebbero perturbanti, nella poesia non lo sarebbero.

Freud evidenzia alcuni degli eventi che sono causa del sentimento del perturbante:

- L'animismo, la magia e l'incantesimo;
- L'onnipotenza dei pensieri;
- La relazione con la morte;

⁷⁴ *Ivi*, pp. 85-95.

⁷⁵ SIGMUND FREUD, *L'io e l'es e altri scritti, Opere 1917-1923*, Torino, Boringhieri, 1977, p. 86.

- La ripetizione involontaria;
- Il complesso di evirazione.⁷⁶

L'esempio letterario che sia Jentsch che Freud utilizzano per spiegare il concetto di perturbante è il racconto de *L'orco Insabbia* di Hoffmann, facente parte della raccolta dei *Notturmi*. Per il primo, il senso del perturbante è dato da Olimpia, la bambola automa, di cui il protagonista Nathaniel si innamora. Jentsch, infatti, trova che il dubbio suscitato da un essere che, mentre pare animato non sia vivo davvero o, al contrario, che un oggetto privo di vita lo sia, siano tra le principali fonti del perturbante. Egli inserisce in questa categoria anche gli attacchi epilettici e le manifestazioni di pazzia, che suscitano in chi ne è spettatore l'idea che processi automatici, meccanici, possano nascondersi dietro l'immagine consueta degli esseri viventi.

Per Freud il motivo che scatena il perturbante è quello dell'Orco Insabbia, figura fantastica, di cui la madre del protagonista si serviva per convincere i bambini ad andare a letto: se non fossero andati a dormire sarebbe arrivato a buttar loro la sabbia negli occhi, fino a farli uscire dalle orbite. Il protagonista Nathaniel, da bambino associa la figura dell'orco a quella dell'avvocato Coppelius, amico del padre, che si recava a casa loro dopo che i bambini erano stati mandati a letto, e che collega inoltre alla morte del padre, in quanto presente nell'occasione. Diventato grande, Nathaniel pensa di riconoscere l'avvocato Coppelius in Giuseppe Coppola, ottico italiano. Il perturbante sarebbe quindi legato alla figura dell'orco e soprattutto al tema degli occhi e alla paura di perderli. In questo caso non è un'incertezza intellettuale a causare il senso di perturbante, in quanto alla fine del racconto si ha la certezza che l'avvocato Coppelius è realmente l'ottico

⁷⁶ *Ivi*, p. 104.

Coppola. Freud attraverso l'esperienza psicoanalitica afferma che ci troviamo di fronte a un'angoscia infantile, che in età adulta viene poi associata alla paura dell'evirazione. Questa relazione tra paura per gli occhi e complesso di evirazione sarebbe evidenziata da alcuni eventi, quali: la stretta relazione con la morte del padre; la presenza dell'orco Insabbia come disturbatore dell'amore, in quanto dapprima divide il protagonista dalla fidanzata e dal fratello di lei, suo amico, annienta poi il secondo oggetto dell'amore, la bambola Olimpia, e lo costringe al suicidio proprio quando si sta ricongiungendo con la fidanzata.

Un altro dei temi che causano il senso del perturbante è quello del sosia, del doppio, cioè di quei personaggi che si presentano con il medesimo aspetto. Questo tema è stato al centro del saggio *Der Doppelgänger*, scritto da Otto Rank nel 1914, anticipando quindi anche il saggio di Freud sul perturbante. Anche il tema del doppio presenta a sua volta la divisione tra doppio reale e doppio interno, in quanto il sosia può essere una persona fisica in tutto simile al soggetto, che conduce in questo caso alla "commedia degli equivoci", o un'immagine staccata dell'io divenuta poi autonoma, come un'ombra, un riflesso, un ritratto.⁷⁷ Spesso il doppio, come gli altri temi del fantastico, si intreccia con la figura femminile, distruggendone solitamente la relazione. «Il Doppio si contrappone di continuo all'io. La situazione precipita di solito nel rapporto con la donna, ha una svolta con l'uccisione del persecutore, si conclude con il suicidio».⁷⁸ In origine il sosia rappresentava un baluardo contro la scomparsa dell'io, cioè la morte, e quindi probabilmente la prima concezione del sosia è stata l'anima immortale. Nell'antico Egitto si modellavano maschere con l'immagine del defunto, per impedirne appunto la scomparsa. Queste rappresentazioni si sono trasformate poi in un narcisismo primario, che domina il bambino e l'uomo

⁷⁷ OTTO RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Varese, Sugarco, 2009, trad. di Maria Grazia Cocconi Poli, p. 35. (Wien, 1914)

⁷⁸ *Ivi*, p. 49.

primitivo, diventando poi un simbolo di morte. In seguito prende piede un'istanza capace di opporsi all'io, che serve all'autosservazione e all'autocritica, insomma una "coscienza morale".⁷⁹ Una tale situazione può diventare patologica quando questa istanza si isola, prendendo grandi distanze dall'io, al punto da poter essere osservata.

Dunque, il carattere perturbante del sosia può trarre origine soltanto dal fatto che il sosia stesso è una formazione appartenente a tempi psichici remoti e ormai superati, nei quali tale formazione aveva comunque un significato più amichevole. Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dèi, dopo la caduta della loro religione, si sono trasformati in dèmoni.⁸⁰

Un altro motivo che causa il sentimento del perturbante è la ripetizione di avvenimenti simili, come l'imbattersi nello stesso numero più volte al giorno, il finire per tornare sempre nello stesso luogo, il ricorrere di uno stesso nome. È vero anche che il ripetersi di determinate situazioni fino all'esasperazione può essere motivo di ilarità e comicità. Freud afferma che il turbamento causato dal ripetersi degli eventi può essere collegato alla vita psichica dell'infanzia:

questa coazione dipende probabilmente dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è abbastanza forte da imporsi a dispetto del principio di piacere, fornisce a determinati aspetti della vita psichica un carattere demoniaco, si esprime ancora assai chiaramente negli impulsi dei bambini in tenera

⁷⁹ SIGMUND FREUD, *L'io e l'es e altri scritti*, cit., p. 96.

⁸⁰ *Ivi*, p. 97.

età e domina una parte di ciò che avviene durante il trattamento analitico dei nevrotici.⁸¹

Un'altra delle forme più perturbanti di superstizione è quella del malocchio, che trova ampio spazio nella narrativa fantastica, personificandosi in quelli che sono i cosiddetti 'uomini fatali'. Avere qualcosa di prezioso suscita negli altri un sentimento di invidia, che si esprime con lo sguardo, quando non con le parole, al punto che alle volte sembra concretizzarsi in qualcosa che nuoce, come se fosse possibile quella che Freud chiama "l'onnipotenza dei pensieri", cioè la capacità di rendere reale ciò che viene solo pensato.

Freud collega il perturbante ad un genere animistico di percezione che sfida la realtà, identificandolo sia ad un livello filogenetico (culturale) sia ontogenetico (individuale), in termini dell'evoluzione dell'uomo verso una realtà umana. Vi è, infatti, una corrispondenza tra questi due livelli, che Freud sintetizza in questo modo:

<i>Evoluzione filogenetica</i>	<i>Evoluzione ontogenetica</i>
1. ANIMISTICA Gli uomini attribuiscono l'onnipotenza a se stessi.	NARCISISMO / AUTOEROTISMO
2. RELIGIOSA Il potere è trasferito agli dei, tuttavia l'individuo crede di avere un'influenza verso di loro.	ATTACCAMENTO AGLI OGGETTI D'AMORE
3. SCIENTIFICA Non lascia spazio all'onnipotenza umana. Il soggetto si rassegna alle leggi della necessità, e all'inevitabilità della morte.	RINUNCIA AL PRINCIPIO DI REALTÀ

⁸¹ *Ivi*, p. 99.

Dalla tabella si può capire come la crescita di un bambino si sviluppi in maniera simile a quella di una società, che passa da una visione magica del mondo a una scientifica. Sia animismo che narcisismo permettono di credere nell'onnipotenza dei pensieri.⁸²

Il rapporto tra reale e irreal è il fulcro su cui si fonda il genere fantastico. La Jackson utilizza il termine 'para-asse', termine tecnico utilizzato in ottica, per spiegare alcune delle caratteristiche strutturali e semantiche della narrativa fantastica. L'area parassiale è il luogo in cui i raggi di luce sembrano unirsi dopo la rifrazione: in questo spazio oggetto e immagine sembrano coincidere, ma in realtà nessuno dei due si trova realmente lì.

Questa area parassiale potrebbe essere usata per rappresentare la regione spettrale del fantastico, il cui mondo immaginario non è né interamente «reale» (l'oggetto) né interamente «irreale» (l'immagine), ma si trova in un luogo indeterminato tra i due. [...] I suoi mezzi per stabilire la sua «realtà» sono inizialmente mimetici («reali», presentando un mondo «oggettivo», «obbiettivamente»), ma poi si muovono verso un altro genere che sembrerebbe essere meraviglioso («irreale», che rappresenta impossibilità apparenti), se non fosse per il suo iniziale approccio al «reale».⁸³

È questa sospensione tra i due mondi ad essere l'area di azione del genere fantastico. «Il fantastico non può esistere indipendentemente da quel mondo reale che esso sembra trovare limitato in modo così frustrante»: essi hanno una relazione

⁸² ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, cit., p. 66.

⁸³ *Ivi*, p. 19.

parassitaria e simbiotica, senza l'uno non esisterebbe neanche l'altro.⁸⁴ La topografia del fantastico può essere situata proprio in quell'area parassiale, in quanto molti mondi del fantastico si trovano proprio dentro, o attraverso o oltre lo specchio. Molte opere fantastiche, come hanno notato tutti i critici, introducono specchi, vetri, riflessi, ritratti, occhi, strutturandosi attorno ai problemi di visione e realtà. Basti citare *Alice* di Carroll, che si muove attraverso uno specchio in un mondo parassiale, dove tutto può accadere; Hoffmann, a sua volta, ne *L'orco Insabbia* fa derivare tutti gli aspetti fantastici e le confusioni del protagonista dalla sua paura di perdere la vista. Lo specchio è, inoltre, uno degli espedienti utilizzati dalla narrativa fantastica per introdurre un altro tema fondamentale, quello del doppio o del Döppelgänger.

Per Rosemary Jackson il fantastico può essere visto come il primo stadio del modello evolucionista di Freud, in cui l'uomo primitivo e il fanciullo non hanno il senso della differenza fra il sé e l'altro, tra i mondi soggettivi e oggettivi. In questo senso ci si muove verso un ideale di indifferenziazione, una tendenza a disgregare le strutture, rifiutando la differenza, la distinzione, l'omogeneità, la riduzione, le forme discrete. Freud definisce l'impulso per uno stadio di inorganicismo, un desiderio di non essere, *entropia*, ed il desiderio per l'indifferenziazione come una spinta entropica, che si oppone quindi all'energia, all'erotico, agli impulsi aggressivi di qualsiasi organismo. Il fantastico moderno rende esplicita questa attrazione per uno stato entropico. Già nelle opere di Sade il desiderio si trasforma in una trasgressione dei limiti che separano il sé dall'altro, l'uomo dalla donna, l'umano dall'animale, gli oggetti organici da quelli inorganici. In lui, la morte,

⁸⁴ *Ibidem.*

lo stato per eccellenza di non essere, diventa solo una traslazione di forme, una sorta di metamorfosi. Il desiderio rompe ogni tabù culturale:

le sue rappresentazioni di atti d'incesto trasgrediscono la legge familiare; le rappresentazioni della sodomia trasgrediscono le leggi naturali della sessualità come attività riproduttiva; il delitto, la tortura, la necrofilia, trasgrediscono le leggi contro il rapporto con la morte. E indicando la bisessualità del desiderio [...] Sade esamina l'identità sessuale del soggetto, anticipando l'esplorazione della differenza sessuale attraverso chiavi di lettura tematiche del fantastico, come la metamorfosi, il vampirismo, l'androginia, ecc.⁸⁵

Egli, in sostanza, abbraccia un'idea di disordine naturale, in cui le strutture sociali e culturali non sono altro che imposizioni innaturali.

La Jackson definisce l'invisibilità, intesa come problema della facoltà di vedere, come una delle tematiche centrali del fantastico. Infatti, in una cultura in cui il reale si definisce come il visibile, dando il predominio alla vista sugli altri sensi, l'irreale diventa ciò che è invisibile: «la conoscenza, la comprensione, la ragione, sono stabilite attraverso il potere dello *sguardo*, attraverso l'*occhio* e l'*Io* del soggetto umano la cui relazione con gli oggetti è strutturata attraverso il suo campo di visione».⁸⁶ Gli oggetti e le cose scappano dalle presa dell'occhio e della conoscenza per diventare distorte, parziali per cadere, infine, nell'invisibilità.

⁸⁵ *Ivi*, p. 69.

⁸⁶ *Ivi*, p. 42.

Alla perdita di prospettiva si associa la dissoluzione delle classiche unità di spazio, tempo e identità. Se la vista non consente più una certezza di conoscenza, gli spazi diventano limitati e ristretti, quasi delle recinzioni, che nel fantastico moderno diventano incubi metropolitani, dopo essere stati nel romanzo gotico castelli tenebrosi, o si risolvono in maniera opposta in non luoghi, labirintici e completamente indeterminati. È vero anche, però, che per la sua necessità di vicinanza al reale, il fantastico talvolta si inserisce, invece, in luoghi estremamente reali e dettagliati, rendendo al lettore l'elemento soprannaturale ancora più inquietante. Il tempo cronologico viene smontato, riducendo tutto ad un eterno presente. Inoltre, essendo spesso presenti creature immortali, anni, mesi e giorni diventano unità arbitrarie che si dissolvono. In *Dracula* di Bram Stoker il paesaggio fantastico è introdotto da una graduale perdita di precisione cronologica, che se all'inizio è altamente dettagliata dalle continue registrazioni di Jonathan Harker, diventa poi inefficace o meglio, impossibile.

Con il tempo, come con lo spazio, sono gli intervalli tra le cose che hanno la precedenza nel fantastico: parte del suo potere di trasformazione sta in questo mutamento radicale della facoltà di vedere dalle unità, dagli oggetti e dalle cose fisse, agli intervalli tra di loro, tentando di vedere come cose gli spazi tra le cose.⁸⁷

La letteratura fantastica è una letteratura di confine, che necessita di limiti per riuscire a superarli o romperli, infrangendo l'idea di una realtà fatta di unità discrete, connesse e coerenti. La Jackson interpreta l'esitazione todoroviana come un'incertezza che

⁸⁷ *Ivi*, p. 44.

riguarda la natura del reale. La studiosa divide i temi del fantastico in aree collegabili tra di loro:

- 1) L'invisibilità;
- 2) La trasformazione;
- 3) Il dualismo;
- 4) Il bene contro il male.⁸⁸

Questi temi generano poi una serie di immagini ricorrenti, come fantasmi, ombre, vampiri, doppi; gli impulsi trasgressivi sono portati verso l'incesto, la necrofilia, l'androginia, il cannibalismo, il recidivismo, il narcisismo, stati psicologici "anormali", fino alla cancellazione delle rigide demarcazioni tra sesso e genere. In sostanza tutte le distinzioni generiche vengono rovesciate e discusse. La relazione tra l'individuo e il mondo smette di essere sicura, causando problemi di comprensione, concretizzandosi in immagini che mancano di forma, e sono vacue e invisibili.

Un concetto importante, al punto da poter essere considerato tematico, è quello di "male", che viene inteso come qualcosa di altro, di diverso. Essendo legato all'altro, è relativo, cioè muta a seconda del cambiare delle paure culturali e dei valori. Il male caratterizza qualsiasi cosa radicalmente diversa da se stessa, come uno sconosciuto, uno straniero che parla una lingua diversa, le cui origini sono ignote. «La stranezza viene prima del male: l'«altro» è definito come male proprio per causa della di lui o di lei diversità e per un possibile potere di perturbare il familiare ed il noto».⁸⁹ Nella letteratura fantastica l'alterità è sempre stata definita come ultraterrena, soprannaturale, fuori o al di sopra dell'umano, essendo sempre stata incentrata sull'indagine e sull'esplorazione della

⁸⁸ *Ivi*, p. 45.

⁸⁹ *Ivi*, p. 49.

relazione tra io e non-io, tra sé e altro, ma in un modo magico. Nelle opere fantastiche a sfondo religioso, l'altro viene collocato fuori dall'umano, in una dimensione diversa. Nelle prime opere fantastiche l'alterità era sempre malefica e diabolica, ricalcante quindi i miti religiosi, in figure demoniache. Originariamente il demonio era un essere soprannaturale, un fantasma o uno spirito o, in generale, una forza distruttiva, malefica. Symonds porta come esempi di una tale idea il Calibano di Shakespeare o il Mefistofele di Goethe. Il fantastico moderno ha, invece, una diversa definizione di demoniaco. La sua origine, infatti, non è più esterna al soggetto, ma si fa più incerta, lasciando il dubbio se sia qualcosa di autogenerato dal personaggio, o se sia invece qualcosa di altro. L'esempio che la Jackson presenta è quello del mito di Faust, che esplicita il cambiamento semantico subito dal fantastico in letteratura: se in Marlowe è chiaro che i demoni introdotti siano chiaramente esterni al soggetto, le versioni posteriori sono meno in grado di collocare il diavolo al di fuori di esso. Molti testi ruotano intorno alla relazione tra il diavolo e l'uomo e ai patti demoniaci, ma lasciano l'incertezza sulla sua genesi, in precedenza data per scontata. Nel XIX secolo, infine,

il fantastico si strutturava intorno al dualismo – spesso le variazioni del mito di Faust – rivelano l'origine interiore dell'altro. Il demoniaco non è soprannaturale, ma è un aspetto della vita personale ed interpersonale, una manifestazione del desiderio inconscio.⁹⁰

L'altro diventa quindi un'esteriorizzazione di una parte di sé, come in Dostoevskij in cui i demoni non sono altro che la proiezione della parte inconscia. In questo modo, l'altro

⁹⁰ *Ivi*, p. 51.

non è più qualcosa di distante e estraneo, ma al contrario è qualcosa di estremamente vicino e intimo.

Il patto di Faust è causato da un desiderio di sapere assoluto, infinito, di diventare come Dio. Col passare del tempo questo desiderio diventa futile e parodico in senso crescente, fino ad assumere il significato di trasgredire i limiti umani e i tabù sociali che impediscono la realizzazione del desiderio. Il demoniaco diventa qualcosa che minaccia il mondo reale con la dissoluzione, la perdita dei confini. Ricollegandosi a uno dei due gruppi tematici di Todorov, i temi dell'*io*, la fonte dell'alterità sarebbe interna al soggetto, che usando il pensiero e la volontà umana in maniera estrema portano a una situazione distruttiva, che può essere risolta solo con la correzione del peccato originale dell'orgoglio, come ad esempio in *Frankenstein*. Facendo riferimento ai temi del *tu*, invece, la fonte sarebbe esterna, per esempio come in *Dracula*, o nei racconti di vampiri in generale, in cui in seguito a un'invasione e una metamorfosi, la forza esterna entra nel soggetto cambiandolo in modo irreversibile e concedendogli lo stesso potere di trasformazione.

Nel tipo del mito di Frankenstein [...] il sé diventa altro attraverso una metamorfosi che si autogenera, attraverso l'alienazione del soggetto da se stesso e la conseguente divisione o moltiplicazione della personalità (strutturata intorno ai temi dell'«io»). Nel tipo del mito di Dracula [...] l'alterità si crea attraverso una fusione del sé con qualcosa esterna, producendo una nuova forma, un'«altra» realtà (strutturata intorno ai temi del «tu»). Questo secondo tipo centralizza il problema del *potere*: Dracula, come gli zombie di Romero, colleziona conquiste, colleziona vittime per provare la forza del possesso, per cercare di fondare un

sistema totale, autosufficiente. Sia il mito di Frankenstein che quello di Dracula spingono verso uno stato di indifferenziazione del sé dall'altro.⁹¹

Poiché l'alterità dipende dalla cultura e dalla società in cui è inserita, si può utilizzare come indizio per scoprire i presupposti ideologici dell'autore e della cultura a cui esso appartiene, inscrivendo dei valori sociali al testo, legando quindi l'opera individuale con il contesto sociale.

Rosemary Jackson nel suo saggio *Il fantastico. La letteratura della trasgressione* afferma che uno dei maggiori difetti del saggio sul fantastico di Todorov sia il suo rifiuto di utilizzare la psicoanalisi nell'analisi dei temi del genere, di cui si è già accennato. Ella, infatti, trovando nel fantastico numerosi riferimenti a materiale inconscio e la particolare attenzione per i temi dell'*io* e del *tu*, che ruotano attorno al rapporto tra il soggetto e la sua interiorità e tra il resto del mondo, ritiene si possano analizzare completamente solo utilizzando una critica di tipo psicanalitico. Inoltre, gli anni di Todorov sono gli stessi in cui il fantastico diventa moderno, in cui l'elemento soprannaturale non è più esterno al soggetto, ma diventa interno.

Dopo questa breve panoramica sui temi della narrativa fantastica e sulle principali relazioni che contraddistinguono il genere, è, a mio parere, evidente come le immagini e gli oggetti utilizzati siano sempre gli stessi, in qualunque modo si vogliano chiamare o analizzare. Sebbene Todorov rifiuti una critica di tipo psicanalitico o tematico, dalla sua analisi emergono gli stessi temi e le stesse relazioni evidenziate dalla Jackson o da Rank, che, invece, aderiscono proprio alla critica psicanalitica e tematica. Sarebbe ingenuo,

⁹¹ *Ivi*, p. 55.

quindi, negare - qualunque sia il tipo di lettura e di motivazione preferito - che gli elementi fantastici che causano l'esitazione o il senso di perturbante siano sempre gli stessi, con variazioni minime nel corso del tempo. Rimane costante, infatti, il senso di smarrimento di fronte a fenomeni che vanno a intaccare e minacciare la quotidianità e la familiarità e che infrangono le barriere e i confini del reale e dell'irreale, della vita e della morte.

1.3 I modi del poliziesco

Se per il fantastico la definizione del genere non è facile, per il poliziesco non lo è da meno. Come è stato detto precedentemente, il genere è una tradizione culturale instaurata dall'opera di un singolo scrittore e accettata e rinnovata da altri, sia per il prestigio della medesima che per la sua capacità di interpretare una sensibilità comune agli scrittori successivi. Diventa, quindi, tradizione di temi contenutistici, di tipi psicologici, di modi strutturali e formali, fino a formare una determinata idea di opera letteraria - con un preciso repertorio di personaggi, avventure, situazioni, procedimenti strutturali e stilistici, con una precisa tecnica compositiva - e fino a toccare valori morali e sentimentali. Per quanto riguarda il poliziesco, esso non pone problemi estetici e letterari, in quanto, salvo rari casi, presenta uno stile chiaro e corretto anche se non sciatto, non ha una sua letterarietà, ma, piuttosto, si può definire come un genere infraletterario. In questo senso la sua tradizione è fatta più di dati contenutistici e strutturali che formali. L'affermazione del genere è dipesa più dalla richiesta del pubblico o dall'intento commerciale, che dal prestigio di un'opera o da un'esigenza storica degli scrittori. Sulla base di questi presupposti vari critici hanno trovato l'essenza del genere in diversi aspetti: Lichtenstein nel motivo del crimine e nella lotta fra il criminale e il persecutore, Chesterton nella presenza di fenomeni visibili la cui spiegazione appare celata e nel motivo della poesia della città moderna, Van

Dine lo definisce in venti regole precise, Mason e Narcejac ne colgono l'essenza nel meraviglioso logico, fino al Fosca che distingue un romanzo poliziesco sensazionale da uno realistico e da uno fantastico.⁹²

Per giungere a definire il romanzo poliziesco si possono utilizzare tre elementi fondamentali che non devono mancare mai: il delitto, l'indagine poliziesca e la soluzione. Inoltre, nel genere il lettore assume un ruolo cardine, se non principale, essendo affiancato a quello che è il protagonista, il detective, e facendolo, quindi, rientrare nella struttura testuale, al punto da legare a lui il dato temporale, il tempo della percezione testuale. Non solo il lettore rientra nella struttura testuale, sebbene come agente esterno, facendo da spalla al detective, ma incide in maniera determinante sull'opera degli artisti, cioè pone in primo piano la domanda del pubblico in modo da influenzare la produzione letteraria, e creare, quindi, un genere di massa.

Le tre costanti, unite ad una compattezza strutturale, all'omogeneità, all'alto indice di costanza e frequenza di determinate tecniche narrative, hanno reso più facile l'individuazione del genere.⁹³ Tali tecniche e temi sono poi facilmente riscontrabili anche in altri generi, in particolare, come avrò modo di evidenziare in seguito, nel fantastico.

I tre elementi caratterizzanti creano una rete così precisa e salda da escludere un numero considerevole di opere, costruite secondo schemi vicini in apparenza, ma in sostanza diversi, come ad esempio l'horror o il thriller. Questi elementi lasciano, però,

⁹² ALBERTO DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962, pp. 11-14.

⁹³ ILARIA CROTTI, *La detection della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore, 1982, p. 5.

anche un grande margine di libertà che ha consentito agli autori di dare vita a innumerevoli varianti.⁹⁴

Il primo elemento essenziale è il delitto, solitamente un omicidio, attorno a cui si concentra tutto il romanzo. La presenza del morto è finalizzata alla garanzia di rigore metodologico con cui si sviluppa il racconto, escludendo, quindi, il gusto per il macabro o il desiderio di dare un giudizio di immoralità.

Il secondo elemento fondamentale è l'indagine, attorno a cui ruota tutto il romanzo. Ad essa è ovviamente legata la figura del personaggio principale del genere, cioè il detective. Ogni autore di polizieschi ha poi sviluppato la propria tipologia di investigatore, rendendolo unico e assolutamente riconoscibile. Non sono anomali i casi in cui si ricorda con maggiore facilità il nome del detective invece che quello del suo autore.

Il terzo elemento strutturale è la soluzione. Nel giallo canonico la soluzione indica solitamente la fine del romanzo. La conclusione del romanzo poliziesco coincide con l'espletamento del piacere della lettura. Infatti, i romanzi polizieschi che non terminano con una soluzione razionalmente accettabile faticano ad essere considerati parte del genere:

il romanzo poliziesco canonico è, dunque, un'«opera chiusa», rigidamente serrata; proprio questa sua struttura sbarrata la configura come finita: un testo poliziesco in cui la vicenda non risultasse del tutto risolta e proponesse un

⁹⁴ GIUSEPPE PETRONIO, *Il punto su il romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1982, pp. 16-17.

margine, seppur minimo, d'incertezza al lettore, sarebbe, senza dubbio, un non-testo poliziesco.⁹⁵

La grande varietà di possibilità di combinazione e concretizzazione dei tre elementi può essere sottolineata dai molti nomi che tale genere ha assunto nei vari paesi, che esplicitano le sfumature che esso può acquistare. In Italia è solitamente chiamato romanzo giallo, dal colore della collana dedicata al genere dell'editore Mondadori di Milano, apparsa per la prima volta nel 1929. In Francia si parla di *Roman Policier* o di *Roman Judiciaire*, in Germania di *Kriminalroman*, abbreviato in *Krimi*, e nei paesi anglosassoni si parla di *Mystery*, *Detective Story* o *Detective Novel* e di *Crime* o *Crime Story*.⁹⁶

1.3.2 Radici storiche e culturali del poliziesco

Il genere poliziesco nasce e si sviluppa come espressione del conflitto fra irrazionalismo e razionalismo, culminato tra il XVIII e XIX secolo, e collegato alla divulgazione scientifica e allo sviluppo ed evoluzione dell'istituzione poliziesca e dell'amministrazione della giustizia. Il romanzo poliziesco canonico, nato in età positivista, risente altamente di tale ideologia, anche se la componente irrazionale ottocentesca e il fantastico hanno avuto un ruolo determinante nella sua formazione:

quella rigidità precostituita di rapporti che caratterizza la reciprocità dell'esistenza di soggetto e oggetto, la presunta superiorità e potere catalogante del soggetto nei confronti dell'oggetto, la negazione de *l'interieur* se non come dato

⁹⁵ ILARIA CROTTI, *La detection della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 11.

⁹⁶ ALBERTO DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., pp. 9-10.

«psicologista», quindi come dato manifesto e del tutto analizzabile, la roussoiana fiducia di una risoluzione eminentemente positiva del conflitto sociale, l'utopistica presunzione che ogni effetto ha una causa e che ogni causa ha radici storicizzabili.⁹⁷

Tutte queste caratteristiche sono insite nella struttura e nell'ideologia del poliziesco, e rispecchiano anche la visione di una borghesia alla ricerca di un consolidamento politico e sociale, al punto che un tale ordine del testo e l'ordine extra-testuale adempiono alle aspettative di classe.

Gli antecedenti del romanzo poliziesco sono stati rintracciati nella cultura dell'Illuminismo, ma è nella letteratura romantica che se ne trovano le componenti. È con il Romanticismo che avviene un mutamento nella sensibilità con cui gli autori raccontano e descrivono le gesta di avventurieri e criminali, storie che ebbero un grande successo a partire dal XVII secolo. Si acuisce l'attenzione per gli strati più bassi della società, per i criminali che rappresentano il conflitto dell'individuo con la società, rappresentando una realtà strana, proibita, diversa dalla realtà quotidiana, «antagonisti della società e transfughi della realtà, qualità emblematiche della coscienza e della cultura romantiche».⁹⁸

Sono stati evidenziati embrioni di romanzo giallo anche in opere dell'antichità, che presentano l'utilizzo di tecniche quali la *suspense* o la *detection*. Il mito di Edipo e l'*Edipo re* di Sofocle sono stati visti come esempi archetipici di genere poliziesco, più precisamente di *thriller* e di *suspense*, tanto più che il tema dell'inquisitore, che si scopre poi colpevole del crimine oggetto della propria inchiesta, è uno dei temi che si ritrovano anche in opere

⁹⁷ ILARIA CROTTI, *La detection della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 14.

⁹⁸ ALBERTO DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 49.

moderne. Anche alcune favole esopiche, come quella della volpe che rifiuta di entrare nella tana del leone, perché osserva che le impronte degli animali vi figurano solo all'ingresso, può essere considerato un esempio di *detection* e di ragionamento induttivo basato sull'osservazione. Del Monte afferma, però, che tali esempi non vadano considerati, in quanto sono solo precedenti remoti derivati dal concetto che il genere letterario sia un ente astratto non determinato dalle singole opere e obbediente alle leggi dell'evoluzione, in altre parole una costante metastorica, anteriore ai fenomeni storici. Tali elementi potrebbero essere considerati antenati del romanzo poliziesco solo nel caso in cui comparissero insieme, ma, incorporati in generi del tutto differenti, non esprimono minimamente la situazione storico-culturale che si trova, invece, alle basi del giallo.⁹⁹

Il modello del romanzo poliziesco è stato attribuito a Edgar Allan Poe (1809-1849). In tal caso l'archetipo del genere si pone non in romanzi, ma in racconti. La brevità non necessita né di una ampollosità filosofica e scientifica, né di un'eccessiva puntigliosità terminologica, elementi che nella scrittura di Poe non emergono in maniera preponderante. È lo scrittore americano che sostiene per primo che l'opera poliziesca debba essere concepita nella sua totalità e in modo che tutto lo svolgimento tenda alla soluzione e all'effetto che l'autore si è prefissato di voler suscitare nel pubblico. Poe fonde vari temi della cultura precedente e contemporanea, ma li investe di una nuova attualità e dà inizio a quella che si definisce *detective story*. Egli sente l'influsso sia della *crime story* che della *mystery story*, quel genere che presenta un mistero in apparenza soprannaturale, spiegato poi razionalmente, in altri termini: lo strano todoroviano.

Fin da Poe:

⁹⁹ *Ivi*, pp. 28-29.

il mistero si identificò con un crimine misterioso, in quanto il mistero collegato a un crimine è particolarmente urgente e ingenera nel lettore una maggiore *suspense* [...]. Salvo rare eccezioni, però, il mistero ha sempre implicato la rivelazione dell'identità di un individuo e, anche quando la *detection* ha risolto il mistero come dovuto a cause naturali o incidentali, il tema della possibilità di una colpa individuale è sempre stato presente.¹⁰⁰

Poe riassume in sei punti quelle che sono le basi del genere, che sia l'autore che il lettore hanno ben presenti nel momento in cui si avvicinano al genere:

1. Mistero apparentemente inspiegabile;
2. Persone innocenti sospettate a causa di apparenti indizi;
3. Osservazione e ragionamento come metodo d'indagine;
4. Imprevedibilità della soluzione, che è tanto più semplice quanto più inspiegabile appare il mistero;
5. Procedimento di eliminazione di tutte le possibilità di soluzione fino all'emergere dell'unica possibile;
6. Superiorità del detective dilettante sulla polizia e sul suo aiutante.¹⁰¹

Si può evincere dall'elenco che i punti salienti della narrazione poliziesca siano la *detection* e il detective, che risulta essere, in definitiva, la personificazione della ragione. Gli altri punti, invece, rappresentano lo schema tradizionale del romanzo poliziesco, che mi

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 15-16.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 69.

ripropongo di chiarire maggiormente nel paragrafo successivo, riguardante gli aspetti strutturali e stilistici.

Un altro dei fondatori del genere è Emile Gaboriau (1832-1873) che si ispira alla letteratura sui criminali, alle cronache criminali e giudiziarie. Il suo detective, Lecoq, è il primo ad utilizzare l'osservazione e l'analisi dei particolari e sarà proprio a lui che si ispirerà Doyle per il suo Sherlock Holmes. Gaboriau modellò Lecoq su una persona reale, l'avventuriero Eugène-Francoise Vidocq, un criminale che aveva poi cominciato a collaborare con la polizia, grazie alle sue conoscenze dell'ambiente della malavita. Lecoq è un personaggio non infallibile, a differenza di Sherlock Holmes, il che lo rende una figura più umana.

Arthur Conan Doyle (1859-1930) è il padre di Sherlock Holmes, personaggio divenuto così famoso da essere considerato una persona reale. Conan Doyle è colui che è riuscito a fondere le due correnti del giallo in un'unica struttura perfettamente funzionante, al punto da essere considerata quella canonica del genere. Sicuramente il suo detective è rappresentante di quella fiducia positivista nella ragione e nella scienza, che andrà cambiando negli anni successivi.

Poe, Gaboriau e Conan Doyle possono, quindi, essere ritenuti i padri del genere ed effettivamente sono quelli universalmente riconosciuti come tali e che hanno permesso una canonizzazione del genere. Per quanto riguarda l'ambito italiano bisogna, invece, aspettare gli anni trenta e la pubblicazione della collana dei Gialli Mondadori. Le prime esperienze di giallo si possono ritrovare già verso la fine del XIX secolo, quando gli autori italiani cominciarono a sentire l'influsso dei grandi *feuilleton* francesi di atmosfera *noir*. Va detto che in Italia, come in nessun altro paese, il giallo fu inizialmente snobbato e criticato dall'élite colta, anche a dispetto, o forse a causa, del grande successo di pubblico.

1.3.3 Aspetti strutturali e stilistici

Il genere giallo non è caratterizzato solo dalla presenza di determinati eventi. Infatti, forse come in nessun altro genere, compare un'omogeneità e un alto indice di costanza e di frequenza di determinate tecniche narrative e strutturali.

La struttura del poliziesco è binaria e oppositiva, racchiusa in due poli, *incipit* ed *explicit*, dove il finale assume, in modo che possiamo definire totalitario, ogni diritto di soluzione e il maggiore potenziale espressivo. All'interno dei due poli si sviluppa poi tutto il racconto, che colloca all'inizio il delitto e, nella parte finale, la soluzione. Il vero polo di attrazione della vicenda e della struttura è l'*explicit*: più esso risulta essere impreveduto, sconvolgente e chiarificatore, più il lettore sarà soddisfatto e il romanzo avrà raggiunto il suo scopo. Si può dire quindi che la struttura del poliziesco sia articolata in tre momenti, che si collocano tra il punto uno e il punto due, poi subentra una pausa, e, infine, un ultimo momento narrativo, tra il punto due e il punto tre. Tale divisione permette di utilizzare due tecniche narrative in particolare: la *suspense* e la *surprise*.

La *suspense* agisce sui tempi della narrazione, estendendone la durata, sospendendo i temi e i motivi. Lo spazio della vicenda risulta così molto più esteso del tempo effettivo: è importante però non superare il limite entro cui si avrebbe un rovesciamento delle finalità della *suspense*, che andrebbe a sfociare in un proseguimento insignificante. La tecnica fondamentale di cui si serve è quella del "ritardo": si viene a creare un divario tra il tempo dell'avventura e il tempo della lettura, cioè tra lo spazio temporale delle vicende narrate e quello, invece, percepito dal lettore.¹⁰² La tecnica del "ritardo" provoca una serie di rallentamenti, che determinano nel lettore la sensazione di

¹⁰² HERMANN GROSSER, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, p. 195.

un'immobilità degli eventi, che causano in lui, a loro volta, una frenetica ricerca di ipotesi e soluzioni e, allo stesso tempo, l'autore cerca di nascondere gli indizi utili alla soluzione della trama, ponendoli in secondo piano, e ingigantendo quelli che sono, al contrario, marginali e inutili. Tuttavia, nascondere al lettore gli indizi necessari alla risoluzione del caso è una scorrettezza che l'autore di un romanzo poliziesco canonico non può permettersi: il lettore è la spalla del detective e allo stesso modo deve essere messo nella condizione di poter risolvere il caso. Se ciò non fosse possibile e la soluzione venisse affidata ad elementi extra-testuali o irrazionali, ci troveremmo di fronte a un non-testo poliziesco. La tecnica dello "spostamento", cioè del camuffare gli indizi utili è una delle principali del genere, che usata nel modo corretto rende la *surprise* ancora più appagante e soddisfacente per il lettore. Un'altra tecnica utile a creare *suspense* è l'*amplificatio* che accresce i fattori emotivi ed espressivi dell'opera. Grazie a queste tecniche il livello di attesa è destinato a salire sempre di più, fino ad una soglia massima, definita da una pausa. La pausa diventa quindi il momento di separazione tra le due fasi, scavando un solco ancora maggiore tra le due e redendo massima la potenza espressiva della seconda, la fase di *surprise*. Essa è, allo stesso tempo, momento di continuità e collegamento. La fase conclusiva del romanzo poliziesco è, dunque, la *surprise* che pertiene all'*explicit*. Sono questi i luoghi della struttura in cui l'autore conclude semanticamente l'opera, elargendo al destinatario un senso di appagamento e di ordine ritrovato. Usando le parole di Kracauer, si può dire che «La fine del romanzo poliziesco è la vittoria incontestata della *ratio*».¹⁰³ La reazione del lettore sarà di stupore e sorpresa, in rapporto direttamente proporzionale all'attesa e allo straniamento prodotto dalla *suspense* precedente. Giocano un ruolo

¹⁰³ SIEGFRIED KRACAUER, *Sociologia del romanzo poliziesco*, in *Saggi di sociologia critica*, trad. di Ursula Bavay, Antonella Gargano, Carlo Serra Borneto, Bari, De Donato, 1974, pp. 204-205. (Frankfurt, 1971)

fondamentale gli elementi utili alla soluzione del caso che erano stati messi in secondo piano o mascherati nell'*incipit*: dopotutto la *surprise* non è altro che la conferma di tutti quegli indizi che erano già stati forniti precedentemente con la tecnica dell'*anticipatio*.

Riassumendo, il romanzo poliziesco canonico è costituito da un iniziale momento di instabilità cognitiva, che si risolve con la risposta alla provocazione intellettuale del destinatario che era stato coinvolto come soggetto-oggetto; infatti, se da oggetto aveva subito la spinta irrazionale e le tecniche di depistaggio create dall'autore per confondergli le idee, da soggetto riesce a trasformare il tutto in fattore razionale, in scoperta della verità.¹⁰⁴ In finale, si può dire che sia la *surprise* il fulcro su cui poggia tutta la costruzione dell'intreccio e della struttura.

1.4 Temi e caratteristiche strutturali comuni tra fantastico e poliziesco

Dopo per aver analizzato separatamente il fantastico e il poliziesco è possibile riuscire a fare un confronto tra i due, vedendo quali siano analogie e le differenze.

Tutte le caratteristiche in comune che andrò ad elencare hanno come punto centrale il ruolo del lettore: fantastico e poliziesco sono due generi che pongono il destinatario dell'opera in un ruolo primario e di assoluta centralità. Egli è ricevente assoluto dell'opera e, a causa di ciò, ne risulta essere sia oggetto che soggetto, come abbiamo avuto modo di spiegare precedentemente.

Dal punto di vista strutturale entrambi i generi presentano una predilezione per la forma breve del racconto.

¹⁰⁴ ILARIA CROTTI, *La detection della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 64.

La *brevitas*, come elemento interno al testo, in senso compositivo, ed esterno come dato pertinente alla lettura, rileverà il fattore temporale della durata come elemento assolutizzatore della vicenda.¹⁰⁵

Sia fantastico che poliziesco hanno come antecedenti i racconti di Poe, il quale, come abbiamo detto, predilige la forma breve del racconto.

La *brevitas*, come ho già avuto modo di notare, aumenta l'espressività e la *suspense*, facendo in modo di ottenere una temporalità esasperata. Entrambi i generi tendono verso la ricerca del reale, che se nel poliziesco viene sempre raggiunto, nel fantastico sfugge. L'*hésitation* tipica del fantastico, e che nel poliziesco potremmo riconoscere nella pausa tra le due fasi, è, a mio avviso, uno dei tratti comuni dei due generi. La struttura narrativa è la stessa fino al momento in cui il destinatario dell'opera deve decidere se prendere la via del razionale o quella dell'irrazionale. Dopotutto, fantastico e realistico si definiscono a vicenda, in quanto senza l'uno non si potrebbe verificare l'altro.

Anche in un genere così apparentemente «realistico» come quello poliziesco, in cui l'ente-soggetto prevale nell'*explicit*, sempre e comunque, sull'esterno, riportando la vicenda entro binari ben verificabili ed oggettivi, la componente fantastica opera attivamente, pur limitatamente ad un certo livello.¹⁰⁶

Si finisce, quindi, nel notare come in entrambi i generi venga data una forte importanza all'ordine in cui gli eventi vengono presentati, in quanto, in altro modo, si

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 9.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 10.

perderebbe il senso della vicenda e l'effetto che l'autore intende attribuire. La lettura di un racconto fantastico o di un racconto poliziesco non può che essere monodirezionale, dall'inizio alla fine, sottolineando fortemente il processo di enunciazione, ponendo l'accento sul tempo di lettura, che è, per definizione, irreversibile.¹⁰⁷ La seconda lettura sarà obbligatoriamente metalettura, volta solo a cogliere gli aspetti strutturali. La prima lettura del testo poliziesco, pur essendo un genere per definizione razionale, non può che essere emotiva e irrazionale, e già la seconda diventa metalettura, cioè discorso critico per svelare le tecniche narrative, esattamente come nel fantastico. Sebbene il fantastico abbia un finale aperto, privo cioè di una conclusione razionalmente accettabile, il lettore, sapendo che si troverà di fronte a un finale di tale tipo, non avrà il senso di attesa della prima lettura.

Il racconto è un tutto unico, che andrebbe letto due volte, dall'inizio alla fine e poi dalla fine all'inizio, o, in altre parole:

è deciso dal suo farsi e dal suo concludersi, e anche i suoi effetti emotivi vanno giudicati non parzialmente, ma nel loro complesso [...], e non si può supporre di dividerlo in sequenze autonome. La linearità del racconto non esclude, nella lettura, un ritorno all'indietro, una compresenza, una trasformazione delle parti, una loro rifusione nell'unità della favola.¹⁰⁸

Anzi, gli avvenimenti, sia nel fantastico che nel poliziesco, spesso riletti in maniera consapevole per la seconda volta, possono trasformare o deformare, chiarire e riprendere,

¹⁰⁷ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 93.

¹⁰⁸ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, p. 53.

al punto da rendere ambiguo il punto in cui è iniziato l'anormale, dove è iniziata la stranezza o si è generata l'inquietudine e la sua risoluzione o catarsi.

Todorov traccia un parallelo tra i due generi «in cui la temporalità della percezione risulta accentuata [...] e quella manifestazione dell'inconscio, come linguaggio verbale, che è il «motto di spirito».». ¹⁰⁹ Appare così evidente come due generi, in apparenza così diversi, ricadano nello stesso ambito, pur essendo ad una prima analisi superficiale estremamente lontani nel loro rapporto con le manifestazioni dell'inconscio. Comune a fantastico, inconscio e poliziesco è la tecnica della *surprise*, che assume esiti diversi, come è stato affermato più volte precedentemente.

Un altro aspetto che i due generi condividono è il patto narrativo che si instaura tra lettore e narratore. Che la letteratura non coincida in senso stretto con la realtà non è mai stato messo in discussione. Fin da Aristotele ci si è preoccupati di definire i canoni della verosimiglianza, «cioè di somiglianza e conformità tra ciò che viene immaginato e rappresentato nella finzione e ciò che esiste nella realtà, ciò che è vero». ¹¹⁰ Tale concetto privilegia la credibilità presso il pubblico di una storia, l'opinione soggettiva dei lettori, piuttosto che la sua possibilità o probabilità stabilite in basi a criteri oggettivi. Vanno distinti però vari livelli di lettura che il destinatario può fare:

1. Lettura ingenua: il lettore si immedesima totalmente nella storia, al punto da arrivare a scambiarla per vera;
2. Lettura disponibile: il lettore è consapevole del carattere fittizio della narrazione, ma è disponibile a sospendere le sue facoltà critiche,

¹⁰⁹ ILARIA CROTTI, *La detection della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 15.

¹¹⁰ HERMAN GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 19.

concentrandosi e accettando le condizioni del narratore. Istituisce cioè una sorta di patto narrativo con lo scrittore, accettando le “regole del gioco”, in modo da poter provare durante la lettura le sensazioni, sentimenti, paure, gioie, e tutte le emozioni che il racconto normalmente suscita e che l'autore si propone di suscitare.

3. Lettura critica: chiamata anche “lettura seconda”, evita ogni processo di immedesimazione e riconosce il carattere fittizio dell'opera, solitamente eseguita per valutare e interpretare il testo. Non è la lettura che l'autore si aspetta dai lettori.¹¹¹

Sia fantastico che poliziesco instaurano con il narratario un patto narrativo, atto a permettere di realizzare quelli che sono gli obiettivi del genere, in particolare l'esitazione e la *surprise*, che caratterizzano i due modi. Infatti, senza un tale accordo, le tecniche narrative utilizzate non riuscirebbero nel loro intento.

Nel fantastico la credibilità del narratore è sempre al limite, sia per gli argomenti che vengono trattati, sia per la scarsa attendibilità della voce narrante, che spesso appartiene a figure di scarsa affidabilità. Nel poliziesco, invece, la voce narrante deve essere per definizione degna di fede, in quanto deve concedere al lettore la possibilità di risolvere autonomamente il mistero. Questo non significa esplicitare tutti i dettagli in maniera chiara e lineare, ma fare in modo che essi siano presenti. Tutto ciò si risolve nel giocare sulle testimonianze dei personaggi, che, come nella realtà, possono essere vere o false. La questione risulta più complessa nel caso di un narratore-personaggio, che utilizzi la prima

¹¹¹ *Ivi*, pp. 22-27.

persona, perché - in quanto narratore - il suo discorso non deve essere sottoposto alla prova delle verità, mentre - in quanto personaggio - potrebbe mentire.¹¹²

Il fantastico ha avuto un ruolo fondamentale anche nel procedimento della messa in rilievo e della funzionalizzazione narrativa del dettaglio, con la conseguente diversa gerarchizzazione degli elementi costitutivi del mondo narrativo, la problematizzazione dei rapporti con le sfasature e gli spostamenti di scala, la sostituzione del «caso» singolo, rispetto alla norma generale, che risulta inadeguata.¹¹³ Tutte queste conseguenze sono state ampiamente utilizzate anche dal romanzo poliziesco, fino a diventare un tratto caratteristico della letteratura moderna, come afferma Ceserani. In area francese è stata condotta anche un'ulteriore distinzione tra "frammento" e "dettaglio". Il primo sarebbe un indizio di un modo antico, il secondo di un modo moderno di vedere e conoscere il mondo. In un mondo narrativo costituito di frammenti di realtà, vengono inseriti importanti dettagli caricati di significati narrativi profondi, che spingono, quindi, verso la modernità.¹¹⁴

Todorov, nel suo saggio sul fantastico, riporta degli esempi di opere che possono rappresentare una sintesi dei due generi, in quanto si sviluppano come un romanzo giallo o fantastico e finiscono, invece, per presentare entrambe le soluzioni, lasciando quindi al lettore la difficile decisione di scegliere quale delle due accettare, o, in altri casi, finendo con l'appartenere all'altro genere rispetto a quello a cui, inizialmente, sembravano appartenere. Secondo le definizioni di Soloviov e di James, anche il racconto fantastico presenta due soluzioni, una verosimile e soprannaturale, l'altra inverosimile e razionale. Uno degli esempi citati è *And Then There Were None* di Agatha Christie, in cui dieci personaggi rimangono bloccati su un'isola e muoiono uno dopo l'altro, ciascuna morte

¹¹² TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 87.

¹¹³ REMO CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 84.

¹¹⁴ *Ibidem*.

annunciata dalla filastrocca *...E poi non rimase nessuno*. Il soprannaturale è scatenato dalla morte dell'ultimo personaggio, che non si suicida, ma viene ucciso. Sembra quindi necessario accettare la presenza di spiriti ed esseri soprannaturali per spiegare tali avvenimenti. Ovviamente, viene poi data la spiegazione razionale agli avvenimenti e tutto riconduce al giallo canonico.

L'esempio di sintesi dei generi maggiore è, secondo Todorov, *The burning court* di John Dickson Carr. Vi è in comune con il romanzo della Christie il tema del luogo chiuso. Quattro uomini aprono una cripta in cui era stato deposto un cadavere qualche giorno prima, ma che risulta essere vuota, senza che nessuno l'abbia aperta in precedenza. Un testimone del delitto afferma, inoltre, di aver visto l'assassino lasciare la camera della vittima attraversando un muro dove anni prima c'era una porta. Durante tutto il racconto si parla di fenomeni soprannaturali e di fantasmi, al punto che una delle protagoniste crede di essere una strega e, più precisamente un'avvelenatrice. Viene trovata anche una foto di una donna ghigliottinata nel 1861 per magia, che sembra essere la donna che si crede una strega. Alla fine tutto trova una soluzione razionale grazie a un detective, che attribuisce all'assassino l'atmosfera soprannaturale venutasi a creare, anche se il colpevole rimane impunito. È nell'epilogo, però, che l'autore abbandona il poliziesco e si inserisce a pieno titolo nel fantastico: la donna, Maria, dichiara al lettore che è proprio lei l'avvelenatrice e che il detective, suo amico, ha cercato una spiegazione razionale per salvarla. Sarebbe, quindi, lei la donna della foto e, dunque, una non morta. «Il mondo dei non morti riprende i suoi diritti, e con esso il fantastico: eccoci in piena esitazione sulla soluzione da

scegliere».¹¹⁵ In questo caso, tuttavia, è meglio dire, che più che davanti a una somiglianza dei due generi, ci troviamo di fronte a una sintesi.

1.5 Differenze tra fantastico e poliziesco

La differenza fondamentale tra i due generi non può che consistere nell'accettazione nei racconti fantastici del soprannaturale e nella completa inaccettabilità di quest'ultimo, invece, nel romanzo poliziesco. Si potrebbe dire, in altri termini, che il primo genere sia figlio dello spirito romantico, teso all'ammissione di spiegazioni che superano la ragione e la realtà, e che, invece, il secondo sia frutto dello spirito razionale di Illuminismo prima e Positivismo poi, e quindi sicuro della piena razionalità e applicabilità delle leggi naturali e scientifiche ad ogni evento.

Il romanzo giallo a enigma si avvicina al fantastico, ma ne è anche l'opposto: nei testi fantastici si è piuttosto inclini alla spiegazione sovranaturale; il romanzo giallo, una volta terminato, non lascia sussistere alcun dubbio circa l'assenza di avvenimenti soprannaturali. [...] Inoltre, in ambedue i generi, l'accento è posto in maniera diversa: nel romanzo giallo, sulla soluzione dell'enigma; nei testi che hanno a che fare con lo strano (come nel racconto fantastico), sulle reazioni provocate dall'enigma.»¹¹⁶

Il concetto di strano todoroviano intende quegli avvenimenti che, pur avendo una spiegazione razionale, risultano, in un modo o nell'altro, incredibili, inquietanti,

¹¹⁵ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 55.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 52-53.

straordinari, insoliti, impressionanti e singolari, al punto da provocare una sensazione simile a quella causata dai testi puramente fantastici.¹¹⁷ Tutto ciò risulta ancora più evidente se si considera che Todorov stesso ritiene lo strano come il genere più comune nella letteratura.

Se, infatti, come sostiene Todorov, la struttura può risultare simile in quanto entrambi presentano un iniziale mistero o un fatto inspiegabile razionalmente, giungendo alla fine della lettura il lettore si trova di fronte a due modi opposti di concepire la realtà.

Il romanzo giallo a enigma, dove si cerca di scoprire l'identità del colpevole, è costruito nel modo seguente: da un lato vi sono diverse soluzioni facili, a prima vista allettanti, ma che si rivelano fallaci l'una dopo l'altra; dall'altro vi è una soluzione del tutto inverosimile, alla quale non si giungerà che alla fine, e che si rivelerà come l'unica vera. [...] anche il racconto fantastico comporta due soluzioni, una verosimile e soprannaturale, l'altra inverosimile e razionale. Basta quindi che sia così difficile trovare questa seconda soluzione nel romanzo giallo, tanto da «sfidare la ragione», ed eccoci pronti ad accettare l'esistenza del soprannaturale piuttosto che l'assenza di ogni spiegazione.¹¹⁸

Secondo Todorov, entrambi i generi offrono potenzialmente una doppia soluzione: una razionale e una irrazionale. Il poliziesco per i canoni del genere deve concedere al destinatario dell'opera una spiegazione che soddisfi in maniera completa il suo bisogno di ordine e di razionalità; il fantastico, al contrario, si arroga il diritto di lasciarlo in uno stato

¹¹⁷ *Ivi*, p. 50.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 52.

di esitazione e incertezza, al punto da costringere il lettore ad accettare una spiegazione soprannaturale per gli eventi, piuttosto che rimanere senza spiegazione.

L'azione fantastica viene fatta derivare da una forza misteriosa, mentre nel racconto realistico, nel nostro caso poliziesco, gli eventi dipendono dalla volontà dei personaggi, o rispondono a un sistema di leggi naturali, razionali, comprensibili e conosciute. Nel realistico si ha, quindi, la convinzione di collocare i significati direttamente con il referente, esterno o interno, documentato o razionale, storico o normale,

saltando via ogni significato personale e diretto, così il fantastico, pur di non assumersi la responsabilità del senso, s'illude di accordare i significati direttamente a un referente metafisico o metapsichico, ambiguo, assurdo e incomprensibile.¹¹⁹

Il racconto poliziesco rigetta la colpa sull'oggettività dei personaggi e delle cose, mentre il fantastico è come se facesse ricadere la colpa sull'involontarietà, sulla fatalità e sull'errore.

Bonifazi afferma che proprio dalla dualità del racconto fantastico, tra reale e irreale, tra verosimiglianza e inverosimiglianza, derivi il poliziesco. Per il personaggio del detective-narrante non c'è niente di più verosimile del massimo inverosimile. Il suo verosimile corrisponde a quello del fantastico, la scoperta dell'assassino è molto meno significativa del processo di ricostruzione del modo straordinario, eccezionale, fatto di mille coincidenze bizzarre con cui è avvenuto il delitto. «Resta che il poliziotto, personaggio centrale del

¹¹⁹ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, cit., p. 56.

racconto poliziesco, è la derivazione del personaggio che nel fantastico sostiene le ragioni verosimili e le motivazioni della veridicità indiscutibile dell'assurdo e dell'irreale».¹²⁰

Il giallo è una struttura chiusa razionalmente, il fantastico no:

per il romanzo poliziesco canonico, ciò che si definiva come «finito» si deve intendere come un qualcosa di rigidamente concluso col testo stesso; mentre *l'hésitation* del testo fantastico si allunga nello spazio della post-testualità, quella finitezza, viceversa, esclude ogni «strascico» extra-testuale.¹²¹

In questo senso, la post-testualità manca nel testo giallo, poiché con *l'explicit* viene chiusa ogni alternativa, impedendo altre possibili interpretazioni che non siano quelle date dall'autore. Il testo fantastico, al contrario, gioca proprio sull'impossibilità di fornire certezze al lettore e di offrirgli un accesso sicuro alla verità. Il rapporto tra lettore e testo poliziesco è volutamente onesto, in quanto, non potendo mentire al lettore in nessun modo, anche se fornisce elementi e indizi che possono risultare falsi, tutto è poi razionalmente verificabile. Il patto narrativo che si instaura tra lettore e testo fantastico è, invece, inaffidabile, sebbene cerchi in tutti i modi di risultare attendibile, fornendo dettagli verosimili, utilizzando espedienti letterati tipici, ad esempio, dei grandi romanzi storici dell'Ottocento.

L'ultima evidente differenza che i due generi presentano è nel concetto di morte: nel fantastico essa viene superata, non rappresenta più alcun limite, anzi, al contrario, è

¹²⁰ *Ivi*, p. 59.

¹²¹ ILARIA CROTTI, *La detection della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 12.

spesso solo un pretesto per presentare ulteriori situazioni e creature soprannaturali. Nel poliziesco, invece, la morte è un espediente per lo sviluppo della razionalità e della struttura del racconto. Infatti, la morte della vittima non provoca mai turbamento nel lettore, che non conosce il personaggio, ma, all'opposto, rimane indifferente alla sua mancanza, in quanto sono i personaggi vivi a muovere in lui la curiosità e il desiderio di conoscenza. Nel fantastico, invece, il defunto, o nella maggior parte dei casi, il non-morto, è la causa dell'incertezza e dell'esitazione del lettore. In nessuno dei due generi la morte è legata al macabro, risultando essere sempre solo un espediente per il raggiungimento di altri obbiettivi, che siano la ricerca della verità o il superamento di una soglia di realtà.

La morte è sia nel poliziesco che nel fantastico puramente strumentale e, in un certo senso, quasi metaforica, interrompe la vita, ma la trasforma e la deforma: nel fantastico introducendovi una violenza immaginativa, nel poliziesco scatenando la razionalità più pura. La morte nel fantastico è un pretesto, diventa esclusivamente un veicolo di forze strane, occulte, profonde e necessarie. Come già specificato, nel poliziesco, se inizialmente si potrebbe pensare di trovarsi di fronte a un caso simile, inspiegabile, ci si rende conto poi della piena razionalità degli eventi.¹²²

Sono queste, a mio avviso, le principali differenze tra fantastico e poliziesco, che, come è evidente, sono minori rispetto alle analogie. Nel secondo capitolo del mio lavoro cercherò di evidenziare in maniera ancora più chiara, come i due generi abbiano trovato una coerente convivenza nell'opera di Igino Ugo Tarchetti, scrittore italiano, esponente della Scapigliatura. In tutta la sua produzione, e in particolare modo nei *Racconti fantastici*,

¹²² NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, cit., p. 58.

sono riscontrabili caratteristiche strutturali e tematiche afferenti sia al fantastico che al poliziesco.

CAPITOLO SECONDO

II. La Scapigliatura milanese nell'Italia post-unitaria

All'indomani dell'Unità d'Italia, così lontana dall'immagine ideale formatasi durante gli anni dei moti risorgimentali, la Scapigliatura è l'espressione sincera dello stato di crisi e sfiducia che ha colto i letterati.

Camillo Benso conte di Cavour muore nel giugno 1861, appena due mesi dopo la proclamazione dello stato unitario e dell'incoronazione di Vittorio Emanuele II come re d'Italia. Il primo quindicennio unitario è segnato dai governi della Destra storica, conclusi nel 1876 con Depretis Presidente del Consiglio. Nel gennaio 1878 sale al trono Umberto I. In questo clima post-risorgimentale cambia il ruolo dell'intellettuale: non sono più necessari romanzieri storici che trovino nelle cronache del passato le radici della coscienza unitaria, né di infiammati d'animi che sostengano i moti del Quarantotto o l'impresa dei Mille, e neppure di cultori degli affetti familiari, capaci di dare conforto nei momenti di reflusso.

I protagonisti della Scapigliatura si collocano nella generazione nata nel decennio centrale delle lotte per l'indipendenza e che raggiunge la piena giovinezza durante gli anni sessanta. I maggiori rappresentanti sono nati tutti in quegli anni: Camillo Boito nel 1836, Tarchetti e Praga nel 1839, Arrigo Boito nel 1842, Gualdo nel 1844, Faldella nel 1846, Sacchetti nel 1847 e nel 1849 Dossi. È loro il compito di rispondere allo sconforto della stagione post-risorgimentale, evidenziando le condizioni di debolezza e precarietà su cui si fondava lo stato appena costituito.

Lo spazio geografico in cui il fenomeno si colloca, esclude da una parte il Veneto, ancora legato a istanze classicheggianti e politicamente staccato dal resto della nazione, dall'altra la Toscana e il sud Italia, staccati sia per tradizione letteraria che per diversità culturale, nonché per divario economico-sociale. La linea in cui si colloca il movimento scapigliato è quella tra Milano e Torino, due poli tra cui convergono nuove istanze letterarie e un mutato contesto socio-politico.¹

Capitale della Scapigliatura è Milano, giacché è proprio la connotazione urbana il tratto più pertinente del movimento. La città lombarda è, infatti, non solo il luogo d'azione degli autori, ma anche dei personaggi da loro inventati.

La supremazia di Milano è tale perché qui i letterati conoscono per la prima volta e in forme angosciose le contraddizioni che l'urbanesimo moderno induce non solo nel loro statuto professionale ma nella percezione di realtà, nella scansione discontinua del tempo e dello spazio, nell'articolazione fra le vicende pubbliche e gli affetti privati. È l'impatto con le norme prosaiche dell'«incivilimento» borghese ad alimentare il confronto polemico diretto con gli ideali eroici della stagione passata.²

La generazione scapigliata è legata, quindi, a uno spazio cittadino in cui viene meno «l'armonia tradizionale della comunità organica».³ Sono questi gli anni che pongono le basi per lo sviluppo industriale e che renderanno la città lombarda il

¹ ILARIA CROTTI, RICCIARDA RICORDA, *Scapigliatura e dintorni*, in *Storia letteraria d'Italia: l'Ottocento*, a cura di Armando Balduino, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1992, p. 1473.

² GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, Bari, Laterza, 1997, p. 6.

³ *Ivi*, p. 5.

«microscopico Parigi della Lombardia», come afferma Arrighi. Nel 1863 viene inaugurato il Politecnico, che garantisce la formazione meccanica dei futuri ingegneri, e nel 1865 per opera dell'economista Luzzatti si costituisce la Banca Popolare. Milano diventa la prima città industriale d'Italia, in cui giovani imprenditori si mescolano a personalità di spicco: Gian Battista Pirelli, uno dei primi laureati al Politecnico, apre uno stabilimento per il trattamento della gomma e guttaperca, Eugenio Cantoni trasforma l'azienda cotoniera in una società per azioni, Ernesto De Angeli converte una superata tintoria in un fabbrica all'avanguardia per lo stampaggio dei tessuti, ed i fratelli Bocconi nel 1877 inaugurano in loro primo «grande magazzino».

Non solo la grande industrializzazione, ma anche il nuovo volto urbanistico segna il passaggio di un'epoca: vengono costruiti il Cimitero Monumentale (1860-66) e la sala Dal Verme (1870-72), l'annessione definitiva dei Corpi Santi (1873) allarga la cinta daziaria oltre i confini tradizionali, e nella centralissima piazza del Duomo si innalza nel 1867 la Galleria. Inoltre, vengono stanziati i fondi per l'opera monumentale del traforo del San Gottardo e si costruiscono la Stazione Centrale (1864) e quella di Porta Genova (1865), traducendo in realtà il mito del progresso, presente già nell'*Inno a Satana* di Carducci nel 1863 e in *Strada ferrata* di Praga nel 1860. La stessa attenzione per il progresso e per il cambiamento del paesaggio urbano, che va ad influire sulla sensibilità e sulla poetica degli autori, è presente anche in *Case nuove* (1866) di Boito e nel romanzo a puntate di Tarchetti, *Paolina (Misteri del Coperto dei Figini)*, comparso nel novembre 1865 su «Rivista Minima».

Anche per i letterati è giunto il momento di confrontarsi

in prima persona con il «gran Dio della società moderna».

Privi di strumenti rappresentativi adeguati, fragili

ideologicamente, brancolanti «com'uom che sogna» (A. Boito) davanti agli abissi del nuovo, nessuno di loro sarà in grado di delineare entro il testo narrativo la vita intensa e operosa della «città più città d'Italia» (Verga), ma tutti i loro libri testimoniano dell'impatto avvenuto. È sul terreno elettivo dell'attività professionale che gli artisti della Bohème milanese sperimentano le contraddizioni tipiche di un mercato in fase espansiva e avviato ad assumere i tratti specifici della produttività capitalistica. Per dirla con le parole schiette di uno di loro: «Non si campa coll'arte, si campa col mestiere».⁴

Milano diventa anche capitale dell'editoria, dove l'artista bohémien, un tempo armato di ideali, deve fare i conti con il mercato letterario, basato su domanda e offerta, nel quale scrivere non è più un privilegio aristocratico come nelle età gentilizie, né una missione come nelle stagioni di lotta, ma una professione riconosciuta e quasi regolare. Il ruolo sociale dello scrittore cambia, non ha più il prestigio di una casta, né l'aura sacrale di una missione civile, ma si fonda sul riconoscimento laico e borghese del successo.

Nella provincia di Milano in quegli anni si contano 70 tipografie con 130 torchi a macchina, 178 torchi e mano e 1622 operai, come riporta Giovanna Rosa nel suo saggio *La narrativa degli Scapigliati*. Nel 1871 si costituisce il nucleo storico dell'AIE (Associazione italiana editori), inizialmente sotto l'etichetta ATLI (Associazione tipografico-libreria italiana). Nell'anno della proclamazione del Regno d'Italia Emilio

⁴ *Ivi*, p. 8.

Treves si trasferisce a Milano da Trieste, mentre Edoardo Sonzogno trasforma in azienda polifunzionale la vecchia tipografia di famiglia. I due giovani editori saranno i gestori della produzione culturale italiana per molto tempo, grazie anche al superamento della misura artigianale del sistema editoriale-giornalistico in nome di una vera e propria impresa capitalistica, sancendo il successo di nuovi generi e tipi di fruizione, imponendo la cultura milanese come leader dell'intera penisola.⁵

Il fulcro dell'editoria di quegli anni sono l'ideazione e la diffusione di riviste e periodici, capaci di sostenere e potenziare la lettura dei libri, pubblicati dalle diverse collane economiche. Sonzogno e Treves, oltre alla stampa periodica, fondano nuovi quotidiani, tra cui «il Corriere della Sera», diretto da Eugenio Torelli Viollier, che diventerà la voce della classe dirigente nazionale. L'ampliamento del pubblico ha, coerentemente con quanto ci si potesse aspettare, un forte impatto sugli scrittori scapigliati, che devono misurarsi con un bacino di lettori molto vasto e di ignota classe sociale, dai quali dipendono la fama e la ricchezza. L'artista si trova in bilico tra due strategie comunicative opposte: cercare di soddisfare il pubblico, vasto ed eterogeneo, oppure mantenere l'autonomia dell'estro, tanto più sincero quanto meno sensibile alle richieste del mercato.

Gli Scapigliati da un lato sfruttano le nuove possibilità editoriali, dall'altro vi si contrappongono con proposte fieramente antagonistiche. In quegli anni gli editori si adattano anche al clima positivistico e alle esigenze della nuova classe borghese industriale, proponendo collane di libri scientifici, con sezioni dedicate ad anatomia, chimica e fisica, fisiologia, igiene. Tali scelte editoriali non potevano che influenzare

⁵ *Ivi*, pp. 8-9.

ancora di più il distacco scapigliato dalla letteratura, che inserisce la dualità arte-scienza, rappresentandolo, ad esempio, in un doppio sistema di personaggi, che incarnano da una parte la razionalità scientifica e dall'altra l'intuizione irrazionale e artistica.

È evidente lo stretto legame tra il gruppo scapigliato e le riviste più attive del tempo. «Cronaca grigia» diretta da Cletto Arrighi tra il 1860 e il 1880 e la «Rivista minima» di Ghislanzoni hanno favorito e promosso l'opera di Dossi, Boito, Praga e Tarchetti, sia in prosa che in versi. Inoltre, lo stretto rapporto tra queste riviste e gli scrittori non fu solo dettato da sintonie ideologiche e politiche, ma anche dalle modalità di intervento professionale che tali realtà sollecitavano.

Nell'inedita organizzazione delle attività di scrittura, la collaborazione periodica modificava nel profondo la modulazione dei tempi (la scansione per puntate) e degli spazi (la misura del singolo «pezzo»), il rapporto economico con il committente (gli anticipi, la puntualità della consegna), le forme del dialogo con i lettori.⁶

La risposta al mercato editoriale di massa si concretizza in una stampa alternativa, articolata in fogli, piccole riviste, destinate rigorosamente a pochi eletti. Il dualismo scapigliato emerge anche da questo doppio sistema editoriale, che risulta ancora più chiaramente dai dissidi psicologico-esistenziali dei suoi protagonisti, di cui avrò modo di trattare in seguito.

Se le condizioni storico-sociali rendono i protagonisti della Scapigliatura un gruppo unitario, la narrativa scapigliata si presenta, tuttavia, come un insieme variegato

⁶ *Ivi*, p. 13.

di testi, sebbene simili per scelte strutturali, tematiche e stilistiche. Va detto che gli aderenti al movimento non adottarono neanche una linea politica unitaria, e ciò li rendeva ulteriormente personalità molto diverse. Il tratto comune risiede «nel campo variopinto ma concorde delle scelte compositive che definiscono il percorso accidentato e nient'affatto lineare compiuto dalla civiltà del romanzo nel nostro paese da Manzoni a Verga e De Roberto». ⁷ In opposizione a Verdi e Manzoni, gli Scapigliati liquidano l'ordine della normativa classicheggiante rivendicando l'originalità di artisti moderni, rilanciando i motivi dell'individualismo esasperato, i timbri perturbanti e le note di maggiore bizzarria. Boito nella lettera indirizzata ad Arrighi che accompagna la *Balatella*, definisce gli Scapigliati "romantici in ira", volendo sottolineare l'autonomia della creazione artistica, che era stata la base del movimento romantico, e la volontà di recuperare il maledettismo romantico. Il Romanticismo, dopo la Restaurazione, si era tradotto in una cultura dell'impegno, rifiutando, o dimenticando, le componenti fantastiche e irrazionali, tralasciando le ansie misticheggianti in nome di una religiosità popolarmente attiva. Una delle caratteristiche principali della letteratura scapigliata è, invece, l'appello alle risorse irrefrenabili dell'ispirazione, l'elogio dell'estro emotivamente sbrigliato, lo sfoggio di stranezze inspiegabili con il buonsenso, in netto contrasto con l'ottimismo della nuova corrente positivista. ⁸

Inoltre, il prestigio di due maestri come Manzoni e Verdi pesava sulle spalle degli artisti. Emilio Praga in *Preludio* esplicita la distanza che i poeti scapigliati vogliono prendere dal maestro:

Casto poeta che l'Italia adora,

⁷ *Ivi*, p. 16.

⁸ *Ivi*, pp. 29-30.

vegliardo in sante visioni assorto,
 tu puoi morir!... Degli anticristi è l'ora!
 Cristo è rimorto!⁹

Gli intellettuali italiani non riuscirono a reagire al rovinio politico e intellettuale, che risulta ancora maggiore se paragonato alla scena europea. A concludere la stagione preunitaria in Italia ci sono le *Confessioni* di Ippolito Nievo e i *Cento anni* di Rovani, mentre sul versante poetico Prati e Aleardi, con i *Canti* di Leopardi sullo sfondo. Agli scrittori scapigliati non rimaneva, quindi, che recuperare l'ispirazione iniziale da cui era sorta nel 1816 la polemica contro i classicisti e aprire il panorama letterario italiano a quello europeo, che offriva modelli come Hugo, Baudelaire, Nerval, Gautier, Murger, Musset, Richter, Hoffmann e Poe. Va tuttavia evidenziato come la grande esterofilia del gruppo scapigliato non si sia, però, concretizzata in modo conseguente nella produzione letteraria. È stato infatti evidenziato un significativo scarto tra la produzione italiana e quella straniera, a causa, probabilmente, non delle carenze individuali degli scrittori italiani, ma del fragile clima culturale e del ristretto orizzonte di ricezione, che nel 1861 in Italia vedeva la soglia di analfabetismo toccare il 74,7% della popolazione. Se, infatti, c'è una forte spinta verso i modelli stranieri, dall'altra permane negli Scapigliati una certa fedeltà alla tradizione italiana: Tarchetti aggiunge a Igino il nome di Ugo, come gesto di ammirazione per Foscolo, Boito diventa librettista delle ultime opere di Verdi, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), Praga stende versi di palinodia nel *Preludio* del 1864, per citare solo alcuni esempi.¹⁰

⁹ EMILIO PRAGA, *Poesie. Tavolozza – Penombre – Fiabe e leggende – trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, 1969, p. 83.

¹⁰ GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, cit., p. 27.

I nostri autori adibiscono una somma di artifici che, impostando strategie diverse, affiancano all'ironia parodica l'eccitazione orrorosa, agli indugi divaganti cari al modello sterniano la *suspence* del *gothic novel*, alla fantasmagoria delle trame d'ambiente urbano le «genuine impressioni» di un viaggiatore colto. In questa sperimentazione, estranea al gusto triviale del pubblicaccio, gli scapigliati ci offrono un interessante assortimento morfologico, destinato a fruttificare nella stagioni successive.¹¹

Gli Scapigliati assunsero le sfumature caratteriali dei poeti maledetti d'oltralpe: questi ultimi dovevano il loro nome a una spregiudicata promiscuità sessuale e a un costante abuso di droghe, che causò la morte precoce di molti di loro.

Il nome del movimento si deve a Cletto Arrighi e al suo romanzo *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, pubblicato nel 1862, ma già apparso sull'«Almanacco del Pungolo» nel 1858. Il termine 'Scapigliatura' sarebbe la trasposizione italiana del francese *bohème*. Nell'introduzione del romanzo Arrighi illustra le caratteristiche del movimento.¹² Egli delinea inizialmente le caratteristiche del gruppo eterogeneo da cui è composto il movimento della Scapigliatura, cioè:

individui di ogni ceto, di ogni condizione, di ogni grado possibile della scala sociale. [...] ed essa li accoglie tutti in un amplesso amoroso, e li lega in una specie di mistica consorteria, forse per quella forza simpatica che

¹¹ *Ivi*, p. 68.

¹² GIULIO CARNAZZI, *La Scapigliatura*, Napoli, Morano Editore, 1989, p. 30.

nell'ordine dell'universo attrae fra di loro le sostanze
consimili.¹³

La Scapigliatura, nel romanzo di Arrighi, presenta due aspetti: da un lato un profilo italiano che mette in secondo piano la componente milanese e che rappresenta il lato forte e "simpatico" della classe, anima degli elementi geniali, artistici, poetici, rivoluzionari del paese; dall'altro invece «un volto smunto, solcato, cadaverico; su cui si adombra il segreto d'un dolore infinito...i sogni tentatori di una felicità inarrivabile, e le lagrime di sangue, e le tremende sfiducie, e la finale disperazione».¹⁴ Il carattere duale del movimento viene esplicitato anche in quest'unico manifesto del fenomeno socioculturale. Il romanzo di Arrighi presenta, poi, molti dati che verranno sviluppati dagli Scapigliati: tentativi di riflessione critica su avvenimenti storici recenti, riferimenti a una cornice sociale in cui si avvertono numerose tensioni, fino al colpo di scena finale, che comprende un incesto.

Relegati in un luogo subalterno rispetto al pensiero dei tempi in cui vivono, gli Scapigliati ostentano con orgoglio l'inconciliabilità dell'estro creativo con il sistema sociale del tempo, che svilisce l'attività intellettuale e deprime i valori disinteressati dell'arte. Gli Scapigliati sentono il disagio di appartenere alla loro classe, essendo tutti figli di famiglie illustri, alto-borghesi di formazione internazionale, oppure figli di imprenditori e di esponenti di nuove professioni liberali.

La rivolta «antiborghese» del gruppo storico degli
scapigliati – e l'aggettivo si spreca nei saggi a loro
dedicati- è tale solo se interpretata alla luce delle pretese

¹³ *Ivi*, p. 31.

¹⁴ *Ibidem*.

d'autonomia e di superiorità rivendicate dalla letteratura moderna contro ogni impegno d'efficacia praticistica e soprattutto contro il presunto involgarimento di gusto che l'espansione dell'area d'utenza «inevitabilmente» induce.¹⁵

La funzione primaria che gli Scapigliati assegnano alla letteratura è di «galvanizzare la coscienza critica del ceto dirigente, ancora fragile e immatura, fors'anche aiutarne la formazione, in nome dei principi di una moralità spregiudicata e anticonformista, degni di una classe borghese davvero europea».¹⁶ Tale idea deriva dal fatto che la società milanese, che aveva aderito con entusiasmo ai moti risorgimentali, non si riconosceva nello stato unitario appena formatosi. Essi cercano quindi di ritagliarsi un pubblico composto da quella borghesia illuminata che nel primo quindicennio unitario rivestiva una certa importanza. Gli Scapigliati sono, quindi, un gruppo di intellettuali di estrazione piccolo-borghese, che dopo un primo momento di impegno finiscono o per ritirarsi in disparte, come Arrigo Boito e Carlo Dossi, o sfidano apertamente la struttura del sistema di valori dominante, come Emilio Praga e Igino Ugo Tarchetti.¹⁷

Ho notato in precedenza come la narrativa scapigliata abbia riunito numerosi autori, talvolta dalle personalità molto diverse, ma che possono far capo ad un unico gruppo per alcune caratteristiche comuni, stilistiche e tematiche:

- La scelta della prosa e dei racconti e romanzi brevi;

¹⁵ GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, cit., p. 23.

¹⁶ *Ivi*, p. 40.

¹⁷ ENRICO GHIDETTI, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968, pp. 15-16.

- L'uso del presente;
- L'eclissi del narratore onnisciente;
- La solitudine del protagonista;
- Il fantastico;
- L'umorismo;
- Il dualismo;
- Il tema della morte.

Inizialmente la critica si concentrò sulla poesia scapigliata, e solo successivamente si accorse che i risultati più validi si rintracciavano, invece, nella prosa. In quegli anni è il romanzo, genere in grado di raggiungere il grande pubblico e che aveva dei rappresentanti illustri, che fa da padrone nella scena letteraria.

Nell'area scapigliata il romanzo è assunto come lo strumento più appropriato di mediazione letterario-politica un luogo ideale di riferimento, al di là delle reali consistenze «artistiche» dei singoli prodotti. Vale cioè più come poetica, come intenzione, come progettazione, che come realizzazione; vale più come traslato che come valore.¹⁸

Ci si concentra, quindi, su forme moderne come il “romanzo breve” e il “racconto lungo”, come noterà anche Calvino in pieno Novecento.¹⁹ Viene abbandonato il genere storico, preferendo un intreccio unilaterale e sincopato, indizio di una perdita di fiducia

¹⁸ FOLCO PORTINARI, *Intrattenimento generico su un tema specifico (il romanzo e la Scapigliatura)*, in *Convegno nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura [1/3 ottobre 1961]*, San Salvatore Monferrato, 1976, p. 355.

¹⁹ GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, cit., p. 63.

nel divenire storico e nella dialettica conflittuale delle forze in campo che lo realizzano. L'ambientazione cittadina non è mai delineata con precisione, a causa del soggetto percipiente, che ha una visione relativa e soggettiva di tutto ciò che accade e lo circonda. L'attenzione del lettore non si concentra più sulla trama complessa, ma sul finale a sorpresa. Inoltre, la forma breve si sposa perfettamente con i tempi di fruizione di un pubblico urbano e con i nuovi canali di distribuzione del sistema editoriale. Quanto affermato può sembrare in opposizione con lo spirito polemico che gli Scapigliati ebbero nei confronti della letteratura di massa. Tuttavia, la forma del romanzo breve fu scelta perché in grado di far risaltare in maniera più evidente i processi di scomposizione, incastonatura, dislocamento prospettico, tanto cari agli autori. Prendendo esempio dagli autori europei, gli italiani sperimentano sia tipologie più riconoscibili (fantastico, umoristico, sentimentale), sia schemi non ancora codificati (novella d'ambiente cittadino, racconto di costume, *Künstlerroman*): in una tale varietà non si perde la norma costitutiva del genere, ma al contrario la si convalida in una specifica forma italiana.

La modernità delle forme e dell'ambientazione non possono che fissarsi in un presente immediato. Il tempo della storia si colloca sempre a una distanza tale da permettere al lettore di riconoscere gli scenari della sua quotidianità. Quando ciò non accade, se non si rivela un errore, acquista tonalità volutamente straniate, in cui vigono note esoterico-fantastiche o prevale il gusto parodico. Con questo non si intende far percepire un allontanamento dalla raffigurazione dei casi bellici, ma il punto di vista diventa decentrato e tangenziale, anche se permane una decisa assunzione di responsabilità critica.

Nella disarticolazione delle strutture del romanzo storico,
allo spostamento radicale verso la contemporaneità

corrisponde un restringimento di campo spaziale altrettanto netto: la dialettica costitutiva della narrazione mista fra collettivo e individuale, orizzonti aperti e luoghi chiusi, si spezza e il racconto si sviluppa nell'*intérieur* degli appartamenti borghesi.²⁰

Carlo Dossi afferma che la narrativa d'orientamento verista ha relegato il lettore in un ruolo passivo, rinunciando alla sfida tra io narrante e io leggente. Gli autori scapigliati si rivolgono in maniera diretta al lettore, rendendolo partecipe in prima persona. «Con quanta maggior precisione l'autore personalizza la figura dell'io narrante e ne individua i connotati specifici, con altrettanto scrupolo schizza la fisionomia del destinatario cui è diretto il messaggio».²¹

Le caratteristiche appena descritte hanno come diretta conseguenza la progressiva sparizione del narratore onnisciente. Essendoci, infatti, un avvicinamento al presente, mancando una trama lineare e un punto di vista soggettivo e non più largamente condiviso, la scelta ricade su un narratore calato nelle vicenda, capace anche di rappresentare la soggettività dell'autore o di un io fittizio: «il racconto si offre al lettore come riscrittura di confidenze e confessioni orali o come edizione di manoscritti, diari, taccuini, foglietti, lettere, scartafacci, albi, testamenti, «breviari bruciacchiati» e «carte sparse»».²² Tutto ciò non vale solo per i racconti fantastici, ma anche per gli altri in cui, con un tale tipo di narratore, il lettore è portato a confrontarsi con un altro punto di vista, che provoca quindi un atteggiamento di distacco critico, come accade, ad esempio, in *Una nobile follia* di Tarchetti. Lo scrittore, in questo senso, arriva a piegarsi

²⁰ *Ivi*, p. 65.

²¹ *Ivi*, p. 43.

²² *Ivi*, p. 84.

completamente su se stesso, facendo del narratore una sua controfigura, che si preoccupa solo delle sue emozioni. Si introduce in questo modo in Italia la narrativa dell'io, in cui l'autore-artista è convinto di essere unico e diverso dalla folla che popola le città, isolandosi, quindi, in un egocentrismo creativo. Tale atteggiamento è sottolineato dall'uso dei nomi che caratterizza la narrativa scapigliata. Il personaggio si presenta all'inizio della vicenda con il solo nome proprio, con, al massimo, solo l'iniziale del patronimico: Vincenzo D. (*Una nobile follia*), Federico M. (*Un osso di morto*), il barone di B. (*Uno spirito in un lampone*), per non parlare delle figure femminili, semplicemente *Fosca, Paolina, Narcisa, Tota Nerina*. La spaccatura fra pubblico e privato del quindicennio post-unitario si acuisce sempre più, e la scelta di usare solo il nome sembra alludere ancora una volta a un'identità ben nota alla cerchia ristretta del pubblico elettivo, sottolineando, quindi, la natura privata dei personaggi. La solitudine e la centralità del personaggio sono evidenziati anche dal suo essere spesso orfano, senza famiglia e senza figure di riferimento e di autorità, situazione che, a differenza dei casi di Renzo Tramaglino o Carlino Altoviti, non fortifica il senso di responsabilità, ma, al contrario, ingigantisce il senso di smarrimento dovuto alla caduta dei valori tradizionali. Si somma la mancanza di relazioni amorose tradizionali: nei romanzi scapigliati è *thanatos* a vincere su *eros*. Le figure di riferimento sono carenti non solo a livello familiare ma soprattutto a livello istituzionale, religioso e scientifico. Riassumendo, il tipico personaggio scapigliato è 'piatto', nel senso che non muta né si corregge, svuotando, quindi, gli schemi del romanzo di formazione e memoriale. Il personaggio, al massimo, si converte nel suo doppio, che non è mai positivo, ma preludio dell'incontro ultimo e fatale.

Uno dei due punti chiave della mia ricerca è il genere fantastico. Gli autori scapigliati prediligono questo genere, sia per l'influenza dei grandi maestri come Hoffmann, Poe, Nerval e Gautier, sia per la sua lontananza dal manzonismo e dalle sdolcinatezze dei novellatori in versi. La struttura del racconto fantastico permette, in primo luogo, di rompere le norme compositive antiquate, grazie all'esitazione di cui il lettore è vittima e complice. Inoltre, il fantastico permette di dare forma alle fantasie maledette e perturbanti che il romanticismo conciliatoristico italiano aveva escluso. Gli appartamenti borghesi vengono abitati da fantasmi, incubi e allucinazioni.

Il periodo in questione è stato definito anche un «secondo romanticismo lombardo», in quanto chiude un periodo poco sperimentalistico della storia letteraria italiana e si apre all'ambiente europeo, stabilendo le premesse per il Decadentismo e l'esperienza novecentesca. «La questione della scapigliatura investe direttamente le origini e lo sviluppo di una nuova fase di civiltà letteraria e della poetica del decadentismo nei suoi fitti nessi e interscambi con il verismo».²³ La storia del Decadentismo si può scandire schematicamente in tre momenti: sofferenza della crisi etico-politica della borghesia, sua progressiva presa di coscienza e nuovo impegno costruttivo nella visione del reale: è subito evidente come la Scapigliatura costituisca una prima fase di questo complesso periodo di storia letteraria e sociale.²⁴

Anche Calvino distingue un fantastico ottocentesco, emozionale e visionario, da uno novecentesco, intellettuale e legato a fatti inerenti parte inconscia dell'uomo.²⁵ Nella narrativa scapigliata possiamo vedere il passaggio tra questi due modi, in quanto,

²³ ENRICO GHIDETTI, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, cit., 1968, p. 10.

²⁴ *Ivi*, p. 11.

²⁵ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 94-95.

sebbene siano ancora presenti dei fatti soprannaturali atti ad aiutare il lettore ad orientarsi all'interno del campo narrativo, allo stesso tempo, tali eventi non sono così determinanti da chiudere percorsi di lettura più complessi.

L'umorismo ha un ruolo centrale nella narrativa scapigliata, e viene usato e interpretato in maniera diversa a seconda degli autori. «L'ironia, musa elettiva dei romantici d'oltralpe, diventa lo strumento scapigliato di rivolta ultraindividuale [...] contro la grettezza prosaica del mondo borghese».²⁶ Nel 1908 Pirandello dedicherà a questo tema un saggio, *L'Umorismo*, seguendo la strada già cominciata dagli Scapigliati.

Infine, la caratteristica forse più saliente della Scapigliatura è l'attenzione che essa ha per tutto ciò che è doppio e duale. Dopotutto, i modelli preferiti del fantastico e dell'umoristico «valorizzano i procedimenti di scomposizione binaria, corrispondenza simmetrica, rifrangenza anaforica».²⁷ Cercherò ora di riassumere quelli che sono i principali dualismi tematici della narrativa scapigliata:

1. *Io diviso*: è forse il topos più caratteristico della narrativa post-unitaria, testimone della crisi dell'individualismo eroico del primo Ottocento, che si attua nei soggetti in bilico tra essere e non essere, ambigui e schizofrenici.
2. *Guerra e pace*: il dualismo non si risolve nella rappresentazione degli eventi bellici, ma nel rapporto di opposizione tra la passione ardente dei militari e la freddezza dell'esercito regolare. Nei romanzi scapigliati non ci si interroga su questioni politico-istituzionali, sulle condizioni sociali o sulle ragioni economiche alle basi del conflitto. Tale binomio assume,

²⁶ GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, cit., p. 91.

²⁷ *Ivi*, p. 116.

anche in Tarchetti, toni antimilitaristici, sostenuti da una polemica sociale, che si scaglia contro l'organizzazione di eserciti permanenti.

3. *Conservazione e modernità*: tale binomio segna il passaggio fra l'idealismo romantico-risorgimentale e la cultura positivista, che vede un recupero dell'irrazionalismo in contrasto con il crescente monopolio del sapere scientifico. Questa contrapposizione si può esplicitare in ulteriori binomi, come quello arte-scienza, ideale-reale, normalità-eccentricità, idillio-rivolta, vero naturalista-fantastico decadente, maledettismo-fede religiosa.
4. *Città e campagna*: tutta la produzione scapigliata è percorsa dall'aspirazione a recuperare le zone dell'idillio, in contrasto con quell'*urbanitas* che spinge l'individuo e la società verso l'abisso. Ma l'*urbanitas* presenta anche un volto positivo e attraente, ricordando che «le sorti private e pubbliche si decidono ormai entro un nuovo sistema di valori, estraneo alla presunta armonia del microcosmo bucolico».²⁸ Inoltre, è il pubblico urbano e borghese a decretare il successo degli artisti.
5. *Maschile e femminile*: è il nucleo tematico più ricco e produttivo delle opere scapigliate. La figura femminile diviene dinamica, energica e attraente, assai diversa dalla figura materna delle epoche precedenti. Infatti, alla figura materna si contrappone quella della *femme fatale*, che non diventa solo oggetto di desiderio, ma è frutto della richiesta di assunzione di responsabilità un tempo maschili. L'ambizione femminile

²⁸ *Ivi*, p. 137.

viene, però, sempre punita, in nome di un ritorno alla gerarchia tradizionale dei sessi. «Nei racconti scapigliati [...] la minaccia della sessualità muliebre deflagra nella dimensione prosaica del quotidiano, incrinando un equilibrio domestico già molto precario».²⁹ Uno dei massimi esempi è Fosca, che anticipa la forza dirompente del desiderio erotico represso, negli anni in cui iniziano gli studi sulle crisi isteriche, decretandone l'origine nervosa tipicamente femminile. La fatalità delle donne è attribuita in molti racconti ad elementi soprannaturali, che giocano sul classico binomio amore-morte. Il rapporto maschile-femminile affronta per la prima volta nella letteratura anche quello dell'omosessualità, celato dall'ambiguità equivoca di queste creature soprannaturali.

La morte è un altro dei temi principali della Scapigliatura, che viene utilizzato a livello metaforico per sviluppare un programma di azione letteraria provocatorio. Dopo i moti risorgimentali, la poetica scapigliata dà il via a un programma di "controrisorgimento", concentrato intorno all'immagine cadaverica del rifiuto umano, cioè dell'uomo contemporaneo, cadavere vivente di una società mercificata. A livello più superficiale, la narrativa scapigliata è interamente percorsa da immagini sepolcrali e creature in bilico tra morte e non-morte, che spesso si identificano con la figura femminile.³⁰

²⁹ *Ivi*, p. 146.

³⁰ ROBERTO TESSARI, *L'immagine della morte nell'opera di Tarchetti e nella Scapigliatura*, in *Convegno nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura [1/3 ottobre 1961]*, San Salvatore Monferrato, 1976, p. 201.

II.2 Iginò Ugo Tarchetti tra fantastico e poliziesco

Iginò Tarchetti nasce il 29 giugno 1839 a S. Salvatore Monferrato, quintogenito di Ferdinando e Giuseppa Monti. Appartenente a una famiglia di agiate condizioni, dopo gli studi elementari viene mandato dal padre a proseguire gli studi classici, prima a Valenza e poi a Casale nel collegio Trevisio dei padri Comaschi. Terminato il liceo entra nel commissariato militare e intraprende una breve, ma fortunata carriera. Nel 1861 si trova a Foggia, dove viene inviato per reprimere il brigantaggio; successivamente viene mandato a Lecce, Taranto e infine a Salerno. Sono questi gli anni in cui matura in lui la vocazione letteraria, come emerge dal suo epistolario.³¹ Trasferito a Varese nel 1863 conosce Carlotta, con cui inizia una relazione sentimentale che lo tiene legato per circa un anno e di cui rimane lo scambio epistolare. Questa relazione, unita a una vita frenetica e segnata da continui spostamenti, provoca in lui uno stato di malessere psico-fisico, tra il '63 e il '64. Nella primavera del '64 Iginò è ospite a Milano dell'amico Federico Aime nella caserma di S. Apollinare sul Naviglio di S. Sofia. Ottenuta l'aspettativa per motivi di salute, si trasferisce a Milano, dove, con un gruppo di amici, fonda un cenacolo artistico-letterario con sede al n. 8 di via dei Fiori, e aggiunge al proprio il nome Ugo, in onore di Foscolo. Conosce nello stesso periodo un'altra donna, la relazione con la quale lascerà tracce significative nella produzione dell'ultimo romanzo. Richiamato in servizio a Parma il 9 novembre 1865, Tarchetti incontra Carolina (o Angiolina), figlia di un suo superiore, che ispirerà il personaggio di Fosca, a causa della relazione particolare dei due e delle condizioni di lei, affetta da epilessia. Nello stesso anno fa ritorno a Milano, dopo le definitive dimissioni dall'esercito. Nei pochi anni successivi, conduce l'esistenza da

³¹ ENRICO GHIDETTI, *Nota biobibliografica*, in Iginò Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, vol. I, Cappelli, Bologna, 1967, pp. 63-65.

scapigliato, tra Milano, Torino e S. Salvatore, collaborando con diversi giornali e frequentando il salotto della contessa Maffei. Tarchetti muore il 25 marzo 1869, in seguito a un violento attacco di tisi, presso l'amico Salvatore Farina. Lionello Patuzzi firmò l'epitaffio che ancora si legge nel Cimitero Monumentale di Milano e, fra gli omaggi illustri, rimane la poesia *Sulla tomba di I. U. Tarchetti* scritta nel settembre 1871 da Emilio Praga.³²

Molte delle opere di Tarchetti sono state prima pubblicate su riviste e solo successivamente in volume. Nel 1865 egli pubblica *La fortuna del capitano Gubart, Un suicidio all'inglese, Ad un moscone. Viaggio sentimentale nel giardino Balzaretti*, in due puntate, *L'elixir dell'immortalità (imitazione dall'inglese), Canti dal cuore, Idee minime sul romanzo* su «Rivista minima», primo scritto teorico e *Paolina – Mistero del coperto Figini*. Nel 1866 *Tragico fine di un pappagallo, Drammi della vita militare. Vincenzo D*** (Una nobile follia)*, pubblicata poi nel '69 da Treves in due volumi. Nel 1867 *Bouvard e Riccardo Waitzen, Le leggende del castello nero e Il lago delle tre lamprede*. Nel 1868 *Storia di un ideale* e numerosi articoli firmati "T." in «Emporio Pittoresco». Nel 1869 *Storia di una gamba, L'innamorato della montagna. Impressioni di viaggio*. Su «Il Pungolo» compare a puntate *Fosca*, pubblicazione iniziata il 21 febbraio e terminata il 6 aprile, e sarà sullo stesso periodico che verrà data la notizia della morte dell'autore. Nello stesso anno furono pubblicati altri lavori inediti a cura dell'amico Salvatore Farina. I *Racconti fantastici (I fatali, Leggende del castello nero, La lettera U, Un osso di morto, Lo spirito in un lampone)* e *Racconti umoristici (In cerca di morte, Re per ventiquattrore)* furono pubblicati da Treves sempre nel 1869. Nel 1879 venne pubblicata la raccolta *Disjecta (Versi)* e *Canti del cuore* a cura di Domenico Milelli per Zanichelli, considerata

³² Ivi, pp. 63-65.

l'edizione completa di tutta la produzione tarchettiana, anche se, come nota Ghidetti, mancano tre componimenti. Questo elenco comprende le opere che furono pubblicate dall'autore in vita, escludendo l'epistolario con Carlotta Ponti e altre lettere inedite.³³

Tarchetti, fra tutti gli scapigliati, è quello che si avvale in misura maggiore delle «officine della letteratura»: dal *pamphlet* al *feuilleton* sociale, dalla novella umoristica al *Künstellroman*, dal racconto fantastico alle divagazioni di viaggio, riducendo, però, tutte queste forme narrative ad unità adatte ad essere pubblicate su riviste e giornali. Gli è stato mossa, più volte, l'accusa di trasandatezza stilistica, incuria formale e inerzia linguistica, causati proprio dai ritmi accelerati imposti dall'editoria contemporanea.³⁴

Come affermato da Giovanna Rosa:

Il dato di originalità risiede nella declinazione moderna del *pathos* melodrammatico: crollato il paradigma aristocratico del tragico-sublime, nella dimensione borghese sono le cadenze dell'eccentrico a dar voce a tutto ciò che, fuori dalla norma, sconfinava nell'eccesso: lo sperimentalismo tarchettiano affronta gli incubi di morte, la necrofilia sadica, le allucinazioni patologiche, le fobie ossessive con uno stile che, nel rifiuto di ogni medietas realistica, traduce il groviglio nevrotico da cui è mosso l'individuo «irregolare» nell'impatto con la mediocrità prosaica.³⁵

³³ Per la biografia e l'elenco delle opere di I. U. Tarchetti mi sono servita di: IGINO UGO TARCHETTI, *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, pp. 63-68.

³⁴ GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, cit., p. 160.

³⁵ *Ivi*, p. 161.

La tecnica narrativa di Tarchetti, soprattutto nelle prime opere, risulta priva di un «assunto robustamente architettonico», ma fin da subito ricca di novità, al punto da potere essere considerata un primo esempio dello sperimentalismo scapigliato, che arriverà agli esiti illustri del bizantismo dossiano e del *pastiche* faldelliano,

tenendo presente anche il fatto che il giovane scrittore si vale (e si varrà nella sua produzione in versi) di un linguaggio «parlato» talora sintatticamente sciatto, frettoloso e irto di movenze dialettali, che rivela una ancora immatura coscienza del fatto linguistico, ma anche una decisa volontà di rottura dei tradizionali moduli narrativi.³⁶

Le letture di Tarchetti della giovinezza sono di tre ordini: una parte di letteratura nera, Radcliffe e Hoffmann, una parte di letteratura popolareggiante, Paul Féval e Alexandre Dumas, fino alla letteratura del primo romanticismo, in particolare Foscolo e Chateaubriand. Sarà la dimensione fantastica a prevalere, alla fine, nell'opera di Tarchetti, anche se manterrà sempre lo spirito di denuncia e protesta sociale, che sfocerà prima in *Paolina - Mistero del Coperto Figini* e poi in *Drammi della vita militare*.

Igino Ugo Tarchetti è il primo frammentario ed estemporaneo sperimentatore del genere fantastico in Italia. Di conseguenza, benché in ritardo di mezzo secolo rispetto agli europei, non poté che ricorrere ai modelli stranieri di fantastico, in quanto il genere era stato messo al bando dai letterati nostrani romantici e in particolare dal Manzoni. Nell'ottobre del 1865 pubblica le sue *Idee minime sul romanzo*, in cui difende il romanzo dalle accuse di futilità e immoralità, chiedendosi, tra le varie cose, perché manchi un tale

³⁶ ENRICO GHIDETTI, *Introduzione*, in Igino Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 9.

modello ideologico in Italia. Prima dei *Promessi sposi* non se ne rintracciano, e anche quest'ultimo, secondo Tarchetti, non è che mediocre rispetto alle opere di Walter Scott, in quanto si trova tra coloro che pensano che nel romanzo manzoniano vi sia poco cuore, anche se riconosce all'autore di aver descritto gli uomini «quali sono, non quali dovrebbero essere, e in ciò fu scrittore profondo e accurato».³⁷

Nel 1865 Tarchetti comincia la pubblicazione dei suoi primi testi fantastici, quindi si presuppone che a quel tempo avesse già letto i testi modello di Hoffmann, Nerval, Gautier, Poe, e gli altri scrittori del genere. Il fantastico a cui ricorre Tarchetti è, appunto, quello francese e soprattutto inglese, diffuso dai modelli di Hoffmann e dalle recenti novità di Poe. Gaetano Mariani pone anche le lettere private dell'autore a Carlotta, scritte tra il '63 e il '65, come un primo segnale di assimilazione di moduli e atteggiamenti narrativi di tipo fantastico. Infatti, temi come l'errore, l'ossessione per le coincidenze, la fatalità, il sogno che si vorrebbe durasse anche dopo il risveglio, dopo la morte, l'uso di stupefacenti, ricorrono già nelle lettere e, sebbene dovessero essere un epistolario reale, assumono un carattere artificioso e letterario.³⁸

Tra le prime opere, *Re per ventiquattrore* è uno dei pochi racconti, poi raccolto tra quegli umoristici, che si risolve in una totale negazione del fantastico, perché è la narrazione di un sogno con relativo comico risveglio finale.³⁹

La fortuna del capitano Gubart, pubblicato nel maggio 1865, per quanto sia il testo della verosimiglianza, favorito dai dati storici, dalle date, dai personaggi vissuti e

³⁷ IGINO UGO TARCHETTI, *Idee minime sul romanzo*, in *Tutte le opere*, vol. II, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, p. 529.

³⁸ GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1967, pp. 377-378.

³⁹ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, cit., p. 95.

regali e dalla conclusione, presenta molti degli elementi dei suoi modelli fantastici. La fortuna, o sorte, scatena una serie di equivoci e di circostanze, che sembrano motore del fantastico. Il fantastico si fonda, quindi, sull'eccentricità, sul caso anomalo, scatenante le vicende, che in finale, non presentano niente di soprannaturale, in quanto viene rivelata una disattenzione del messaggero del re, alterato dal vino, che consegna una lettera alla persona sbagliata. Il re pur di non apparire in errore, lascia che il protagonista, Gubart, diventi capitano, per la gioia della sua famiglia. La vicenda risulta quasi una fiaba a lieto fine, sebbene l'ambientazione sia estremamente realistica, la parte povera di Napoli.

Il primo vero racconto fantastico è *L'elixir dell'immortalità*, chiaramente ispirato dai modelli hoffmaniani e dai più recenti modelli di Balzac, di Raison e di Poe. L'errore del protagonista, Vincenzo, che beve un filtro dell'immortalità invece di uno "per curare l'amore" causano l'inquietudine dell'uomo e della sua donna, che, invece, invecchia normalmente e muore.

Comincia con questo racconto la trattazione di uno dei temi cardine del fantastico, l'amore, che propone, però, il tema della metamorfosi macabra, centrale anche nelle liriche di *Disjecta*: la figura femminile, cioè, bella e giovane, che diventa in un attimo brutta e vecchia, se non addirittura morta o cadaverica.

La vera stranezza, con relativo turbamento o inquietudine, il vero elemento *unheimlich* del racconto, non è tanto nell'immortalità dell'uomo, quanto nella sua conseguenza, nell'invecchiamento della donna, o meglio,

nella vista, da parte del giovane, della donna invecchiata
come una madre!⁴⁰

La figura della donna, doppia nel suo essere sia oggetto del desiderio sessuale che figura materna, è un tipico tema fantastico, ed emerge preponderante in molto dei racconti tarchettiani. Ne *L'elixir dell'immortalità*, infatti, la figura femminile passa dall'essere oggetto d'amore e gelosia a figura materna: quando l'amata si ammala, Vincenzo se ne prende cura, e al sopraggiungere della morte di lei non si sente in colpa perché ha adempiuto ai propri doveri.

In *Suicidio all'inglese* emerge sempre il clima caro alla letteratura francese, inglese e tedesca di viaggi, unito al clima del meridione italiano che Tarchetti conobbe bene, grazie all'Intendenza militare al sud. L'eccezionale e il fantastico si radicano nel contrasto tra la gelosia di Roberto e la realtà, anche se la vera stranezza si scorge nella capacità di quest'ultimo di crearsi sventure. Anche qui, sebbene non ci si trovi davanti a una narrazione del tutto fantastica, sono presenti elementi che la richiamano, come il vino, l'ebbrezza, il paesaggio che contrasta con l'animo del protagonista, la mancanza di fede, la fortuna e la fatalità. In questo caso l'autore scapigliato fa prevalere il modello umoristico, di ispirazione sterniana.

Nel 1869 vengono stampati i *Racconti fantastici*, cinque racconti che videro la luce tra la fine del 1867 e i primi mesi del 1868.

Il primo di essi è *I fatali*, che presenta il tema della fatalità, intesa come influenza sinistra. Già Gautier aveva dedicato un romanzo allo stesso tema, *Jettatura*, ma Tarchetti lo affronta con un'introduzione con cui afferma di voler presentare solo i fatti, come a

⁴⁰ *Ivi*, p. 85.

voler trovare una spiegazione razionale agli eventi: «Io non voglio dimostrare né l'assurdo, né la verità. Credo che nessuno lo possa fare con argomenti autorevoli. Mi limito a raccontare i fatti che hanno un rapporto con questa superstizione».⁴¹ Anche Freud parla di

credenze di «nevrotici ossessivi», derivanti dal ritorno di un «narcisismo illimitato» infantile detto altrimenti «onnipotenza dei pensieri», riscontrabile anche tra i primitivi nella concezione dell'animismo: credenza che «si proietta sugli altri, attribuendo loro poteri misteriosi», «cattive intenzioni».⁴²

In primo piano sono poste le coincidenze, le combinazioni di caso strane e inquietanti, e la loro teorizzazione nel senso di influsso malefico e diabolico che, secondo le credenze popolari, certe persone emanano.

Inoltre, la fatalità del personaggio, il barone di Saternez, offre lo spunto per trattare il tema del rapporto padre-figlio, a cui la generazione scapigliata era particolarmente sensibile. Il barone, figlio del conte di Sagrezwwitch, vittima della propria natura fatale, aveva cercato di prendere le distanze dal padre vivendo in maniera normale e cercando l'amore. Ciò, però, è per lui impossibile: è proprio il padre stesso, dopo la cerimonia di nozze, a uccidere il figlio.

Nel racconto emerge anche la figura materna, che va a sostituire quella di Silvia, che, proprio a causa della fatalità del barone, si è ammalata e sta morendo. Si ripete

⁴¹ IGINO UGO TARCHETTI, *I fatali*, in *Tutte le opere*, vol. II, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, p. 9.

⁴² NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, cit., p. 87.

ancora una volta la metamorfosi causata dall'amore, che vede uno dei due amanti ritrovare la salute, sottraendola all'altro. Il narratore descrive la ragazza in tale maniera: «Quella fanciulla che io aveva veduto sì robusta, sì serena, sì vivace non era più che un'ombra del passato, non aveva più che un riflesso pallido e incerto della sua bellezza di un tempo».⁴³ L'immagine della fanciulla malata in sedia a rotelle, con la testa del figlio amante sul bracciolo della sedia, contribuisce, inoltre, a creare un'immagine tipicamente materna.

La letteratura romantica ha introdotto, insieme al romanzo, l'amore romantico, che a partire della fine del Settecento, muta la concezione di focolare domestico, il rapporto genitori e figli e il concetto di maternità. L'idealizzazione della madre è visto come uno dei fili conduttori della maternità moderna, che vede emergere la figura della «sposa e madre». Per l'universo maschile nasce, quindi, una tensione fra l'amore romantico e *l'amour passion*, che si risolve attraverso la separazione tra l'ambiente domestico e la sessualità dell'amante o della prostituta. L'idea dell'amore romantico si fonde così con quello della figura materna. Tale idea di amore solleva, inoltre, il problema dell'intimità:

esso è incompatibile con la lussuria e con la sessualità materiale, non tanto a causa dell'idealizzazione dell'oggetto d'amore, che tuttavia è parte della storia, ma perché presuppone una comunicazione psichica, un incontro di anime che assume il carattere di una riparazione.⁴⁴

⁴³ IGINO UGO TARCHETTI, *I fatali*, cit., p. 27.

⁴⁴ ANTHONY GIDDENS, *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, trad. di Delia Tasso, Bologna, Mulino, 1995, p. 55. (Cambridge, 1992)

L'amore romantico rende inoltre *l'amour passion* un nucleo definito di credenze e di ideali improntati alla trascendenza; l'amore romantico può finire in tragedia e nutrirsi di trasgressione, ma permette anche di ottenere delle vittorie e di stravolgere prescrizioni e compromessi. Il ruolo della donna muta, diventando attivo, al contrario dei periodi precedenti in cui giocava un ruolo passivo.

Nella letteratura scapigliata e in quella fantastica il doppio ruolo della donna, madre e sposa, viene indagato in tutte le sue forme. Ci si imbatte, quindi, in figure femminili che rappresentano la parte erotica dell'amore, ma che proprio per questa loro natura risultano esseri demoniaci o malati, e figure che incarnano l'ideale materno. Nell'opera di Tarchetti sembra prevalere la parte erotico sensuale su quella materna, che, spesso, proprio a causa del suo essere viene vinta dalla morte o dal soprannaturale. In tale dualismo è possibile rivedere quello classico tra eros e *thanatos*.

Si potrebbero trovare ne *I fatali*, a mio avviso, degli elementi polizieschi, o meglio, di *detection*, nella ricerca che Davide, cugino e innamorato di Silvia, compie per scoprire le motivazioni e le cause della malattia di lei, trovando infine la relazione di parentela tra i due fatali. Il narratore, dopo aver riconosciuto il giovane a casa di Silvia e aver ripensato alla serie di coincidenze che lo portano a ritenere quest'ultimo un fatale, si esprime in questo modo:

-Sediamoci - gli dissi accennandogli un sedile di pietra -
devo rivelarvi alcune cose che riguardano vostra cugina.

E gli narrai distintamente tutto ciò che aveva osservato a proposito del barone di Saternez, non gli nascosi i miei sospetti, gli parlai del conte di Sagrezwitch e dell'incontro che ne avevamo fatto al caffè Martini, e conchiusi

consigliandolo ad adoperarsi per scongiurare la sventura
che minacciava quella casa.⁴⁵

Comincia quindi la ricerca di una soluzione al caso, potenzialmente interpretabile come un tentato omicidio - sebbene involontario - da parte del barone. Trovandoci nel campo del fantastico, la soluzione che viene ipotizzata è quella di far incontrare i due fatali: «Ponetemi uno di fronte all'altro, e se l'esistenza di questo potere è verace, l'uno dovrà distruggere l'altro, la disparità delle forze cagionerà lo squilibrio; la sconfitta del più debole è inevitabile».⁴⁶

L'indagine è classicamente poliziesca, sebbene non sia focale all'interno della narrazione e non ne sia dato che un breve riassunto nella lettera lasciata da Davide al protagonista. Va evidenziato, però, come anche al lettore sia dato modo di capire la parentela, o comunque la vicinanza, dei due personaggi fatali, sebbene siano poi delle semplici intuizioni. Il racconto, inoltre, finisce con una frase che causa esitazione e incertezza: «Sono scorsi due anni dalla data di questo avvenimento, e nessuna luce fu fatta su questo delitto».⁴⁷ Il mistero sulla morte del barone non viene esplicitamente risolto, ma viene lasciata al lettore la scelta di decidere a chi attribuire la colpa del delitto, se al padre, apparente esecutore materiale comparso alla festa di nozze, o a Davide, il cugino che aveva lasciato una lettera al narratore dicendo però che, dopo aver parlato con il conte di Sagrezwitch, rinunciava alla vendetta, o al narratore stesso, che ha esplicitato tutta la vicenda.

Il racconto *Le leggende del castello nero* ha un preambolo, che segue il modello diaristico e teorizzante di Nerval sul sogno. Nel fantastico il sogno, avendo un diverso

⁴⁵ IGINO UGO TARCHETTI, *I fatali*, cit., p. 30.

⁴⁶ *Ivi*, p. 31.

⁴⁷ *Ivi*, p. 40.

parametro di realtà, ammette al proprio interno trasgressioni e deviazioni rispetto alla logica diurna, diventa un mezzo utile per ampliare i confini del reale e a stabilire una soglia con un'altra dimensione, o a rappresentare la labilità dell'individuo.⁴⁸ «*Il fantastico risiede proprio nell'impossibilità di decidere se gli eventi raccontati si verificano all'interno di un sogno oppure siano reali*»: è problematica la distinzione tra mondo onirico e diurno nell'universo fantastico e questo è ciò che accade sia in *Le leggende del castello nero* che in *Un osso di morto*.⁴⁹ Il memorialista narrante della vicenda, come in quasi tutti i racconti tarchettiani, instaura un patto narrativo col lettore, affermando di voler riportare un'esperienza di cui è difficile trovare la ragione, ma che risulta realmente accaduta. Ne *Le leggende del castello nero* il protagonista è soggetto a rimembranze, sogni, o a quelli che noi oggi chiameremmo *déjà vu*, che sembrano indizi di una sua vita precedente:

Io sento, e non saprei esprimere in qual guisa, che la mia vita – o ciò che noi chiamiamo propriamente con questo nome- non è cominciata col giorno della mia nascita, non può finire con quello della mia morte [...]. Ho detto il sonno. E che cosa è il sonno? Siamo noi ben certi che la vita del sonno non sia una vita a parte, un'esistenza distaccata dall'esistenza della veglia? Che cosa avviene di noi in quello stato? Chi lo sa dire? Gli avvenimenti a cui

⁴⁸ *Introduzione*, in *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, a cura di Anita Piemonti e Marina Polacco, Firenze, Le Monnier, 2001, p. 13.

⁴⁹ SIMONA MICALI, *I sogni nel racconto fantastico*, in *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, a cura di Anita Piemonti e Marina Polacco, Firenze, Le Monnier, 2001, p. 191.

assistiamo o prendiamo parte nel sogno non sarebbero
essi reali?⁵⁰

Il perturbante della vicenda si scatena nel momento in cui, una sera, compare un manoscritto in due volumi, contenente le memorie di famiglia; lo zio del protagonista afferma che costituiscono il pegno di una promessa a un giovane legato alla famiglia. Il libro che sembra arrivato da un lungo viaggio, quasi dall'aldilà, supera la soglia spaziale del recinto, entrando, quindi, nello spazio familiare, diventando, quindi, oggetto mediatore del fantastico, cioè intermediario fra il piano da cui proviene e quello in cui è depositato.⁵¹ La prova della fatalità, o, comunque, della natura soprannaturale dei due volumi, è nella corrispondenza della grafia dei manoscritti con quella del protagonista. Il racconto prosegue, segnato dalle continue rimembranze del giovane, in particolare da due sogni fatti in due sere consecutive, con ambientazione in un castello nero, in cui è rinchiusa una donna che deve essere salvata. Vi si trova anche un uomo, che si rivelerà essere lo zio, che incarna «un assieme di cose impossibili a dirsi, l'accoppiamento della morte e della vita, la rigidità, il nulla dell'una temperata alla sensitività, dall'essenza dell'altra».⁵² La metamorfosi si compie anche nella donna, che si getta nelle braccia dell'amato «coll'abbandono di una cosa morta» e, come tale, si trasforma nel momento in cui si toccano:

Per un momento io subii tutta l'ebbrezza di
quell'amplesso senza avvertirla: ma non m'era posato su
questo pensiero, non era discesa in me la coscienza di

⁵⁰ IGINO UGO TARCHETTI, *Le leggende del castello nero*, in *Tutte le opere*, vol. II, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, pp. 43-44.

⁵¹ ILARIA CROTTI, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 20.

⁵² IGINO UGO TARCHETTI, *Le leggende del castello nero*, cit., p. 50.

quella voluttà, che sentii compiersi in lei quell'orribile trasformazione. Le sue forme piene e delicate che sentiva fremere sotto la mia mano, si appianarono, rientrarono in sé, sparirono; e sotto le mie dita incespicate tra le pieghe che s'erano formate a un tratto nel suo abito, sentii sporgere qua e là l'ossatura di uno scheletro... Alzai gli occhi rabbrivendo e vidi il suo volto impallidire, affilarsi, scarnarsi, curvarsi sopra la mia bocca; e colla bocca priva di labbra imprimervi un bacio disperato, secco, lungo, terribile...⁵³

Nel sogno seguente del maniero non rimangono che pochi ruderi, ma è presente la signora del castello che profetizza la morte del giovane, il 20 gennaio di venti anni dopo, momento in cui potranno incontrarsi di nuovo. Viene data una collocazione temporale precisa - il 1849 - in cui Arturo si ritrova, per caso, nei pressi delle rovine del castello nero. Dopo ciò, il narratore dichiara di essere stato ammalato per tre mesi e che, prima di ripartire, mancavano «sei mesi, meno dieci giorni» alla data prevista della morte. Il ripetersi di coincidenze e il ritornare nello stesso luogo per tre volte involontariamente, è, come già notato in precedenza, uno dei più chiari casi di perturbante segnalati da Freud.

Come è consueto nei racconti tarchettiani, vi è una postilla finale, scritta da colui che ha pubblicato il testo, che dà un resoconto della fine della storia: sta al lettore ora decidere se scegliere il finale razionale o quello irrazionale e fantastico.

⁵³ *Ivi*, p. 51.

L'autore di queste memorie, che fu mio amico e letterato di qualche fama, proseguendo il suo viaggio verso l'interno della Germania, morì il venti gennaio 1850, come gli era stato presagito, assassinato da una banda di zingani nelle gole così dette di Giessen presso Freiburg. Io ho trovate queste pagine tra i suoi molti manoscritti, e le ho pubblicate.⁵⁴

In questo modo viene dimostrato che il sogno costituisce una realtà, diversa da quella della veglia ma altrettanto verosimile, e ciò rende ogni persona doppia, «una sostanza essenziale ed eterna, e la sua manifestazione temporale e materiale».⁵⁵ In questo modo viene spiegato il mistero, molto più di quanto non venga chiarito il delitto. Ci troviamo di fronte, ancora una volta, alla scelta di poter accettare una soluzione irrazionale, cioè che la morte nel giorno predetto sia dovuta al ricongiungimento di Arturo con la dama del castello, dopo aver superato la maledizione dell'uomo del monte, oppure di rifiutare l'irrazionale e credere effetto unicamente del caso la circostanza che, proprio quel giorno, egli sia aggredito e ucciso da un gruppo di zingari.

Il racconto appena citato si potrebbe leggere anche come un racconto giallo capovolto: gli indizi, infatti, conducono alla morte del protagonista, invece di esserne prove. Di fatto, si può dire che in questo caso la fine del racconto coincida con l'espletamento del piacere della lettura, cioè con la conferma delle visioni del protagonista. Fin dall'inizio il narratore registra una serie di impressioni che lo conducono a pensare di aver avuto un vita precedente, come l'ascoltare canzoni e

⁵⁴ *Ivi*, p. 56.

⁵⁵ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, cit., p. 94.

vedere persone che gli ricordano epoche passate. L'unica prova concreta e reale di ciò è il manoscritto in due volumi, gettato nel cortile una sera, che risulta scritto con la grafia del protagonista. Il libro rappresenterebbe anche un corpo segnato dalla violenza e dalla morte:

le macchie di ruggine rossastra che permangono sul grigio della carta, quali tracce di sangue rappreso ed essiccato, l'usura della materia, tagliata e arrossata, gli orli consumati. Tali indizi rimandano a una serie di ipotesi che evocano due campi semantici correlati; per un verso l'immagine di una nascita traumatica seguente a un parto, in quanto rito di passaggio, particolarmente cruento, per un altro la visione di una morte violenta dissimulata che reclama perentoriamente un reincarnarsi della vittima: segnale irrefutabile di un ritorno e del riemergere di una verità celata.⁵⁶

Il manoscritto rimanda a più immagini: oltre a quella della morte, anche all'immagine di un luogo stabile e imperituro, capace di contenere un eterno messaggio, o a quella di un monumento tombale in rovina, monito della caducità delle cose e dello scorrere del tempo. Il libro, infatti, risale ai tempi del primo sogno, ma, nel momento in cui compare, è ricoperto di polvere, come il castello, ridotto ormai a un cumulo di pietre.

Anche la dama del castello, in sogno, consegna al protagonista un fazzoletto insanguinato, ulteriore prova della verità dei fatti. La *suspense* che è stata creata, si risolve, come da canone poliziesco, nell'appagamento della curiosità del lettore, che

⁵⁶ ILARIA CROTTI, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 21.

vede confermata la morte del protagonista il 20 gennaio 1850. I motivi della morte sono razionalmente spiegati da colui che pubblica la storia, ma, trovandoci in un racconto fantastico, al lettore è permessa la scelta della spiegazione da accettare.

Il modello poliziesco è evidenziabile, inoltre, nella figura del protagonista, Arturo, che vive i punti salienti di un modello di *detection*. Infatti, il narratore e protagonista ricopre sia il ruolo del detective alla ricerca dell'ignoto assassino, sia quello della vittima, sia quello del colpevole. Testimone di tutto ciò è il libro, che,

a tal punto consumato e ferito, si configura come un ente che denuncia una violenza subita e, insieme, pronuncia una ferma accusa: strumento attivo di *detection*, catapultato sulla soglia di una verità indicibile, dopo aver percorso una parabola aerea, ma anche corpo sanguinante che reclama a gran voce una risposta vindice.⁵⁷

Si potrebbe notare nella scelta di utilizzare un manoscritto antico - un oggetto così premoderno - come oggetto mediatore, una sorta di riferimento contrapposto alla modernità e, quindi, una critica alle leggi del mercato e alla stampa. In breve, il manoscritto può essere il «correlativo oggettivo di una diversa catena di trasmissibilità», un lavoro compiuto artigianalmente a mano con amore e dedizione.⁵⁸

Come già affermato, la polemica tra gli scapigliati e la moderna concezione dell'editoria è una delle questioni più accese del movimento. Tale distanza è ancora più accentuata dall'uso della punteggiatura: tutto il racconto della vicenda è virgolettato,

⁵⁷ *Ivi*, p. 51.

⁵⁸ *Ivi*, p. 22.

contenuto tra virgolette caporali, chiuse solo prima dell'*explicit* con cui l'*editor* chiude la vicenda. La virgolettatura isola, quindi, la voce nella sua 'monumentale' solitudine artistica ed esistenziale, mentre la voce finale si limita ad editare la creazione altrui, esplicitando il suo ruolo di mediatore, di decodificatore del testamento artistico dell'autore.⁵⁹

In *Un osso di morto* ci troviamo di fronte, invece, alla polemica riguardante scetticismo scientifico: la rotula che il protagonista usa come fermacarte viene reclamata del suo proprietario grazie a una seduta spiritica. In questo racconto fantastico è completamente assente l'elemento razionale o verosimile, e gli eventi narrati sono del tutto incredibili e irrazionali, quasi a toccare il comico.

-Io sono Pietro Mariani, e vengo a riprendere, come vi ho promesso la mia rotella.

E poiché il terrore mi rendeva esitante a rispondere, egli cominció con dolcezza: - Perdonerete se ho dovuto disturbarvi nel colmo della notte... in quest'ora... capisco che la è un'ora incomoda... ma...

- Oh! È nulla, è nulla – io interruppi rassicurato da tanta cortesia – io vi debbo anzi ringraziare della vostra visita...

io mi terrò sempre onorato di ricevervi nella mia casa...

- Ve ne sono grato – disse lo spettro – ma desidero ad ogni modo giustificarmi dell'insistenza con cui ho reclamato la mia rotella, sia presso di voi, sia presso l'egregio dottore dal quale l'avete ricevuta: osservate.⁶⁰

⁵⁹ *Ivi*, p. 35.

⁶⁰ IGINO UGO TARCHETTI, *Un osso di morto*, in *Tutte le opere*, vol. II, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, p. 70.

In questa scena ci troviamo di fronte a una situazione assolutamente priva di ogni elemento perturbante o pauroso. Infatti, se la presenza dello spirito, che arriva nel cuore della notte, è uno dei più classici temi del racconto fantastico e di paura, la situazione in cui esso appare, scusandosi per aver disturbato, non può che suscitare il riso del lettore. Inoltre, l'ambiente del racconto, universitario e di scienza, e gli stessi protagonisti, professori di patologia e inservienti universitari, rendono ancora più sentito il contrasto tra i due mondi.

Ritengo che in questo racconto, più che trovarsi di fronte al fantastico, si finisca col toccare il meraviglioso, in quanto non veniamo costretti a una scelta tra spiegazione razionale o irrazionale, dato che il nastro lasciato al posto della rotella non può essere arrivato lì dove si trova in nessun altro modo, se non soprannaturale, e costituisce, quindi, l'oggetto mediatore che smentisce l'ipotesi razionale e ribadisce, al contrario, l'effettiva realtà dell'evento soprannaturale. Sicuramente il protagonista si trova in uno stato di ebbrezza e, quindi, di non pieno possesso delle proprie facoltà: l'unica altra spiegazione accettabile dovrebbe fare riferimento ad allucinazioni causate dall'abuso di alcol. Sono presenti, però, degli elementi che portano a ritenere che tutta la vicenda narrata sia un sogno, a partire dalla parte finale del racconto, che presenta una soglia di uscita:

E pronunciando queste parole percosse il pavimento col piede con tanta violenza che le pareti ne tremarono tutte; e a quel rumore mi scossi e... mi svegliai.

E appena desto, intesi che era la portinaia che picchiava all'uscio e diceva: -Son io, si alzi, mi venga ad aprire.

-Mio Dio! – esclamai allora fregandomi gli occhi col rovescio della mano – era dunque un sogno, nient'altro

che un sogno! che spavento! sia lodato il cielo... Ma quale
 insensatezza! Credere allo spiritismo... ai fantasmi... -.⁶¹

Sono questi i tratti tipici del sogno, come l'inclusione e la trasformazione nel contesto onirico degli stimoli esterni, uniti all'esperienza di comunicazione medianica vissuta durante la serata, che spiegherebbe il contenuto del sogno.⁶² Tutto ciò è, però, smentito dalla presenza del nastro.

Il contrasto tra verosimile e fantastico è nuovo, in quanto, a differenza degli altri racconti, in cui il mistero rimane un fatto inspiegabile, in *Un osso di morto* l'evento soprannaturale è mostrato come vero.

I due elementi del contrasto sulla verità dell'inverosimile appartengono ognuno a un personaggio e a un'ideologia, oltre che a una pratica. Qui la falsità dell'assurdo è mostrata da un professore di patologia e di clinica e della sua abitudine a usare le ossa dei morti come oggetti materiali e basta; di contro, c'è il personaggio che racconta in prima persona, e che dimostra la verità dell'assurda apparizione reale dello spettro, che viene a riprendersi la sua rotula [...]. Il sostegno è in una teoria dello spiritismo, che si appoggi alla pratica di un «magnetizzatore» e di «sedute spiritiche».⁶³

Questo racconto è l'unico in cui non è presente la figura femminile, elemento da non tralasciare. Si può notare, infatti, come la donna, in tutti i racconti, sia legata

⁶¹ IGINO UGO TARCHETTI, *Un osso di morto*, cit., p. 71.

⁶² SIMONA MICALI, *I sogni nel racconto fantastico*, in *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, cit., p. 186.

⁶³ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, cit., p. 95.

all'elemento perturbante o alla causa dei fatti soprannaturali che avvengono. In questo caso, invece, l'elemento scatenante è un oggetto, che richiama una figura tipicamente fantastica come lo spirito, ma in chiave quasi comica.

La lettera U è il testo più scapigliato, quasi prefuturista per il gioco linguistico e persino grafico. In questo testo la fatalità non è attribuita a una persona, ma a una lettera, che è il segno grafico della fatalità.

Eccola un'altra volta:

U

Guardatela, affissatela bene -non tremate, non impallidite - abbiate il coraggio di sostenerne la vista, di osservarne tutte le parti, di esaminarne tutti i dettagli, di vincere tutto l'orrore che vi ispira... Questo U! ...questo segno fatale, questa lettera aborrita, questa vocale tremenda!⁶⁴

L'anormalità psichica del protagonista lo porta a rifiutare l'amore di tre donne a causa dei loro nomi, che contengono la vocale incriminata. Alla fine, però, si arrenderà all'amore e sposerà Ulrica, pur nella speranza di farla rinunciare al proprio nome. La tensione accumulata esplode alla fine, nella violenza dell'uomo sulla donna. Il narratore trascina il lettore nel vortice della sua ossessione per la lettera, in un delirio che trova una razionale conclusione nella postilla finale, confermando la natura patologica di tale ossessione: «L'infelice che vergò queste linee, morì nel manicomio di Milano l'11 settembre 1865».⁶⁵

⁶⁴ IGINO UGO TARCHETTI, *La lettera U*, in *Tutte le opere*, vol. II, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, p. 57.

⁶⁵ *Ivi*, p. 64.

In *Uno spirito in un lampone* Tarchetti riesce a raggiungere i livelli più alti di sdoppiamento del personaggio, grazie alla possessione del protagonista. Infatti, mangiando i frutti di una pianta di lampone, cresciuti sul luogo dove è sepolto il cadavere di una ragazza uccisa, una cameriera di nome Clara, che ne contengono lo spirito, il protagonista ne viene posseduto. «Più che di un doppio, si tratta di un'unità completa, uomo-donna, come avviene nell'amore, anzi come non avviene nell'amore, che è solo aspirazione vana a quest'unità».⁶⁶ Il barone comincia subito ad avere comportamenti tipicamente femminili, come raccogliere i fiori e portarli al seno, guardarsi le mani e i piedi con «compiacenza insolita», si spaventa al rumore del fucile, gli uccelli che dovrebbe cacciare gli provocano meraviglia e pietà. Egli è completamente scisso tra le due identità, maschile e femminile, al punto che quando passa un gruppo di giovani:

Egli li guardò con un certo senso di interesse e di desiderio di cui non sapeva darsi ragione; vide che ve ne erano alcuni assai belli; e quando essi gli passarono d'innanzi salutandolo, rispose al loro saluto chinando il capo con molto imbarazzo, e si accorse che era arrossito come una fanciulla.⁶⁷

È da notare come la doppia personalità vada soprattutto a incidere sui gusti sessuali del barone di B., il quale oltre all'attenzione per i giovani citata prima, perde l'interesse per le donne. Non è chiaro del tutto quale sia il ruolo nella vicenda del barone, se semplice intermediario o se avesse avuto un desiderio nei confronti di Clara. Tarchetti lascia intuire che tra i due ci fosse stato qualcosa:

⁶⁶ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, cit., pp. 96-97.

⁶⁷ IGINO UGO TARCHETTI, *Uno spirito in un lampone*, in *Tutte le opere*, vol. II, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, pp. 77-78.

-lo vengo a dormire con lei, signor barone-. E delle nuove memorie si suscitavano nella sua anima; erano memorie doppie, cioè le rimembranze delle impressioni che uno stesso fatto lascia in due spiriti diversi, ed egli accoglieva in sé tutte e due queste impressioni. [...] e siccome erano rimembranze di amore, egli comprese in quel momento che cosa fosse la grande unità, l'immensa complessività dell'amore, il quale essendo nelle leggi inesorabili della vita un sentimento diviso fra due, non può essere compreso da ciascuno che per metà [...]. Passò circa un'ora, scorsa la quale si accorse che quella voluttà andava scemando, e che le due vite che parevano animarlo si separavano.⁶⁸

Anche la vista si sdoppia e, come direbbe Todorov, ci troviamo di fronte a uno dei tipici temi dell'*io*, cioè dello sguardo che, sdoppiandosi, va ad influire anche su tutti gli altri sensi, l'udito, il tatto. In questo caso ci troviamo di fronte a un ibridismo tematico, in quanto il doppio sguardo, di cui il protagonista è vittima, scema nel momento in cui le due anime sembrano unirsi in un rapporto carnale, in seguito all'affermazione della fanciulla «lo vengo a dormire con lei, signor barone», unico momento di vero dialogo tra i due personaggi. Ci si troverebbe quindi, in questo caso, nell'ambito dei temi del *tu*.

Ancora una volta il lettore si imbatte nella storia di un delitto, che viene risolta, anche se non grazie a una *detection* razionale, ma soprannaturale. La fanciulla sparisce, ma di fatto non esistono gli elementi del poliziesco, in quanto l'assassino è già indicato, e, come fatto misterioso, l'assassinio è secondario allo sdoppiamento.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 82-83.

Tutte le ricerche erano riuscite vane; e benché pendessero non pochi sospetti sopra uno dei guardaboschi – giovine d'indole violenta che era stato un tempo invaghito, senza esserne corrisposto – questi sospetti erano poi in realtà così vaghi e così infondati, che il contegno calmo e sicuro del giovane era stato più che sufficiente a disperderli.⁶⁹

L'assassino confessa spontaneamente - dopo aver visto nel barone di B. le sembianze di Clara - di averla uccisa per un eccesso di gelosia e di averla sotterrata in un campo, precisamente nel luogo dove aveva visto il barone mangiare i frutti. In un racconto poliziesco canonico una tale risoluzione del giallo sarebbe risultata del tutto inaccettabile, poiché essa avviene grazie ad un elemento soprannaturale, che il lettore non avrebbe in alcun modo potuto prevedere. La possessione del protagonista si risolve con una forte dose di emetico, che gli fa rimettere i frutti ingeriti. Il narratore ha appreso la vicenda dall'assassino stesso: «Nel 1865 io lo conobbi nello stabilimento carcerario di Cosenza che mi era recato a visitare. Mancavangli allora due anni a compiere la sua pena; e fu da lui stesso che intesi questo racconto meraviglioso».⁷⁰ Le memorie dei criminali, come è stato evidenziato nel capitolo precedente, sono i precedenti del genere poliziesco, e anche in ciò si potrebbe notare una certa influenza del genere sui racconti tarchettiani.

Si potrebbe affermare, infine, che l'elemento giallo nei racconti di Tarchetti sia legato a quei crimini che non hanno trovato soluzione, e che, quindi, il soprannaturale entri in gioco per fargliela trovare. Inoltre, come afferma Ghidetti nell'introduzione a

⁶⁹ *Ivi*, p. 74.

⁷⁰ *Ivi*, p. 85.

Tutte le opere, il tema centrale dell'arte tarchettiana è la morte, che si presenta come assillante interrogativo scandito dalla malattia, dalla sofferenza fisica e spirituale.

Come già sottolineato più volte, Tarchetti considera Poe uno dei suoi modelli. Una tale vicinanza è fondamentale per stabilire come nell'opera dello scrittore scapigliato sia possibile riscontrare un ibridismo di generi letterari. Infatti, Poe viene considerato come uno dei fondatori più accreditati dei generi presi in esame fino ad ora, fantastico e poliziesco, e ciò non può non avere influenzato la produzione tarchettiana, dato che lo stesso Tarchetti ne tradusse le opere. Lo scrittore piemontese recupera i temi notturni e ultraromantici, collocando al centro i temi della follia e della nevrosi. Ad esempio, i due racconti *Bouvard e Riccardo Waitzen* ricalcano i racconti di Poe *Berenice* e *The Fall of the House of Usher*, in particolare nella caratterizzazione dei personaggi, consapevoli dell'anormalità della propria vita, malati, nevrotici. Le protagoniste donne, invece, devono disincantarsi e privarsi della sensualità per diventare angeli e perdere la caratteristica di *ianua diaboli*, che spaventa la parte maschile.⁷¹ «Gli incubi del Romanticismo, filtrati attraverso le pagine di Poe, sono diventati aberranti casi di psicopatologia, di malattia fisica e nervosa, per la prima volta degni di essere raccontati dalla letteratura»: i racconti di Tarchetti e in particolare il suo romanzo *Fosca*, ne sono la prova evidente.⁷² Lo scrittore americano influì sul gruppo scapigliato milanese non solo come modello di un nuovo *life style*, la vita maledetta, in opposizione agli schemi borghesi dell'Italia del tempo, ma soprattutto sul nuovo modo di pensare l'Arte, sull'attenzione per le ossessioni, gli incubi, le nevrosi, il brutto e il deforme.

⁷¹ COSTANZA MELANI, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006, pp. 45-47.

⁷² *Ivi*, p. 51.

Uno degli spunti più evidenti tratti da Poe è l'espressione di un esasperato egocentrismo e individualismo, che nei due generi si definisce in maniera diversa. Se infatti, da una parte si può notare un individualismo romantico, che si risolve nel ripiegarsi sulla realtà del proprio io, constatandone la debolezza sostanziale e l'incapacità di vivere affrontando la vita sociale, dall'altra parte sussiste una sorta di individualismo positivista, che riconosce al soggetto la capacità di risolvere le più disparate situazioni grazie alla propria razionalità e di affrontare la criticità della situazione storica e sociale contemporanea.

Infatti, nella varietà dei personaggi presenti nella produzione di Tarchetti, in particolare in quella dei *Racconti fantastici*, si offrono al lettore degli individui con delle chiare difficoltà nell'interagire con la società o, comunque, ripiegati su se stessi. Al contempo, però, la lucidità del racconto pone in evidenza il contrasto tra la consapevolezza del protagonista circa la propria condizione alterata, e la lucidità e verosimiglianza dei fatti come narrati dal narratore. In finale è il lettore quello che si trova ad esitare, perché i protagonisti e i narratori sembrano accettare con serenità i fatti narrati. L'elemento unificatore dei *Racconti fantastici* è dato «oltre che dalla predilezione per certi temi, dal fatto che i *Racconti* «prendono anche la forma esterna della relazione in appoggio ad una tesi generale» per cui si configurano come esposizioni di «casi clinici» reali e concreti che esemplificano la natura di una malattia». ⁷³ La malattia diventa, quindi, uno stato privilegiato, metafisico, in cui si realizza una conoscenza e una

⁷³ ENRICO GHIDETTI, *Introduzione*, cit., p. 41.

sensibilità superiore. Una tale idea potrebbe essere derivata a Tarchetti dalla lettura di *Genio e follia* di Cesare Lombroso.⁷⁴

Ghidetti individua i limiti dell'arte tarchettiana, come l'incapacità di creare atmosfere dense di mistero o di suscitare *suspense*, nel fatto che l'ironia ceda il posto alla volontà di determinare o rappresentare oggettivamente situazioni, la cui sconosciuta verità sfugge al narratore stesso. A differenza di Poe e Hoffmann - pur essendo, questi, modelli molto presenti - Tarchetti prepara gradualmente il finale: «la direzione che intraprende il narratore è obbligata e non può dar luogo alla creazione di quella atmosfera di mistero che circonda il fatto anormale». Nei due autori citati in precedenza, invece, l'intera tensione viene risolta nella conclusione più paurosa possibile.⁷⁵ Per esempio, *Le leggende del castello nero* denuncia l'incapacità sostanziale di ricreare l'atmosfera tragica e spaventosa, che è tipica sia della letteratura nera europea che della Scapigliatura, da Boito a Praga, anche se ne vengono utilizzati gli espedienti più esteriori, come il castello nero, la bella e infelice castellana, sommandoli alla scoperta del castello indotta artificialmente grazie a reticenze e presagi.

L'incubo di un sogno nefasto (il racconto fu pubblicato anche col titolo *il Sogno di un vita*) di qui a poco tempo di tradurrà nella esposizione minuta dei sintomi della malattia che fa di Fosca una creatura vivente, ma allo stesso tempo un'immagine ossessiva di morte [...] a dichiarare, in tutto il suo orrore, come la tematica delle

⁷⁴ MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Ragione e follia, scienza e arte nella narrativa di Tarchetti*, in *Convegno nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura [1/3 ottobre 1961]*, San Salvatore Monferrato, 1976, p. 66.

⁷⁵ ENRICO GHIDETTI, *Introduzione*, cit., p. 45.

pagine di questi anni estremi sia la trasposizione di un'inquietudine e di una malattia ormai inguaribili.⁷⁶

Anche il rapporto con le nuove scoperte scientifiche emerge preponderante in Tarchetti e si manifesta, in particolare, nel dualismo arte-scienza, insito in quello tra conservazione e modernità, entrambi tipici della Scapigliatura. L'esempio più costante nell'opera tarchettiana è quello dell'anatomia, il settore di ricerca che più colpisce l'autore e i suoi colleghi scapigliati, per la sua attinenza con la morte e con la metamorfosi della materia.

La scienza, o alcuni settori parascientifici di ricerca, servono invece allo scrittore, oltre che ad attingere argomenti inediti, magnetismo, metempsicosi, spiritismo, definito appunto un'«applicazione singolare della scienza» a garantire la rarità di quei fenomeni, tutti al limite di certezze positive.⁷⁷

La scelta del fantastico può essere collocata provocatoriamente in contrasto con i successi della scienza, che in quegli anni andava sempre più regolando la realtà naturale secondo leggi definite. Da alcuni è stato detto che un tale atteggiamento sia in funzione di un recupero scientifico, ipotizzando di affiancare al processo artistico la ricerca scientifica. È evidente, però, come Tarchetti scelga fenomeni parascientifici come magnetismo, metempsicosi, spiritismo, per sottolineare la rarità di tali fenomeni, tutti al limite di certezze positive. Lo scrittore, ad esempio ne *I fatali*, chiede un atto di fede, cioè una sospensione del giudizio positivo per il tempo necessario alla lettura dei fatti.

⁷⁶ ENRICO GHIDETTI, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, cit., p. 221.

⁷⁷ MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Ragione e follia, scienza e arte nella narrativa di Tarchetti*, cit., p. 71.

In *Uno spirito in un lampono* il fantastico, causato dall'ingestione dei lamponi magici, si risolve con una dose di emetico e segnala non solo la preminenza del dato materiale su qualsiasi fenomeno soprannaturale, ma risolve, inoltre, il caso di spiritismo nella chiave «materialistica» di un'indigestione di lamponi, che ha causato suggestioni e reazioni tali da far credere al protagonista di essere vittima di un fenomeno paranormale.⁷⁸

I *Racconti* vanno al di là di un'anonima esercitazione su un filone della letteratura europea, da cui pure, come ha dimostrato Mariani, attingono largamente, per rivelare in controluce la problematica più autentica di Tarchetti: non tanto la divaricazione tra una scelta di spirito e una materialistica, che, qui più che altrove, rivela la sua vanità, ma l'impegno del dubbio, la volontà di non adagiarsi in scelte totali, e non recedere di fronte alla contraddittorietà di un reale frantumato, non più passibile di sintesi.⁷⁹

L'ultima parte della produzione tarchettiana cambia il rapporto tra i contenuti magici e parascientifici che, se prima potevano comprendere una spiegazione razionale, mantenendo però un livello di anomalia, vengono ora sostituiti da postulati deterministi o passibili di una legittima teorizzazione scientifica. Ad esempio, l'attenzione scapigliata per l'allucinazione, il subconscio, i turbamenti della psiche, vengono accettati per il loro carattere fisiologico, «riconducibile all'esplicito impegno anti-romantico di restituire a coordinate razionali e a un'organizzazione logica un materiale concitato».⁸⁰ In *Storia di*

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ivi*, p. 72.

⁸⁰ *Ibidem.*

una gamba, ad esempio, la stranezza dei fatti è inserita in uno schema puramente scientifico, sottolineando per di più il collegamento tra processi fisici e psichici.

Conclusioni

Ho cercato nella mia tesi di fare un quadro il più completo possibile di due generi, o modi, letterari, il fantastico e il poliziesco, che si sono sviluppati in periodi attigui. Fin da subito è stato possibile notare come essi presentino varie analogie, sia di tipo strutturale che tematico. Senza ripetere ciò che già è stato più volte evidenziato, basti sottolineare fra i tratti più significativi, l'attenzione che entrambi i generi hanno per il lettore e l'importanza del patto narrativo, che si instaura tra questo e il narratore, fino al tema centrale della morte.

La narrativa scapigliata ha trovato nel fantastico i modi necessari ad esprimere il disagio della classe intellettuale post-unitaria e delle nuove tendenze letterarie di un sistema editoriale di stampo capitalistico. Il poliziesco, invece, è lo specchio di una cultura positivista, che pone al centro del suo pensiero la razionalità e la fiducia in scienza e progresso.

Entrambi hanno come padre Edgar Allan Poe che Paul Valéry definisce come:

il demone della lucidità, il genio dell'analisi, l'inventore delle più affascinanti e nuove combinazioni della logica con l'immaginazione, del misticismo col calcolo, lo psicologo d'eccezione, l'ingegnere letterario che approfondisce e utilizza tutte le risorse dell'arte...⁸¹

Ritengo che nella descrizione che il poeta francese fa di Poe, sia riassunta la possibile convivenza dei due generi in un unico autore e nelle sue opere. Infatti, realtà e

⁸¹ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 66.

immaginazione non possono esistere l'una senza l'altra, in quanto si definiscono e delimitano a vicenda.

Fantastico e poliziesco affrontano due grandi temi, uno inerente alla forma del tragico, e uno relativo alla morte, al lutto e in particolare alla perdita. Infatti, pur soggetti a continui cambiamenti e trasformazioni hanno mantenuto una forma specifica, cioè quella del romanzo – anche se va evidenziato come il fantastico si situi più vicino al racconto lungo. Riguardo la morte, come è stato già notato, entrambi operano uno spostamento di senso, una focalizzazione deviata, una disumanizzazione delle spoglie, che, in un caso porta all'elemento fantastico e soprannaturale, nell'altro porta ad un'analisi totalmente razionale. Come Ilaria Crotti afferma riguardo al poliziesco:

esso si è rivelato per eccellenza in grado di svolgere, rielaborando sotto mentite spoglie, alcune funzioni di vitale rilievo per la modernità. Innanzitutto esprimere interrogativi, anche di vastissima portata, non gravandoli di apparati tortuosi e ardui; indi senza aspirare ad approdare a una verità univoca e assoluta [...]; condurre, poi, una serie di *quêtes* aperte, perseguitate da un fattore determinante per la modernità, come il caso, anche leggibili in senso allegorico, atte a venire decodificate a diversi livelli, nel momento in cui le funzioni relative alla *detection* possono risultare pertinenti ad ambiti distinti; ciò dal momento che l'oggetto da inseguire dispone della facoltà di esorbitare dallo specifico e restrittivo circuito

evocato (ricerca e svelamento dell'identità dell'assassino).⁸²

Inoltre, anche la figura del personaggio ricopre vari ruoli, vittima, colpevole, detective, permettendo di cogliere le varie derive o, allo stesso tempo, anche la possibilità di coesistenza delle varie funzioni. Il poliziesco si pone domande e affronta temi di grande rilievo, presenti già dalle origini della letteratura, derivati dalla cultura giudaico-cristiana, seppur sullo sfondo o in controluce, focalizzati su nodi necessari come la condizione edenica originaria, o più semplicemente, il binomio punizione-catarsi.⁸³ Tali considerazioni sono state fatte in relazione al giallo, ma ritengo che possano valere anche per il fantastico.

Per quanto riguarda specificamente Igino Ugo Tarchetti, ho notato come egli riesca a far convivere nella sua produzione letteraria entrambi i generi, senza, tuttavia, snaturare nessuno di essi. L'opera in cui ho constatato particolarmente la tendenza a tale ibridismo letterario è rappresentata dai *Racconti fantastici*. Tutti gli elementi e le caratteristiche canoniche di entrambi i generi sono presenti nella sua narrativa. Infatti, anche i *Racconti fantastici* pur essendo definiti fantastici, non sviluppano totalmente i temi e le strutture del genere, ma mutuano elementi dal genere poliziesco.

Per concludere, penso che entrambi i generi siano le due facce di una stessa medaglia, cioè che entrambi cerchino di offrire al lettore la possibilità di scegliere come interpretare il mondo: con la lucidità scientifica o con l'animo irrazionale. In Tarchetti si può scegliere sempre che interpretazione accettare, in quanto entrambe le scelte

⁸² ILARIA CROTTI, *Ombre del giallo. Il poliziesco, la letteratura italiana, la modernità*, in *Le forme del narrare. Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI. Macerata 24-27 settembre 2003*, Firenze, Polistampa, 2004, pp. 169-170.

⁸³ *Ivi*, p. 170.

possono essere ugualmente valide. È questo, a mio parere, il modo in cui si concretizza l'ibridismo di generi letterari nell'autore piemontese, che attraverso tutte le tecniche narrative e i temi trattati riesce ad esprimere.⁸⁴ Usando le parole di Calvino,

comunque, tutte le «realtà» e le «fantasie» possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità o interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di carattere minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte del deserto.⁸⁵

⁸⁴ In tutta la mia tesi ho utilizzato il nome Iginio Ugo Tarchetti, in quanto nella maggioranza dei testi che ho consultato è questo il più usato, invece di Iginio, che ho potuto riscontrare solo in ALBERTO ASOR ROSA, *Gli Autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici. H-Z*, a cura di Giorgio Inglese, Luigi Trenti, Paolo Procaccioli, Torino, Giulio Einaudi editore, 1991.

⁸⁵ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 98.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia generale:

- FERDINAND BRUNETIÈRE, *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura. Lezioni tenute all'Ecole Normale Supérieure*, Pratiche Editrice, Parma, 1980.

(Paris, 1980)
- ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- ILARIA CROTTI, *La detection della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore, 1982.
- ILARIA CROTTI, *Ombre del giallo. Il poliziesco, la letteratura italiana, la modernità*, in *Le forme del narrare. Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI. Macerata 24-27 settembre 2003*, Firenze, Polistampa, 2004.
- ALBERTO DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962.
- ALBERTO ASOR ROSA, *Gli Autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici. H-Z*, a cura di Giorgio Inglese, Luigi Trenti, Paolo Procaccioli, Torino, Giulio Einaudi editore, 1991.

- SIGMUND FREUD, *L'io e l'es e altri scritti, Opere 1917-1923*, Torino, Boringhieri, 1977.
- MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998.
- GÉRARD GENETTE, *Figure I. Retorica e strutturalismo*, trad. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1969. (Paris, 1966)
- GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976. (Paris, 1972)
- ANTHONY GIDDENS, *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, trad. di Delia Tasso, Bologna, Mulino, 1995. (Cambridge, 1992)
- GIANLUIGI GOGGI, *Assurdo e Paradigma di realtà*, in *La Narrazione Fantastica*, Pisa, Nitri-Lischi, 1983.
- HERMANN GROSSER, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.

- ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, trad. di Rosario Berardi, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1986. (London and New York, 1981)
- SIEGFRIED KRACAUER, *Sociologia del romanzo poliziesco*, in *Saggi di sociologia critica*, trad. di Ursula Bavay, Antonella Gargano, Carlo Serra Borneto, Bari, De Donato, 1974. (Frankfurt, 1971)
- LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La Narrazione Fantastica*, Pisa, Nitri-Lischi, 1983.
- PAOLO ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1981.
- GIUSEPPE PETRONIO, *Il punto su il romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1982.
- EMILIO PRAGA, *Poesie. Tavolozza – Penombre – Fiabe e leggende – trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, 1969
- OTTO RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Varese, Sugarco, 2009, trad. di Maria Grazia Cocconi Poli. (Wien, 1914)

- LUCIA RODLER, *I termini fondamentali della critica letteraria*, Milano, Mondadori, 2004.
- ANNAMARIA SPORTELLI, *L'enigma del "genere"*, in *Generi letterari*, a cura di Annamaria Sportelli, Roma Bari, Laterza, 2001.
- GINO TELLINI, *Metodi e protagonisti della critica letteraria. Con antologia di testi e prove di lettura*, Firenze, Le Monnier Università, 2010.
- TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2011. (Paris, 1970)

Sitografia:

- ENCICLOPEDIA TRECCANI, consultata il 21.04.2015
(<http://www.treccani.it/enciclopedia/ossimoro/>).

Testi di Igino Ugo Tarchetti:

- IGINO UGO TARCHETTI, *La fortuna del capitano Gubart*, in *Giornale per tutti*, Milano, 4 maggio 1865.
- IGINO UGO TARCHETTI, *Un suicidio all'inglese*, in *Rivista minima*, Milano, 15 maggio 1865.
- IGINO UGO TARCHETTI, *Idee minime sul romanzo*, in *Rivista minima*, Milano, 31 ottobre 1865.
- IGINO UGO TARCHETTI, *Paolina – Mistero del coperto Figini*, in *Rivista minima*, Milano, 30 novembre 1865 e 31 gennaio 1866.
- IGINO UGO TARCHETTI, *Drammi della vita militare. Vincenzo D*** (Una nobile follia)*, in *Il Sole*, Milano, 12 novembre 1866 / 27 marzo 1867 (in 27 puntate).
- IGINO UGO TARCHETTI, *Le leggende del castello nero*, in *Il pungolo*, Milano, settembre 1867 (in due puntate).
- IGINO UGO TARCHETTI, *Bouvard*, in *Strenna italiana pel 1867*, Milano, 1867.
- IGINO UGO TARCHETTI, *Riccardo Waitzen*, in *Strenna italiana pel 1867*, Milano, 1867.

- IGINO UGO TARCHETTI, *L'elixir dell'immortalità (imitazione dall'inglese)*, in *Emporio pittoresco*, febbraio 1868 (a puntate).
- IGINO UGO TARCHETTI, *Storia di un ideale*, in *Strenna italiana per 1868*, Milano, 1868.
- IGINO UGO TARCHETTI, *Il lago delle tre lamprede (tradizione popolare)*, in *Emporio pittoresco*, Milano, giugno 1868.
- IGINO UGO TARCHETTI, *Storia di una gamba*, Milano, Sozegno, 1869.
- IGINO UGO TARCHETTI, *Fosca*, in *Il pungolo*, Milano, 21 febbraio 1869 / 6 aprile 1869.
- IGINO UGO TARCHETTI, *Racconti fantastici (I fatali – Leggende del castello nero – La lettera U – Un osso di morto – Lo spirito in un lampone)*, Milano, Treves, 1869.
- IGINO UGO TARCHETTI, *Racconti umoristici (In cerca di morte – Re per ventiquattre)*, Milano, Treves, 1869.

Per la mia tesi mi sono servita dell'edizione a cura di Enrico Ghidetti:

IGINO UGO TARCHETTI, *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, Cappelli, Bologna, 1967.

Bibliografia su Igino Ugo Tarchetti:

- NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982.
- GIULIO CARNAZZI, *La Scapigliatura*, Napoli, Morano Editore, 1989.
- MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Ragione e follia, scienza e arte nella narrativa di Tarchetti*, in *Convegno nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura [1/3 ottobre 1961]*, San Salvatore Monferrato, 1976.
- ILARIA CROTTI, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2008.
- ILARIA CROTTI, RICCIARDA RICORDA, *Scapigliatura e dintorni*, in *Storia letteraria d'Italia: l'Ottocento*, a cura di Armando Balduino, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1992.
- ENRICO GHIDETTI, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968.
- ANGELO MANGINI, *La voluttà crudele: fantastico e malinconia nell'opera di Igino Ugo Tarchetti*, Roma, Carocci, 2000.

- GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1967.
- COSTANZA MELANI, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006.
- SIMONA MICALI, *I sogni nel racconto fantastico*, in *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, a cura di Anita Piemonti e Marina Polacco, Firenze, Le Monnier, 2001.
- FOLCO PORTINARI, *Intrattenimento generico su un tema specifico (il romanzo e la Scapigliatura)*, in *Convegno nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura [1/3 ottobre 1961]*, San Salvatore Monferrato, 1976.
- GISELLA PADOVANI, *Le trame dell'ossessione da Tarchetti a Pirandello*, Enna, Papiro Editrice, 1997.
- GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, Bari, Laterza, 1997.
- ROBERTO TESSARI, *L'immagine della morte nell'opera di Tarchetti e nella Scapigliatura*, in *Convegno nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura [1/3 ottobre 1961]*, San Salvatore Monferrato, 1976.

Indice

CAPITOLO PRIMO

1.1 <i>Critica di genere e critica tematica</i>	pag. 1
1.2 <i>I modi del fantastico</i>	pag. 11
1.2.2 <i>Radici storiche e culturali del fantastico</i>	pag. 19
1.2.3 <i>Aspetti verbali e stilistici</i>	pag. 27
1.2.4 <i>Temi del fantastico</i>	pag. 40
1.3 <i>I modi del poliziesco</i>	pag. 62
1.3.2 <i>Radici storiche e culturali del poliziesco</i>	pag. 66
1.3.3 <i>Aspetti strutturali e stilistici</i>	pag. 70
1.4 <i>Temi e caratteristiche strutturali comuni tra fantastico e poliziesco</i>	pag. 73
1.5 <i>Differenze tra fantastico e poliziesco</i>	pag. 79

CAPITOLO SECONDO

II. <i>La Scapigliatura milanese nell'Italia post-unitaria</i>	pag. 85
II.2 <i>Igino Ugo Tarchetti tra fantastico e poliziesco</i>	pag. 104
<i>Conclusioni</i>	pag. 134
<i>Bibliografia</i>	pag. 139

Ringraziamenti

Ringrazio la Professoressa Ilaria Crotti che mi ha aiutata e seguita in quest'ultima fatica, dandomi fiducia, anche se i tempi erano parecchio stretti.

Ringrazio la mia famiglia, mia mamma, mio papà e mia sorella, che mai come in questi ultimi mesi ha saputo starmi vicina e sostenermi, sopportandomi, anche nei momenti in cui avrebbero dovuto rinchiudermi e buttare la chiave.

Ringrazio mia zia Marina che è sempre la prima, e alle volte l'unica, che mi ascolta quando credo di stare per morire.

Ringrazio tutte le mie amiche, che sono la mia seconda famiglia, senza le quali non sarei riuscita a fare niente, e che ci sono e ci saranno sempre: Anna, senza la quale non avrei avuto neanche i libri necessari e che ho spedito a Trieste a recuperare e che mi vuole sempre anche se sono pazza, Gloria, che è ossessiva come me, Margherita, che è un silenzioso cuore gigante, Gaia, che risponde ai miei messaggi a qualunque ora del giorno e della notte, Giulia, che in questi cinque anni è stata mia amica e mio aiuto fondamentale, Michela, che è stata una piacevole riscoperta, Francesca, ultima ma non ultima, che dopo 18 anni riesce ancora a volermi bene. Un grazie anche a tutti gli altri miei amici che non nomino ma che sono sempre nel mio cuore.

Un grazie gigante a Matteo, perché mi ha aiutata a diventare quello che sono e a raggiungere questo importante obiettivo.

Se sono riuscita ad arrivare a questo traguardo intera è non solo grazie a me, ma soprattutto grazie a tutti voi che mi sostenete da sempre e che mi date la forza e la voglia di non fermarmi mai.