



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e letteratura italiana

Prova finale di Laurea

La ricompensa del coraggio
Il nero sentiero dalle origini gotiche
agli sviluppi del fantastico tra Ottocento
e Novecento

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Rolando Damiani

Prof.ssa Monica Giachino

Laureando

Nazareno Colamaria

Matricola 839226

Anno Accademico

2012/2013

INDICE

CAPITOLO PRIMO

UN'ALBA OSCURA: L'EUROPA ALLE SOGLIE DEL GOTICO

- I.1 Introduzione storico-sociale p. 3
I.2 I nuovi approdi del romanzo p. 13

CAPITOLO SECONDO

PROBLEMI DI ESTETICA LEGATI ALLO SVILUPPO DEL ROMANZO GOTICO

- II.1 L'estetica del sublime p. 21

CAPITOLO TERZO

LA MOLTITUDINE INCANTATA

- III.1 I castelli di Walpole p. 34
III.2 Ann Radcliffe e il velo nero p. 44
III.3 Lewis e la stagione dell'orrore p. 54

CAPITOLO QUARTO

PAOLO MAURENSIG E I NUOVI ORIZZONTI DEL FANTASTICO

- IV.1 Vukovlad p. 65
IV.2 La variante di Lüneburg p. 83
IV.3 Canone inverso p. 92

BIBLIOGRAFIA

- BIBLIOGRAFIA CRITICA GENERALE E RELATIVA AL GOTICO p. 105
OPERE PRESE IN ESAME p. 110

CAPITOLO PRIMO

UN'ALBA OSCURA: L'EUROPA ALLE SOGLIE DEL GOTICO

I.1 Introduzione storico-sociale

Nel corso della storia culturale dell'uomo poche rivoluzioni nell'ambito estetico possono essere definite in maniera precisa e sicura dal punto di vista cronologico; il gotico è una di queste. Iniziata nel 1764 e conclusasi nel 1820, rispettivamente con due romanzi, *Il castello di Otranto* di Horace Walpole e *Melmoth the Wanderer* di Charles Robert Maturin, la rivoluzione gotica irruppe con un vigore e una forza tali che molte arti quali cinema, teatro e musica ne risentono tuttora gli effetti.

Per comprendere le ragioni che hanno dato origine a questa rivoluzione del gusto, della morale e soprattutto dello stesso modo di vivere e concepire l'arte e la letteratura sono significative le parole di Mirella Billi, la quale afferma:

L'attrazione per il gotico, iniziata con la costruzione dei manieri e con il gusto delle rovine, segue una duplice direzione, spesso destinata a convergere, sempre ad intrecciarsi e sovrapporsi: da una parte, la tendenza antiquaria alimentata dai

viaggiatori inglesi e dai loro apprezzamenti positivi nei confronti dei vari monumenti dell'architettura gotica; dall'altra, il percorso più schiettamente letterario.¹

Si sottolineano quindi diversi fattori tutti decisivi per lo sviluppo del gotico. L'interscambio tra arte e letteratura ad esempio che vedrà nella convenzione del Grand Tour una delle sue espressioni più vive e fortunate della Modernità. La passione per l'architettura medievale e gotica appunto, l'interesse per la pittura paesaggistica (Rosa, Lorrain, Poussin), il gusto nostalgico e malinconico delle rovine, la poesia cimiteriale: tutti elementi capaci di catapultare lo spettatore in quello spazio del sublime così ricercato dal gotico prima e dal Romanticismo poi.

Le ragioni che porteranno alla rinascita spirituale dell'uomo e che Clark definirà “*revival* gotico” (dal punto di vista del ritrovato interesse per l'arte medievale e ‘barbara’) non si esauriscono solo nella ricerca di nuovi spazi e di nuove emozioni ma si concretizzano in una vera e propria risposta al clima culturale dominante. Usando le parole di Agazzi, «le esigenze inconse e irrazionali, che tanto il razionalismo che l'empirismo non erano riusciti a scardinare, furono tra le cause che determinarono il sorgere di questo nuovo genere».²

Pittura paesaggistica prima, ritrovato interesse per il medioevo architettonico poi, la rivoluzione gotica arriverà infine allo sviluppo del romanzo nero. Arte, architettura e letteratura in aiuto dell'uomo europeo che vedeva stagliarsi contro di sé quella nube tossica che di lì a poco, con lo sviluppo economico sempre più distante dalla propria sostenibilità, avrebbe inglobato vite e destini di intere generazioni. Di fronte al lume della ragione sempre più accecante e che distoglie l'uomo stesso da quelle sensazioni autentiche che solo

¹ MIRELLA BILLI, *Il gotico inglese*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 16.

² RENATO AGAZZI, *I romantici dell'orrido*, Firenze, Antonio Lalli Editore, 1984, p. 9.

l'arte può offrire, l'artista e il mondo delle lettere della seconda metà del Settecento chiederanno aiuto al buio e all'ombra:

Ci si muove verso l'irrazionalità della natura, i suoi aspetti tenebrosi e orridi, e, come si rivela nelle fantasie dei giardini e delle loro finte rovine, si lascia via libera alle intuizioni sull'esistenza di regni oscuri e sconfinati all'interno dell'uomo donde scaturiscono i sentimenti e le passioni.³

E ancora:

L'impulso diffuso ad esplorare l'inconscio, sondarne le profondità e ad interpretarne gli echi si traduce in attrazione verso l'oscurità, la notte, e, infine, verso il sogno.⁴

Accanto alle grandi rivoluzioni della seconda metà del diciottesimo secolo quali la rivoluzione industriale in Inghilterra e la successiva rivoluzione in Francia che traghetterà l'Europa verso la contemporaneità, si osserva una decisiva rivoluzione epistemologica e antropologica che dal lume della ragione condurrà l'uomo verso l'ombra.

Alla pretesa razionalistica e al desiderio di riconoscersi vincente nei confronti di una natura apparentemente piegata alle sue esigenze, la letteratura gotica metterà di nuovo l'uomo di fronte a se stesso obbligandolo ad accettare la propria miseria in un viaggio verso l'incubo e l'abisso che di fatto non potrà terminare se non con la sua sconfitta e morte. Una discesa implacabile verso il sottosuolo in cui il caso è il fattore dominante. La cessazione dell'eroismo umano.

Il romanzo gotico risponde a esigenze molto forti dell'animo umano, *in primis* il bisogno di evadere dal ruolo sociale imposto dal mondo circostante e dal sistema di

³ M. BILLI, *Il gotico inglese*, cit., p. 22.

⁴ Ivi, p. 23.

relazioni economiche, sociali, culturali e familiari che rischiano di paralizzare l'uomo stesso. Per comprendere appieno la rilevanza della rivoluzione gotica dobbiamo ripercorrere alcune tappe fondamentali del romanzo e della sua diffusione a livello di pubblico e di tematiche rilevanti. La rivoluzione intrapresa dal gotico inizia più di un secolo prima con la comparsa del *Don Chisciotte*. Runcini sottolinea l'importanza straordinaria di tale personaggio (e di Cervantes) mettendo in luce alcuni elementi emblematici della condizione dell'uomo di fine Settecento. Runcini afferma:

Miguel de Cervantes condannò ferocemente i vecchi e inutili romances con il suo Don Chisciotte, facendo di questo falso cavaliere il simbolo di un anti-eroe, un uomo puro che combatte un guerra personale contro i fantasmi di una società degradata e irresponsabile. Con questa figura di folle malinconico che incarna la sola coscienza autentica in tempi di corruzione, quella dell'interiorità sofferta e conclamata, nasceva il primo protagonista del romanzo moderno.⁵

Di fronte a una lenta e continua degradazione, sia fisica che spirituale, l'uomo non potrà che rifugiarsi in uno spazio che riteneva sicuro, quello delle arti. Alla fucina inesorabile del progresso e della tecnica che distruggeranno – e nemmeno lentamente – il mondo allora conosciuto, di fronte a un venir meno dei rapporti sociali consolidati da secoli e ora dominati dal nuovo protagonista borghese, il mondo gotico deciderà di ritirarsi nei castelli e nei conventi medievali. Tracciando i notevoli cambiamenti portati dalla rivoluzione industriale non si ci può esimere dal sottolineare l'importanza a livello economico, culturale, sociale e politico dell'introduzione della locomotiva a vapore che, di lì a pochi decenni, sconvolgerà intere generazioni con la potenza e la ferocia del progresso

⁵ ROMOLO RUNCINI, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, Napoli, Liguori Editore, 1984, p. 35.

tecnologico.⁶ Ancora una volta si ritorna all'importanza del contesto sociale in cui il fenomeno letterario si inserisce. Alla rivoluzione industriale risponderà la letteratura fantastica mettendo in luce lo stato di smarrimento del vissuto in un gioco di speranze e desideri che cambiano con il mutare dei rapporti sociali, delle relazioni gerarchiche familiari e dell'economia.⁷

Lo scopo è quello di definire nell'attraversamento di sistemi produttivi e metaforici in conflitto il tracciato epifanico di una paura individuale e collettiva che, in presenza del grandioso evento della rivoluzione industriale, si traduce in un percorso letterario, il nuovo genere fantastico, come segno di allarme e di fuga dal reale e come avventura possibile nell'ignoto, un gioco con l'inconscio nella rappresentazione del diverso.⁸

⁶ Per una più esaustiva trattazione del tema si rimanda al testo di Remo Ceserani *Treni di carta*, Genova, Marietti, 1993. L'introduzione della ferrovia e della locomotiva a vapore coincisero con lo sviluppo della prima generazione romantica. In un'Europa desiderosa di affacciarsi al nuovo secolo mediante le scoperte della scienza e del progresso si risponderà con il sentimento e con la folgorante stagione del Romanticismo. Alla gloriosa affermazione antropocentrica amplificata dal potenziamento delle reti ferroviarie risponderanno timori e angosce di uomini incapaci ancora di incanalare e di sfruttare al meglio le nuove risorse tecnologiche. Una polarizzazione di parti e di pareri che vedeva in prima linea il mondo della borghesia imprenditoriale (che partecipa attivamente a questa rivoluzione) entusiasta scontrarsi con il mondo delle lettere il quale tentava disperatamente di difendere la bellezza naturale, prima minata e poi distrutta dalla ferocia delle macchine. La metafora animalesca di mostro che con le sue fauci riduce a pezzi la bellezza e l'armonia nel mondo sarà una tra le più fortunate della modernità letteraria. Si possono osservare diverse polarizzazioni semantiche in merito alla figura, presenza e del treno e della vaporiera; una contrapposizione tra la bellezza armoniosa degli animali e della natura e la macchina metallica perturbante. Una contrapposizione tra il suono dolce della natura e lo stridio metallico minaccioso. E infine, una contrapposizione tra i movimenti, quello tortuoso, lento, spontaneo dell'uomo e quello obbligato della rotaia. Dopo una prima generazione romantica acerba nei confronti di queste innovazioni tecnologiche e con il successivo addomesticamento della sensibilità collettiva svolto proprio da quel mondo letterario che in precedenza l'aveva condannata, la locomotiva e la stazione ferroviaria diventeranno parti fondamentali nella partitura romanzesca con esempi celebri quali Zola, Dickens, Tolstoj. La stazione e il treno arriveranno a sostituire o ad affiancare altri modelli di organizzazione narrativa preesistenti. Lo stesso Ceserani enuncia diversi esempi quali le imbarcazioni omeriche, le tappe evangeliche della *via Crucis*, le piazze e le città del Boccaccio precedenti alla svolta ferroviaria. Di lì a pochi decenni la ferrovia e la vaporiera obbligheranno l'uomo di lettere a riflettere su questioni capitali, *in primis* il vero e proprio senso di smarrimento e di alienazione conseguente a quella rivoluzione della prossemica che modificherà ineluttabilmente l'apparato percettivo dell'uomo moderno e poi contemporaneo. Portando con sé un profondo e decisivo mutamento economico, una ristrutturazione a volte drammatica e violenta degli insediamenti umani e degli assetti urbanistici e un effetto amalgamante sulla vita dei villaggi e sulle rispettive espressioni linguistiche, la vaporiera spingerà l'uomo verso un diverso orientamento non solo fisico ma soprattutto etico-spirituale nei destini d'Europa.

⁷ R. RUNCINI, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, cit., p. 39.

⁸ Ivi, p. 46.

L'ennesimo folle volo in cui la grande e meravigliosa conquista sarà il sentimento umano per eccellenza, la paura. A scaturire questa rivoluzione fu infatti la componente aristocratica che vedeva e riconosceva ormai come conclusa la propria stagione politica, a vantaggio della più viva e partecipe componente borghese, economicamente dominante e che di lì a pochi decenni sarebbe divenuta il protagonista politico per eccellenza in tutta Europa. Di fronte all'inesauribile forza economica e politica della borghesia, scrittori di estrazione sociale aristocratica cercano nella produzione letteraria e nel romanzo un modo di opporsi al declino. In un'epoca in cui i lumi e la scienza dominavano, irrompe, nella letteratura europea della seconda metà del diciottesimo secolo, il mondo della superstizione, della magia, un medioevo in cui era ancora l'aristocrazia la componente politica dominante. Con il gotico ci si oppose a una particolare forma di letteratura che rispondeva ai dettami del modo di vivere borghese, il romanzo realista prima e sentimentale poi. Questi generi letterari segnarono l'avvicinamento della componente borghese nel mondo delle lettere da sempre nelle mani delle classi dominanti. Si cercava inoltre di combattere la noia del lettore, assuefatto da opere e canoni ormai consolidati. Sia per il romanzo sentimentale che per quelli gotico-polizieschi si può osservare come:

Le leggi che governano tale testo sono anch'esse rigidamente «d'ordine», rispecchianti la volontà di una borghesia alla ricerca di un consolidamento politico e sociale; ordine del testo e presunto ordine extra-testuale trovano così un momento coesivo nelle aspettative di classe.⁹

Genere per lo più aristocratico in origine, il gotico tuttavia conobbe una diffusione a livello editoriale socialmente eterogenea e divenne per buona parte del proletariato e del mondo borghese stesso un antidoto straordinario al grigiore esistenziale e a quella

⁹ ILARIA CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del novecento*, Padova, Editrice Antenore, 1982, p. 14.

dannazione che il dominio delle macchine imponeva all'uomo.¹⁰ Consapevole di non potersi più opporre all'ascesa borghese, l'aristocrazia decise mediante le forme del romanzo gotico di mettere in luce i lati oscuri del mondo borghese stesso, di mettere in evidenza quelle ambiguità e quelle pulsioni che ci fanno essere drammaticamente e meravigliosamente umani. Usando le parole della Franci, «in questo senso il romanzo gotico più che opporsi a quello borghese, lo integra e lo completa, ne è l'altra faccia, il rimosso, il non detto».¹¹

La rivoluzione industriale e quella Francese non furono però le sole a modificare profondamente i destini europei. Un'altra rivoluzione infatti, in maniera silente e molto meno appariscente, colpì l'Europa e le sue popolazioni. Si fa qui riferimento allo straordinario aumento del numero di lettori nella Modernità. Moltissime iniziative furono intraprese a livello culturale, a livello sociale, ottenendo una vera democratizzazione del sapere e della cultura; come attraverso la diffusione di collane economiche, biblioteche pubbliche e circolanti, metodi di stampa e di diffusione letteraria a basso costo, le sempre più presenti società letterarie, le *coffeehouses*, case editrici che, se da un lato puntano al mercato aristocratico con edizioni di lusso, dall'altro offrono al piccolo-medio borghese e all'operario la possibilità di acquistare a basso costo lo stesso libro in edizione economica.¹² Un'analisi del mercato librario sarebbe tuttavia incompleta se non si tenesse conto del percorso intrapreso dagli scrittori. Il romanziere non tiene più d'occhio unicamente la storia da narrare e rivolge la propria attenzione verso i lettori stessi. L'opera va strutturata in funzione degli effetti che deve suscitare in chi le legge, ormai il romanzo diventa uno dei tanti prodotti confezionati per soddisfare i gusti del pubblico che si

¹⁰ R. RUNCINI, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, cit., p. 48.

¹¹ GIOVANNA FRANCI, *La messa in scena del terrore*, Ravenna, Longo, 1982, p. 13.

¹² R. RUNCINI, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, cit., p. 67.

accontenta.¹³ Nel corso della Modernità si osserva una radicale, decisiva emancipazione dello scrittore il quale vede venir meno il sodalizio con il signore che per secoli, attraverso la struttura del mecenatismo letterario, ne condizionò la stessa fortuna ed esistenza. Lo scrittore viene quindi catapultato in un mondo senza certezze. Così come i personaggi sono in balia del caso e senza reti di sicurezza, così lo scrittore si trova immerso in una Modernità oscura e senza difese. Per entrambi crollano i punti di riferimento.

Tutti questi fattori incisero profondamente nel mercato delle lettere e nello sviluppo delle nuove correnti estetico-letterarie tra le quali il gotico, che proprio in quel tempo conosceva i primi passi. Il mercato editoriale diventa una importantissima cartina tornasole grazie alla quale poter conoscere e analizzare le vicende del gusto in Europa. Secondo Runcini

è al mercato editoriale, alla confluenza dei suoi molteplici fattori rappresentativi, che dovremo rivolgerci per delineare la massiccia presenza di un pubblico composito che entra nel gioco di una domanda precisa di lettura: la fascinazione del terrore.¹⁴

Con l'aumento della base piramidale dei lettori emergono le due grandi anime di questa esperienza e rivoluzione letteraria: la famiglia borghese e quella proletaria. Da una riflessione sulla decadenza dell'aristocrazia e passatempo della stessa, il gotico divenne genere di consumo tra le famiglie borghesi il cui gusto era stato per decenni dominato da figure ingombranti quali Defoe e Richardson e valvola di sfogo importantissima per le classi medio-basse che in queste avventure riuscivano a trovare un momento di pace e riposo dalle loro sventure quotidiane e dai turni in fabbrica alienanti. Al cambiamento

¹³ LAURA DI MICHELE, *L'educazione del sentimento: la crisi del romanzo inglese fra gotico e sentimentale (1750-1800)*, Napoli, Intercontinentalia, 1977, p. 265.

¹⁴ Ivi, p. 50.

totale delle relazioni sociali, dei rapporti economici, delle forze politiche e di fronte all'ipocrisia dilagante ormai in tutti i settori della vita pubblica, ecco che il gotico risponderà mettendo in luce le diverse macchinazioni di sistema sottolineando ancora una volta la misera condizione dell'uomo, illuso di poter piegare a sé e ai suoi bisogni quell'entità indecifrabile che è la natura. La memoria del vissuto tornerà con forza per l'aristocrazia e il mondo proletario, che, in quelle stesse pagine, ricercavano un ordine ormai perduto, quel legame con la natura ormai compromesso, non solo per ragioni economiche ma anche per fattori religiosi profondi.¹⁵ La componente proletaria in particolare, si stagliava come ombra minacciosa nei riguardi del nuovo stato borghese. Rivolte violente contro le macchine, rivendicazioni sociali sempre più pressanti erano avvertite come serie minacce all'ordine pubblico. La rivoluzione industriale modificò profondamente il percorso delle classi proletarie, in particolare mediante lo snaturamento delle strutture del mondo agrario ormai soppiantato dal settore industriale. L'abbandono della terra, il distacco dalla casa e dagli affetti saranno problemi comuni in molte parti d'Europa in una migrazione della – e dalla – miseria, dai risvolti drammatici.

Il suo [del contadino] campo metaforico, caratterizzato da un'arcaica cosmologia in cui le forze della natura e quelle dell'uomo cooperano alla comune vicenda dell'esistenza quotidiana viene spezzato dall'insorgere impetuoso della civiltà delle macchine.¹⁶

Con il progresso scientifico-tecnologico sempre più dilagante, con lo sviluppo della società industriale, con la trasformazione drammatica e tragica del paesaggio mediante la diffusione e l'allargamento delle città e la conquista del potere da parte della borghesia, si avranno in tutta Europa nuove questioni e un nuovo modo di porsi di fronte al vivente.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Ivi, p. 111.

Pochi e sicuri erano i cardini del mondo borghese rispondenti a una rigida divisione dei ruoli, a una affettata educazione del sentimento e a una difesa di quel patrimonio economico così duramente conquistato. Questo modo di vivere così edulcorato, dominato da norme e ammonimenti, verrà distrutto dal romanzo gotico che proprio nella violazione della norma, nel diverso, nel doppio, riuscirà a comprendere il desiderio di evasione (*in primis* femminile) dei suoi lettori. L'allargamento della base dei lettori, l'estensione del processo di acculturazione, i mutamenti della struttura sociale con conseguente rivoluzione estetica furono elementi che portarono inoltre un cambiamento etico, dall'età dell'apparenza a quella del sentimento.¹⁷

Il pubblico si presentava quindi estremamente eterogeneo e i lettori, a seconda della propria estrazione sociale, esaltavano particolari elementi e questioni. Determinati *cliché* furono imposti dal gusto dei lettori e lettrici, le quali si stagliano con sempre più forza in quel lungo processo storico che porterà alla futura emancipazione:

È un pubblico soprattutto femminile quello che divora i romanzi della Radcliffe e delle sue imitatrici, che scavalca le differenze socio – culturali incontrandosi su un comune terreno di frustrazioni e di masochismo e di generico desiderio di evasione. Siano esse donne piccolo – borghesi o aristocratiche, tutte condividono l'esperienza di un mondo chiuso o addirittura claustrofobico, l'evasione dal quale se pure inconsciamente desiderata è vista come pericolosa densa di minacce e anche carica di un angoscioso senso di colpa.¹⁸

Il diciottesimo secolo rappresenta per l'Europa il secolo della lotta tra macchinari fagocitanti colline e paesaggi idilliaci da una parte e dall'altra gli artisti che, quasi mostrando al mondo cosa rischiano di perdere, esaltano con le loro tele gli stessi paesaggi. Il gusto della rovina si presenta quale sorta di monito artistico in cui si esalta l'immortalità

¹⁷ Ivi, p. 78.

¹⁸ M. BILLI, *Il gotico inglese*, cit., p. 97.

dell'arte e della natura contro lo scempio che la suddetta ragione sta operando sui suoi figli e sul loro mondo. Se l'esattezza, la simmetria, la razionalità appartengono ora alle macchine, allora l'artista ne mostrerà l'ombra, il nascosto, il perturbante, il sotterraneo.

Le trasformazioni socio-culturali e l'enorme ampliarsi del pubblico in condizione di fruire delle manifestazioni artistiche aumentano l'aspirazione alla libertà, la rivalutazione del sentimento e dell'emozione, lo scatenarsi dell'immaginazione per il mistero, ma anche tutte le ansietà collettive presenti in un'età e in una cultura caratterizzata da una singolare vastità ed eterogeneità.¹⁹

I.2 I nuovi approdi del romanzo

Si osserva dunque una vicinanza di intenti artistici e più specificamente letterari, nel tentativo di opporsi all'eccesso di razionalismo e realismo della prima metà del secolo diciottesimo. Da notare un elemento; il termine gotico portava con sé molteplici problemi di interpretazione. Abbiamo sottolineato la provenienza architettonico-storica, vediamone ora i tratti maggiormente legati alla produzione letteraria. Prima della pubblicazione de *Il castello di Otranto* esistevano forme di letteratura per lo più popolari quali ballate, poesie cimiteriali, racconti del folklore le quali – insistendo su tematiche molto care all'Europa meno dotta ma socialmente ed economicamente rilevante – riuscirono in un secondo momento a modificare il corso dell'alta letteratura.²⁰ Citeremo ora, per meglio comprendere tale dinamica, uno tra i casi più fortunati ed eclatanti nella storia dell'Europa moderna, il caso del Dottor Faust protagonista di innumerevoli racconti in ambito nord e

¹⁹ Ivi, p. 180.

²⁰ DOROTHY SCARBOROUGH, *The supernatural in modern English fiction*, New York, Octagon Books Inc., 1967, pp. 7-11.

centro europeo. Tale leggenda popolare troverà a partire proprio dall'estetica preromantica una fioritura straordinaria grazie a personalità quali Marlowe, Coleridge, Byron, Goethe che ne modificheranno nel corso dei decenni la fisionomia, trasformando lo stesso Faust ora in ebreo errante, ora in anziano marinaio, ora semplicemente in dottore e uomo di scienza.²¹

²¹ La tematica qui evidenziata meriterebbe uno spazio ben maggiore. Ci limiteremo pertanto a sottolineare alcuni motivi che hanno reso celebre tale figura nel panorama letterario moderno e non solo. Punto di riferimento iniziale sicuramente l'opera del *Dottor Faust* di Marlowe che anticipa motivi affrontati poi dall'estetica preromantica, gotica e romantica *tout court*. La leggenda del Faust racconta la storia di una caduta tematica che troverà di lì a pochi decenni l'esempio più eclatante attraverso le pagine de *Il paradiso perduto* di Milton. Così come Lucifero rappresenta tra le schiere celesti la più alta e perfetta manifestazione della potenza e gloria di Dio così Faust rappresenta il più straordinario esempio di mortale, esperto di moltissime discipline e conoscitore di una considerevole parte dello scibile umano. La caduta di Faust sarà legata alla superbia che, ottennebrando la mente del grande scienziato, lo porterà alla disperazione e alla morte presentandosi quale Icaro della modernità (le ali di cera vengono menzionate dallo stesso Marlowe a inizio d'opera). Riflettendo sulla propria condizione ed essendo ormai conscio del proprio destino di mortale, Faust tuttavia decide di non accettarlo e quindi di combattere la propria battaglia verso un sapere e una conoscenza superiori, pur sapendo in anticipo della propria sconfitta. L'eroismo di chi combatte una battaglia conoscendo l'esito della stessa è il medesimo che contrassegnerà l'angelo della luce che oserà sfidare il cielo e l'Onnipotente. In questo risiede il fascino straordinario di questi protagonisti e caratteri letterari. Di fronte a divinità che, pur sapendo di essere già vittoriosi decidono non solo di combattere ma altresì di punire gli avversari, questi personaggi acquistano una notevole caratura morale e dignità. Per tali caratteristiche e non solo, sia Lucifero che Faust troveranno una fortuna immensa nel panorama letterario. Sono figure, archetipi, che decidono di continuare la loro ossessiva lotta per un fine più alto. Sanno entrambi cosa rischiano di perdere o che hanno già perso. È proprio la cupa bellezza rivestita di malinconia che attrae ancora oggi lettori e studiosi verso queste figure. Si ha infatti l'occasione di riflettere in merito alla fragilità umana attraverso figure che di umano hanno ben poco. Molto spesso, gli eroi gotici riprendono caratteri e situazioni dallo scienziato tedesco presentandosi al lettore in quella solitudine totale che ricollega il lettore allo spazio del sublime evidenziato da Burke. La solitudine che permette non solo al lettore ma anche ai diversi protagonisti di entrare in contatto con realtà nascoste e angoli della psiche inesplorati e che, in molti casi, dovrebbero rimanere tali. Ricorrono alcuni motivi importanti e stereotipati nella leggenda del Faust tra i quali ad esempio la stipulazione del patto con il demonio. Senza un atto di volontaria sottomissione dell'uomo la potenza del diavolo è del tutto insufficiente. Così come l'amore di Dio interviene a prescindere dagli atteggiamenti dell'uomo stesso, il demonio è completamente inerme senza una sua sottomissione formale, scritta e riconosciuta da entrambe le parti. Sono diverse le motivazioni che, nel corso di secoli, hanno portato allo sviluppo di diversi elementi legati allo stipulare patti con il demonio e sull'utilizzo di sangue quale mezzo di compravendita. In ogni momento l'uomo deve stare attento a ciò che veramente ricerca. Motivi letterari, religiosi, culturali e antropologici si mescolano in un meraviglioso mosaico di tentazioni, fallimenti, cadute. L'inferno non vuole l'anima dei mediocri ma vuole l'anima dei santi, molte volte infatti si troverà un Mefistofele pronto a tutto per aggiudicarsi l'anima di un uomo così rinomato e così importante che, prima delle sue tentazioni, rappresentava un esempio fulgido della gloria di Dio; lo stesso Dio che ora si mostra impotente di fronte a uomini restii al pentimento e alla confessione dei loro peccati. Una differenza rilevante emerge confrontando le pagine del Faust marlowiano e quello goethiano e risiede nel fattore tempo. Se la dannazione del Faust di Goethe inizia con il fermarsi del tempo in un solo attimo di meravigliosa esistenza, nel Faust di Marlowe proprio l'interruzione del flusso temporale potrebbe salvare lo scienziato e la sua anima entrambi ormai compromessi. La condanna all'esistenza per Marlowe e il suo Faust assumeranno i connotati di una autocondanna. Faust è consapevole dei propri errori e dei soprusi commessi a discapito di quei limiti che, per ragione o per fede, non devono essere superati. Saranno molte, nel cammino dell'uomo moderno prima e contemporaneo poi, le cause scatenanti il desiderio da parte dell'uomo di cercare e di stipulare un patto con le forze del male, a partire dalla sete di conoscenza di qualcosa di vietato. La leggenda faustiana,

Nelle precedenti pagine si è fatto riferimento al concetto di rivoluzione gotica intendendo quel particolare momento nel processo estetico europeo iniziato nell'ultima parte del diciottesimo secolo che coinvolse nella sua totalità il sapere umano. Ecco quindi che la stessa storia e teoria dei generi letterari trova qui un momento decisivo. Prima di analizzare alcuni tra i prodotti più significativi del romanzo gotico è doveroso porsi domande in merito al gusto imperante in Europa nella metà del secolo diciottesimo. Ritroviamo due correnti significative; la prima facente capo al realismo e figlia dell'età dei lumi e una seconda definita sentimentalismo che altresì faceva dell'etica puritana il proprio sostrato culturale di riferimento.²² Volgendo lo sguardo alla produzione letteraria, il pubblico di riferimento era evidentemente il pubblico borghese per il quale queste opere si presentavano in primo luogo come metodi di intrattenimento senza pretese. La stagione del sentimentalismo incredibilmente prodiga di autori e di opere che riuscirono a incontrare il gusto borghese trattando di tutte quelle problematiche esistenziali a loro care, come l'importanza sociale ed economica dell'istituzione del matrimonio con annessa la difesa della virtù femminile continuamente assediata (è il caso del celebre romanzo *Pamela* di Richardson che dominò a lungo il panorama letterario sentimentale) dalla figura del gentiluomo seduttore. Debitore nei confronti del romanzo sentimentale il romanzo gotico riprenderà la figura del seduttore e la fonderà con quella del *villain* e del persecutore vero e

così come i diversi eroi e protagonisti e del gotico e del romanticismo, ci obbligano a riflettere in merito alla natura dell'uomo, una natura che non può ovviare alla presenza di pulsioni che lo fanno essere una creatura tra il demoniaco e l'angelico a seconda di quali forze si decida di assecondare. Fortissima, in uno tra gli esempi faustiani più drammatici dell'età romantica ossia il *Manfred* di Byron, l'unione tra uomo e natura più volte sottolineata in queste pagine. L'accumulo retorico degli autori mostranti relitti, alberi spogli, luoghi impervi, radici torturate e via dicendo, immagini evocate dai protagonisti a se stessi per ricordarsi della miseria della loro condizione. Eroe faustiano tra i più tragici, il Manfred di Byron presenta inoltre una caratteristica che lo rende per certi aspetti superiore ai suoi predecessori. Contrariamente a quanto affermato dalla leggenda dello scienziato tedesco, qui Faust per ottenere quella conoscenza che lo rende illustre uomo di scienza, negromante e mago, non ha dovuto stipulare nessun contratto con l'angelo caduto. Manfred non può chiaramente opporsi alla morte e al proprio destino e soprattutto non intende farlo, ma può opporsi a chi quella morte non è in dovere di darla. Di fronte al crollo degli idoli e delle divinità ancestrali che esigevano il sangue, la nuova divinità dell'io spinge l'uomo verso un destino ben più atroce esigendo il tributo dell'anima.

²² GIORGIO SPINA, *L'epoca d'oro dei tales of terror*, Genova, Bozzi, 1970, p. 5.

proprio. Importante e decisivo soprattutto per l'estetica romantica la figura dell'uomo fatale sostituirà progressivamente il suo corrispettivo femminile.²³ La stessa figura femminile presenta caratteristiche simili a quella del romanzo sentimentali mostrando tuttavia significative differenze che nel corso dei seguenti capitoli vedremo di analizzare. Riprendendo alcune tra le caratteristiche normative del genere sentimentale e adattandole a un nuova tipologia di romanzo ecco come

la norma [...] estrapolata dal proprio ambito diviene agente fermentante di processi antinormativi; l'uso di detta normatività, in direzione di negazione o di affermazione differenziata, a prescindere dai suoi contenuti precipui, può risultare apportatore di significati distinti.²⁴

La narrativa preromantica riconosceva due figure chiave: il seduttore che metteva a repentaglio la virtù femminile e l'eroina che cercava in tutti i modi di difenderla. Terzo protagonista, tutt'altro che secondario, la natura emerge con forza dal romanzo nero. Lettori e studiosi infatti rimangono colpiti dalla meravigliosa empatia esistente tra il mondo naturale e il mondo del sentimento dei protagonisti e tra questi e gli edifici stessi. Lo scenario dipinto dagli autori è sempre visto soggettivamente dai personaggi e a seconda del loro stato d'animo l'ambiente cambia e muta assecondando la danza di dolore o di gioia dei diversi protagonisti. Il connettere le passioni dell'uomo agli agenti atmosferici non è motivo originale del gotico ma qui trovò terreno incredibilmente fertile. Durante la stagione gotica troverà inoltre sempre più spazio la dimensione onirica, fondamentale a volte per le stesure stesse dell'opera (è il caso di Walpole ad esempio). Di fronte all'eccessivo razionalismo ecco tornare in auge temi molto cari alla tradizione popolare e fiabesca quali la demonologia, l'alchimia, la stregoneria, la ritualità, l'ipnotismo,

²³ Ivi, p. 155.

²⁴ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 5.

contrappasso evidente di un clima esasperato. Il dilemma luciferino costituirà uno dei nuclei più affascinanti di questo momento artistico letterario. Tornerà con vigore il *background* popolare infestato da mostri, fantasmi, spettri, giganti. Non a caso molti degli oggetti e a volte dei personaggi stessi sono enormemente grandi (quello che la critica ha definito come “gigantismo”). Ulteriore strategia usata dagli autori saranno i portenti. Le calamità infatti sono generalmente precedute da alcuni segni della natura, o anche segni di influenze soprannaturali in azione.²⁵ Al di là della fortuna ed eccessiva omogeneità del genere la letteratura gotica fu particolarmente significativa non solo per la nazione inglese ma per tutto il vecchio continente. Giunse provvidenzialmente a interrompere il lungo dominio del romanzo borghese sentimentale. Diede avvio alla successiva estetica romantica e i suoi effetti rivoluzionari si poterono osservare non solo nella formula narrativa ma anche in quella poetica colpendo inoltre tutte le forme letterarie dalla teatrale al romanzato.

Ciò che cambierà nel corso dei decenni e secoli di storia letteraria non sarà di fatto lo schema dei personaggi e l'insieme dei protagonisti delle vicende narrate, ma sarà il modo stesso di concepire l'opera letteraria che, se con il romanzo realista prima e sentimentale poi aveva mostrato al mondo borghese le dinamiche di un mondo a cui loro stessi erano abituati a guardare ora invece ciò che deve essere mostrato e rivelato doveva essere qualcos'altro. Non bisognava più accontentare il mondo borghese, bisognava stupirlo, tenendo presente un fatto oramai oggettivo:

La componente della lettura come fatto esterno che s'incunea nel vivo dell'interno del testo è, ancora una volta, un dato riconducibile alla funzione nuova e

²⁵ D. SCARBOROUGH, *The supernatural in modern English fiction*, cit., p. 41.

determinante che il destinatario svolge nel corso del XIX secolo, trasformandosi da condizionato a condizionatore dell'offerta letteraria.²⁶

Osserviamo quindi, non solo in letteratura ma in molti e vasti campi del sapere umano, un marcato spostamento verso il mondo perturbante dell'immaginazione.²⁷ Fattori decisivi per questo mutamento estetico furono la rinascita e riscoperta della storia medievale con annessa la poesia ossianica e cimiteriale che accompagna il già menzionato *revival gotico*. Una spasmodica passione per il pittoresco, l'esotico e il misterioso. Non a caso la quasi totalità della produzione gotica conoscerà ambientazioni per l'appunto pittoresche, lontane il più possibile da quale mondo così perfetto e imperturbabile quale l'Inghilterra di metà settecento. Molto presto ci si renderà conto di non essere sicuri in nessun luogo e di lì a poco si distruggeranno progressivamente tutte quelle certezze che per secoli avevano determinato non solo lo sviluppo sociale-economico ma anche letterario dell'Occidente.

Affidandosi al soprannaturale, irreali, nebulosi, inconsci, esorcizzarono i demoni degli abissi infernali, le tempeste del terrore allo scopo di «épater le bourgeois» così come i romanzieri sentimentali avevano fatto versare fiumi di lacrime.²⁸

La sfida del gotico ci obbliga a riflettere su tematiche, questioni, moti dell'animo negativi piuttosto che di quelli canonicamente positivi. Freud, nella sua opera sul perturbante, esprime con eleganza la questione affermando:

²⁶ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 17.

²⁷ D. SCARBOROUGH, *The supernatural in modern English fiction*, cit., p. 12.

²⁸ Ivi, p. 18.

Nulla praticamente è rintracciabile nelle esaurienti posizioni offerte dall'estetica, che preferisce occuparsi del bello, del sublime, dell'attraente – ossia dei moti dell'animo positivi e delle condizioni e degli oggetti che ad essi danno vita – anziché dei sentimenti contrari, repellenti e penosi.²⁹

L'ultimo e decisivo passo sarà infine l'introduzione dell'ego, mostro per eccellenza, con il quale i diversi spettri, dall'ebreo errante, al fantasma, al superuomo creatore di mostruosità, al vampiro perderanno il loro significato gotico per divenire nulla più che metafore.³⁰ Con la grande letteratura ottocentesca prima e novecentesca poi, si arriverà a comprendere come sia la natura interiore dell'uomo a preoccuparci e a spaventarci, il pericolo non verrà più posto in un castello a noi esteriore ma interiore, il mostro carceriere si presenterà ai nostri stessi occhi nella sua forma peggiore, la forma che da sempre conosciamo, conoscevamo e conosceremo poiché a noi familiare, quella del sosia la cui forza risiede nel fatto di mostrarsi identico all'altro presupponendo una identità che dalla fisicità passi all'essenziale (personaggi che avendo lo stesso aspetto devono essere considerati identici).³¹ La tematica del perturbante risiede implicita nel mondo gotico. La potenza della rivoluzione gotica risiederà in questo, nel fatto di mostrare cose che avrebbero dovuto rimanere nascoste. La forza delle nostre reazioni originarie del sentimento e l'insicurezza della nostra conoscenza scientifica in quell'eterno e irrisolvibile contrasto tra uomo di sentimento e uomo di ragione. Con la rivoluzione e romanzo gotici si inizia inoltre a parlare sempre più in Europa del mondo del fantastico e delle sue dinamiche tra testo e lettore e dei rimandi della prima alla verità effettuale, concreta. Con l'immedesimazione è possibile entrare nel mondo del perturbante, da qui la ricerca di

²⁹ SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, a cura di Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 (Vienna 1919), p. 269.

³⁰ G. SPINA, *L'epoca d'oro dei tales of terror*, cit., p. 155.

³¹ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 286.

tematiche e sensazioni universali, quali le grandi privazioni, siano esse privazioni umane (e quindi la solitudine), di luce (e quindi oscurità), di vita (e quindi silenzio). In questo si ritrova parte di quella esperienza legata al sublime prima e al perturbante poi che con Burke avrebbe ottenuto vera e propria formalizzazione.

CAPITOLO SECONDO

PROBLEMI DI ESTETICA LEGATI ALLO SVILUPPO DEL ROMANZO GOTICO

II.1 L'estetica del sublime

Più volte in precedenza ci si è riferiti al gotico intendendo nel suddetto movimento una vera e propria rivoluzione. Ora si cercherà di definire il perché di questa scelta di denominazione sottolineando nel corso della letteratura settecentesca alcune delle tappe fondamentali della storia del gusto e dell'estetica legate al romanzo.

Partiamo dall'autore che forse ha più influenzato il corso della storia del romanzo tardo-settecentesco e che fornì la base ideologico-formale del gotico stesso; Edmund Burke e la sua magistrale *Inchiesta sul bello e il sublime*. Tale opera si inserì nel dibattito estetico europeo laddove il dominio classicista era lungi dall'essere concluso. La pretesa antropocentrica, iniziata a partire da quell'epoca straordinaria denominata Umanesimo prima e Rinascimento poi, sembrava non volesse più cedere il passo a nuovi modi di vedere e conoscere l'arte. Fortunatamente così non fu. Burke affronterà nella sua opera

molteplici questioni, dal gusto al potere dell'immaginazione, dall'arte alla vita stessa. Nella sua introduzione *Sul gusto* risalente al 1759 Burke afferma:

La mente umana possiede una specie di potere creatore suo proprio, o nel rappresentare a piacere le immagini delle cose nell'ordine e nel modo in cui furono percepite dai sensi, o nel combinare quelle immagini in un nuovo modo e secondo un ordine diverso. Questo potere si chiama immaginazione.[...] Ora l'immaginazione è il più esteso campo del piacere e del dolore, poiché è il campo dei timori e delle nostre speranze e di tutte le passioni ad essi connesse.³²

Piacere e dolore, apici di un percorso artistico che non può prendere in considerazione sempre e solo ciò che di bello risiede nel mondo ma anche il suo lato oscuro, il suo lato diverso, quel lato sublime dell'esistente che Burke delineerà nel corso delle sue pagine.

Il problema estetico non è meramente e solamente artistico ma è soprattutto conoscitivo sul modo di conoscere l'arte e di ciò che la produce. Nell'Europa di metà Settecento il principio estetico-artistico per eccellenza era fornito dalla rassomiglianza, dall'imitazione. Si cercava l'unione tra natura e arte, nel tentativo di emulare la prima secondo principi e metodologie già in passato conosciute al mondo delle lettere e dell'arte in sé. La conoscenza del mondo, della natura, dell'arte, procedevano mediante questo principio di rassomiglianza che per Burke rappresentava tuttavia un fortissimo limite. Sempre nell'introduzione infatti l'autore mette in luce un elemento chiave:

Ora dal momento che è il piacere della rassomiglianza quello che principalmente lusinga la nostra immaginazione, tutti gli uomini sono pressoché simili in questo, fin dove si estende la loro conoscenza delle cose rappresentate e paragonate.

³² EDMUND BURKE, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, trad. it. di Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1991 (London 1757), p. 54.

Il principio di questa conoscenza è assai accidentale poiché dipende dall'esperienza e dall'osservazione, e non dalla forza o dalla debolezza di alcuna facoltà naturale; ed è questa differenza nella conoscenza che deriva ciò che noi comunemente, sebbene non con grande esattezza chiamiamo una differenza di gusto.³³

Dalla differenza nella conoscenza alla differenza di gusto, il quale si basa su principi identici tra gli uomini; il vero discrimine è il grado con cui questo gusto è presente. Differenza questa derivata da un più intenso grado di sensibilità naturale o da una più vicina e prolungata attenzione all'oggetto.³⁴ Interrogandosi sul gusto Burke arriverà a definirlo quale

prodotto in parte da una percezione dei piaceri primari del senso, in parte da quelli secondari dell'immaginazione, nonché dalle conclusioni della ragione circa i vari rapporti di questi piaceri, e le passioni dell'uomo, gli usi e le azioni.³⁵

Sensibilità e giudizio, colonne portanti di tutta la problematica estetico-critica, hanno però necessità di essere educati, in un continuo esercizio di elevazione dell'uomo, il quale, pur accettando i suoi limiti insiti, imposti dalla sua stessa natura ed essenzialità, decide ancora una volta di vedere e sporgersi un po' più in là nel tentativo di raggiungere ciò che in realtà è inafferrabile.

Nella prima parte dell'opera Burke evidenzia la volontà di trovare quei principi naturali, esistenziali, che stanno alla base di molte delle sensazioni, delle pulsioni e dei sentimenti provati dall'essere umano nel tentativo di andare oltre le singole divergenze. L'interesse dei moderni e dei contemporanei per questo autore risiede però nella sezione

³³ Ivi, p. 56.

³⁴ Ivi, p. 58.

³⁵ Ivi, p. 60.

d'opera legata al sublime. Burke inizia la propria riflessione inserendo una sezione, quasi di carattere metodologico, avente come soggetto la curiosità, si legge:

La curiosità è la più superficiale di tutte le affezioni, e muta continuamente oggetto; la sua avidità è molto viva, ma assai facilmente soddisfatta, e presenta sempre un aspetto di vertigine, di irrequietezza e di ansietà.³⁶

In quel viaggio senza meta che è la critica si deve partire sempre dalla curiosità.

Burke prosegue con una lapidaria critica ai costumi del suo tempo affermando:

I casi della vita, dal tempo in cui ha inizio la nostra conoscenza, non sarebbero in grado di colpire la nostra mente con altre sensazioni che quelle di disgusto e di noia (parola che di lì a poco tempo diventerà emblematica nel percorso esistenziale, filosofico, culturale dell'uomo Europeo) se molte cose non fossero atte a colpire l'animo mediante altri poteri che non il potere della novità e risvegliando altre passioni oltre quella della curiosità.³⁷

L'analisi inizia con la disquisizione in merito alla dicotomia classica dolore/piacere. La rivoluzione consisterà nell'individuare all'interno di entrambi una natura positiva e che non siano semplicemente l'uno l'opposto dell'altro.

Non posso convincermi del fatto che piacere e dolore siano semplici relazioni che possono esistere solo come contrari, ma ritengo di poter chiaramente distinguere l'esistenza di dolori e piaceri positivi, del tutto indipendenti l'uno dall'altro.³⁸

L'interesse di Burke, contrariamente all'estetica neoclassica dominante, è puntualmente fondato sulla mente dell'uomo e non solo sui problemi di interesse artistico.

³⁶ Ivi, p. 65.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Ivi, p. 67.

È un'analisi delle idee quella offerta al lettore in cui egli identifica due punti principali: l'autopreservazione e la società. Questi due mondi, l'uno individuale e l'altro sociale e collettivo, segnano l'intero percorso esistenziale dell'uomo. Le passioni – continua Burke – che riguardano la conservazione, il mantenimento, la preservazione dell'uomo (non si dimentichi il contesto storico in cui agitazioni sociali, rivolte, le successive rivoluzioni obbligheranno l'uomo a mettersi di fronte a se stesso e al suo gemello nascosto e in cui si osserverà il tramonto della ragione in una sorta di revanscismo della natura) si riferiscono principalmente al dolore e al pericolo e sono le più forti di tutte le passioni.³⁹ Dolore e pericolo che non a caso saranno decisivi in quel monumento oscuro e misterioso che prederà il nome di gotico. Nella prosecuzione della sua analisi Burke arriva a definire il sublime, intesa quale la più forte emozione che un essere umano possa provare nel corso della sua esistenza e tuttavia ribadisce una questione di importanza capitale: «Quando il pericolo e il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto e sono soltanto terribili».⁴⁰

Serve una distanza, una sorta di schermo che protegga il lettore nel corso della propria lettura (nel caso della produzione letteraria) o comunque una rete di sicurezza. Ciò che si deve ottenere è quel conforto che il lettore prova in quanto (e proprio grazie a questa distanza) la storia che viene raccontata è frutto di invenzione, di fantasia e in secondo luogo dal pensare e vedere che tutto il male rappresentato, tutto il dolore raccolto è estraneo alla nostra situazione; siamo liberi dal male.⁴¹

Ciò che non deve essere intaccata è la nostra vita e la nostra salute e tutto ciò che minaccia di distruggere o l'una o l'altra ha un impatto notevole sui nostri sensi e sulle nostre sensazioni:

³⁹ Ivi, p. 71.

⁴⁰ Ivi, p. 72.

⁴¹ Ivi, p. 76.

Il terrore è una passione che produce sempre diletto quando non incalza troppo da vicino, e la pietà è una passione accompagnata dal piacere, poiché nasce dall'amore e dall'affetto sociale. [...] Questo non è un diletto puro, ma va unito ad una certa inquietudine. Il diletto che proviamo in tali casi è quello che ci vieta di fuggire scene di miseria, e il dolore che noi proviamo ci incita a confrontarci nel consolare chi soffre; tutto ciò previene qualsiasi ragionamento, in forza di un istinto che ci porta ai suoi fini, senza la nostra adesione razionale.⁴²

In particolare, due sembrano essere i motivi per cui il sublime e il diletto nascono nell'animo umano. Il primo è dato da quella sorta di conforto che il lettore nell'esperienza letteraria, o lo spettatore per ciò che concerne l'arte visiva prova nel considerare quali invenzioni tutte queste esperienze artistiche. In secondo luogo, vista la distanza fondamentale e necessaria della vicenda artistica rispetto quella esistenziale umana, un sentirsi sicuri, protetti, lontani dai mali rappresentati.⁴³ Mediante l'introduzione sempre più significativa dei nuovi generi del fantastico e dell'orrore, non solo durante quest'epoca di transizione ma altresì fino al XX secolo si assiste progressivamente alla distruzione di questa certezza, in un processo di avvicinamento alla realtà e quindi di aumento del potere letterario che proprio dalla distruzione, dalla dissoluzione delle finzioni riuscirà a trarne maggior forza. Riguardo al contesto culturale della seconda metà del Settecento Burke giustamente afferma: «Noi ci dilettiamo nel vedere cose a cui, ben lungi dal partecipare, desidereremmo porvi rimedio».⁴⁴

Si noti nell'esperienza gotica la volontà da parte dei lettori di difendere le proprie eroine dai soprusi del monarca-*villain*. Concetto fondamentale in questa prima parte dell'opera è quindi il considerare quali dominanti l'animo umano tutte quelle passioni

⁴² Ivi, p. 77.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 78.

legate all'autopreservazione. Da qui la riflessione sul dolore e il pericolo. Burke ribadisce ancora una volta l'importanza della distanza, la quale riesce a trasformare le suddette passioni in sentimenti e pulsioni dilettevoli. Durante l'esperienza letteraria, la distanza lettore-libro fa sì che tutto ciò che il primo trova nel secondo risulti piacevole conscio della veste di impossibilità (data dalla lontananza di tempo e spazio dinamica fondamentale per la scrittura e nella scrittura del diverso) delle vicende in esso narrate. Responsabile di questo sentimento, di questo diletto è appunto il sublime. In conclusione alla prima parte dell'opera, Burke inserisce un'ulteriore riflessione metodologico-esistenziale rilevante non solo per il percorso estetico e critico ma utile nella vita di tutti gli individui:

Noi possiamo essere indagatori senza impertinenza, ed elevarci senza inorgoglierli; possiamo essere ammessi, se così posso dire, nel consesso dell'Onnipotente attraverso una meditazione delle sue opere. L'elevazione della nostra mente deve essere il principale scopo di tutti i nostri studi.⁴⁵

E riferendosi agli stessi critici Burke mostra loro la via quando afferma:

Essi hanno generalmente cercato la regola delle arti là dove era sbagliato cercarla: la cercarono tra i poemi, i quadri, le incisioni, le statue, le costruzioni. Ma l'arte non può mai dare regole che formano un'arte. Io non posso giudicare che in una forma molto imperfetta una cosa qualsiasi, finché la misuro con il suo stesso metro. Il vero metro delle arti è in potere di ogni uomo.⁴⁶

Ogni uomo quindi può, attraverso il sentimento, attraverso l'esperienza, condurre a nuovi orizzonti nel panorama immenso della critica. Non è detto che non si sbagli, anzi è proprio l'errore che molte volte conduce a una nuova e stringente cognizione del reale.

⁴⁵ Ivi, p. 83.

⁴⁶ Ivi, p. 84.

Una critica, un percorso, una storia che serve all'uomo *in primis* e solo in secondo piano alla critica stessa. Una critica quale stimolo e non mera enunciazione in grado di far emergere nell'uomo sentimenti sopiti nel tentativo, se non di andare al di là della superficie, quantomeno di sfiorarla.

Nella seconda parte dell'opera l'autore affronta precipuamente il problema del sublime definendolo attraverso le diverse e sfaccettate passioni che possano farlo nascere. Riflettendo sulla natura del sublime Burke si focalizza innanzitutto sullo stupore, definito quale passione causata appunto dalla vista del sublime in natura.

Di qui nasce il grande potere del sublime, che, lungi dall'essere prodotto dai nostri ragionamenti li previene e ci spinge innanzi con una forza irresistibile. Lo stupore è effetto del sublime nel suo più alto grado.⁴⁷

Principale causa del sublime è il terrore. Ne si sottolinea lo straordinario potere ossia quello di mettere in scacco, mettere tra parentesi la ragione (in molti casi estendendola in una meravigliosa ambiguità). I due poteri dell'uomo, quello di ragionare sulle cose e di agire modificandole, sono annichiliti. Per il gotico e in genere per tutta la letteratura fantastico-orrificica è fondamentale offrire immagini, sensazioni, oggetti, elementi terrificanti. Da qui la parentesi sull'oscurità:

Per rendere un oggetto molto terribile, sembra in generale necessaria l'oscurità. Quando conosciamo l'intera estensione di un pericolo, quando possiamo ad essa abituare il nostro sguardo, gran parte del timore svanisce.⁴⁸

Il discorso sul sublime si inserisce in un'epoca in cui è proprio la ragione a dominare, la scienza è la nuova religione e quindi, come i Lumi avevano messo in luce

⁴⁷ Ivi, p. 85.

⁴⁸ Ivi, p. 86.

contrapposizioni, superstizioni e falsità di tutto ciò che non aveva nulla a che fare con la ragione e che porterà poi al tramonto degli idoli, adesso si deve compiere la medesima operazione alla ragione e alla scienza. È un processo alla ragione quello iniziato con Burke, il quale, attraverso la logica delle passioni, vuole fornire degli strumenti atti a combattere quel credo assoluto che di lì a pochi decenni porterà ai mostri della Shelley e non solo. Il terrore che nasce dalla considerazione di una forza a cui nulla può resistere. Crollano tutte le divinità lasciando spazio a un caos senza nome. Se dunque il terrore è causa prima del sublime Burke si chiede quali modi esistano per ottenere il suddetto stato. Oltre al fattore oscurità è importantissimo il concetto di privazione, notando infatti come «tutte le privazioni generali sono grandi perché sono tutte terribili: il vuoto, l'oscurità, la solitudine e il silenzio».⁴⁹

Sempre presenti prima nel gotico e poi nell'estetica e nella produzione romantiche le privazioni rappresentano la via di accesso verso un nuovo mondo, il mondo del sublime. Portando a un'espansione del cognitivo le privazioni avvicinano l'uomo al sublime in un sentimento di contatto con la morte che lo fa essere incredibilmente vivo. Nelle pagine che seguono l'autore si concentra su un ulteriore concetto estremamente importante: la vastità, considerata nelle sue tre forme in lunghezza, profondità e altezza. La vastità dell'abisso sarà quella più utilizzata. Il non sapere, il non vedere, il non avere punti di riferimento sono sensazioni che nascono spontaneamente nell'uomo di fronte a un abisso (dapprima esterno all'uomo e poi del tutto interiore) e a un sottosuolo (per usare la celebre metafora dostoevskiana) che mette l'uomo e la ragione alle corde. Il fatto di sfuggire all'indagine dei sensi. Nello scontro tra ragione e sentimenti è la prima ad essere sconfitta in questo frangente.

⁴⁹ Ivi, p. 96.

Anche la difficoltà e la grandezza sono cause e fonti del sublime. Come non notare le innumerevoli prove affrontate dai protagonisti di romanzi gotici e fantastici, la sensazione di smarrimento provata dalle eroine, il forte senso di impotenza di molti eroi che ora non posseggono più quell'alone di immortalità che in passato li aveva protetti da gorgoni, demoni, mostri. La condizione dell'uomo in Europa è tale per cui non possano esistere eroi della fede, eroi del progresso e della tecnica; esiste solo l'uomo nella sua miseria e in balia di un caos che non può più fermare (rivolte, rivoluzioni in un vortice nero di orrori che per molto tempo non abbandoneranno l'Europa).

L'analisi del sublime si delinea inoltre attraverso un percorso dei sensi e sui sensi. In un periodo storico in cui emergono nuove correnti pittoriche e nuovi sviluppi nel cammino dell'arte la parte del leone spetta ancora una volta al binomio occhio-luce. In particolare è la luce che acceca a interessare i movimenti gotico-romantici. La luce vista attraverso le forme dell'oscurità che ancora una volta la completa più che esserne semplicemente il contrario: «L'estrema luce, col sopraffare gli organi della vista, cancella tutti gli oggetti in modo da rassomigliare esattamente, nel suo effetto, all'oscurità».⁵⁰

Importanti anche le riflessioni sugli altri sensi, l'olfatto (stimolato da odori nauseabondi soprattutto), l'udito (risvegliato mediante suoni irriconoscibili, assordanti) ciò che a noi interessa è tuttavia definire il sublime e ancora una volta utili e definitive sono le parole dello stesso autore il quale afferma:

Il sublime è un'idea riguardante la preservazione di se stessi, che è quindi una di quelle che ci commuovono maggiormente, che la sua più forte emozione è un'emozione di angoscia e che non contiene alcun piacere derivato da una causa positiva.⁵¹

⁵⁰ Ivi, p. 104.

⁵¹ Ivi, p. 109.

Burke non fu l'unico a cogliere questo particolare momento di transizione verso una nuova forma di estetica. Lo stesso Walpole, considerato in maniera unanime il padre del romanzo gotico, risulta significativo per tale tematica come il lettore e il critico possono osservare leggendo le prefazioni al suo *Castello di Otranto*. Sfruttando la forma della prefazione l'autore riesce a riflettere in merito ai decisivi mutamenti in atto nella storia della letteratura non solo anglosassone bensì europea. Notevoli le differenze tra le due prefazioni non solo dal punto di vista formale (la prima consta di poche pagine rispetto una seconda molto più corposa) ma soprattutto contenutistico. La prima presenta subito un elemento particolarmente amato dai futuri scrittori gotici e dallo stesso pubblico di lettori e lettrici, il ritrovamento del manoscritto antico di provenienza straniera. Queste infatti le prime righe:

Lo scritto che segue è stato trovato nella biblioteca di un'antica famiglia cattolica, nel Nord dell'Inghilterra. Fu stampato a Napoli, in caratteri neri, nel 1529. Quanto tempo prima sia stato scritto non è facile da capire. I principali avvenimenti in esso descritti sembrano essere accaduti nei tempi più bui della cristianità.⁵²

La connotazione dell'opera è estremamente chiara. Di provenienza cattolica e legata a uno dei momenti storici più drammatici e oscuri della cristianità occidentale, l'opera si colloca dunque in un universo fortemente diverso rispetto alla moderna Inghilterra. Moltissimi scrittori gotici riprenderanno l'espedito del manoscritto e soprattutto l'ambientazione in paesi cattolici *in primis* Italia e Spagna per le loro opere. Si voleva mettere in risalto la differenza evidente tra paesi dominati ancora dalla magia, dalla superstizione, dal potere ecclesiastico, rispetto a una nazione ormai imperante politicamente, scientificamente e militarmente quale l'Inghilterra del diciottesimo secolo.

⁵² HORACE WALPOLE, *Il castello di Otranto*, trad. it. di Chiara Zanolli, Milano, Mondadori, 2002 (London 1764), p. 3.

Walpole riflette inoltre sui motivi che spinsero l'autore (identificato in un prete di talento desideroso di «confermare la popolazione nei suoi antichi errori e nelle sue superstizioni»),⁵³ il quale offre ai suoi lettori uno svago diverso, un modo per combattere il tedio. L'opera si presenta quindi senza pretese con l'unico scopo di intrattenere il pubblico e i lettori. Tuttavia Walpole non può prescindere dal contenuto e decide di schierarsi a favore degli argomenti che il prete italiano aveva affrontato e quindi miracoli, apparizioni, magia e altri eventi soprannaturali.⁵⁴ Il mondo letterario a cui si deve fare riferimento è quello dell'Inghilterra (e non solo) dominata dal romanzo sentimentale il quale non presentava nelle sue dinamiche e sviluppi tali tematiche. Ciò che doveva essere mostrato era il lato sentimentale, si tendeva a sminuire l'importanza della struttura narrativa del romanzo esaltando al contrario la somiglianza del mondo fittizio rappresentato con il mondo in cui l'uomo vive.⁵⁵ Chiarificatrice la seconda prefazione nella quale Walpole afferma non senza imbarazzo il proprio ruolo di traduttore:

È giusto che chieda perdono ai suoi lettori per aver loro proposto il suo lavoro sotto le mentite spoglie del traduttore. Dal momento che la scarsa fiducia nelle sue possibilità e la novità del tentativo sono state le sole ragioni che lo hanno indotto a camuffarsi.⁵⁶

Ecco quindi spiegata l'importanza di tali prefazioni all'interno del percorso storico dei generi letterari. Viene ribadita la novità di un'opera quale il *castello di Otranto*, il quale può vantare il primato in questo nuovo modo di fare romanzo denominato per l'appunto gotico. Walpole dichiara:

⁵³ Ivi, p. 5.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ L. DI MICHELE, *L'educazione del sentimento*, cit., p. 277.

⁵⁶ H. WALPOLE, *Il castello di Otranto*, cit., p. 13.

Si è trattato di un tentativo di fondere insieme due generi di romanzo: l'antico e il moderno. Nel primo tutto era immaginario e inverosimile, nel secondo si è sempre cercato, talvolta riuscendoci, di imitare con successo la natura [...] Se nei romanzi moderni la natura ha relegato ai margini l'immaginazione, lo ha fatto per vendicarsi essendo stata totalmente esclusa dai vecchi romanzi.⁵⁷

Un nuovo orizzonte nel campo dell'estetica e del modo stesso di concepire l'arte e la scrittura. Se prima infatti sentimenti e passioni venivano rappresentati dall'opera d'arte secondo il principio d'imitazione della natura ora l'opera d'arte deve esprimere e suscitare passioni e sentimenti attraverso nuove formule. Gli interventi di Walpole nelle prefazioni sono rilevanti anche per un motivo pratico; rappresentano uno dei pochissimi tentativi di teorizzare il genere gotico da parte degli autori stessi. La norma infatti poteva essere vista quasi come nemica del sentimento e questo denota lo scarso interesse per la teorizzazione del romanzo. Di fronte all'ipocrisia dilagante del complicato teatrino sociale presente di rimando sulla pagina scritta, il lettore e il romanziere vorranno qualcosa di completamente diverso e opposto. L'interesse si sposta da ciò che è esteriore (rapporti sociali, economia) alla sola vicenda interiore. Il romanzo si trasforma in un'esibizione compiaciuta di sentimenti patetici o sensuali, puri o perversi; esso diventa un mezzo mediante il quale il romanziere mostra le intense abilità intellettuali del personaggio che scava dentro di sé con sadico piacere, che svela le sue sensazioni più nascoste e fa affiorare il malessere che si annida nella sua psiche.⁵⁸

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ L. DI MICHELE, *L'educazione del sentimento*, cit., p. 697.

CAPITOLO TERZO

LA MOLTITUDINE INCANTATA

III.1 I castelli di Walpole

Nella seconda metà del diciottesimo secolo il sovrannaturale e il non umano entrarono definitivamente nel mondo delle lettere. Elementi che si ritrovavano in quella fitta letteratura folklorico-popolare che si nutriva per lo più di leggende non avevano mai smesso infatti di esercitare sul pubblico un enorme fascino. Tuttavia, dalle forme più basse di letteratura popolare, tali tematiche rivestirono un'importanza sempre più considerevole a livello di letteratura alta con lo sviluppo e la nascita del nuovo genere gotico. L'innato desiderio del meraviglioso era rinato in Inghilterra ma in generale in tutta l'Europa moderna a partire dalle traduzioni di *Le mille e una notte*, catapultando il lettore in un Oriente mistico, misterioso, inquietante.⁵⁹ A metà del secolo dunque, era per lo più la letteratura popolare a far sentire il proprio influsso anche grazie alle pubblicazioni sui già menzionati *cheapbooks* in cui storie dal sapore e dall'atmosfera medievaleggianti ricoprivano la maggioranza delle pagine. I tempi erano maturi per la ricezione del meraviglioso e del gotico e infatti la pubblicazione de *Il castello di Otranto* nel 1764

⁵⁹ EDITH BIRKHEAD, *The tales of terror*, New York, Russel & Russel, 1963, p. 12.

ottenne un considerevole successo di pubblico. Assieme alle ballate popolari, alle leggende, era soprattutto la poesia a veicolare motivi meravigliosi, immaginifici; citiamo solo i *Canti di Ossian* grazie ai quali i lettori inglesi venivano catapultati di nuovo in tempi e luoghi ornati dalla memoria. Poeti prima e romanzieri poi si presentano a lettori e studiosi quali continuatori di una tradizione antico-medievale che sarà poi mutata in quella letteratura dell'orrore e del terrore che conoscerà imperitura fortuna. Alla base del *revival* gotico, questa volta non architettonico bensì letterario, ebbe dunque ruolo primario il folklore popolare con i suoi demoni e le sue streghe.

Nel capitolo precedente abbiamo sottolineato l'enorme rilevanza a livello estetico delle prefazioni del primo romanzo nero, nelle quali Walpole ribadisce l'innovazione della sua opera. In merito all'influenza esercitata dal folklore medievale è significativo notare come lo stesso autore, timoroso di un eventuale insuccesso, per aumentare il meccanismo di fascinazione e per mascherare la sua vera identità, dichiara di aver trascritto la storia proprio a partire da un codice medievale, aumentando considerevolmente l'aspettativa nel lettore. Aspettative che, mediante tecniche e strategie narrative che ora andremo a sottolineare, non saranno disilluse e che anzi troveranno fortuna nel neonato genere. L'opera rappresenta per lo stesso Walpole una fortissima dichiarazione d'ammirazione per l'arte gotica, per il rinato gusto gotico (si noti la costruzione della stessa Strawberry Hill casa dell'autore ed emblema architettonico).⁶⁰ L'interesse di Walpole per il Medioevo non è quello dello storico antiquario ma solo quello di un artista che ama gli oggetti e le storie antiche perché legate all'età della bellezza minata ora dalle nuove conquiste della tecnica e del progresso. Si osserva di fatto quello che può definirsi il paradosso gotico, inteso quale tentativo di recuperare la bellezza e il colore proprio a partire dall'epoca che da secoli

⁶⁰ Ivi, p. 16.

veniva etichettata quale epoca buia d'Europa; il colore del Medioevo e della vita ricercato dagli artisti attraverso la riscoperta e la messa in luce delle cose più oscure. Il successo editoriale di Walpole fu enorme a dimostrazione di una generazione di lettori e autori desiderosi di evadere dal presente e di essere catapultati, anche senza difese, nei secoli oscuri di quell'Europa che ora avanzava verso quel lume della ragione incapace però di mettere in mostra cose che solo l'arte e la bellezza, anche nelle forme estreme del terrore e quindi del sublime, possono rivelare. Essendo il primo figlio di questa nuova Europa nera il *Castello di Otranto* presenta ancora dinamiche e formule acerbe e molti dei prodotti letterari alti appartenenti a questo genere sono indubbiamente superiori all'opera di Walpole. La costruzione della trama, le dinamiche psicologiche dei personaggi sono entrambe scarse ma i ruoli rivestiti dai personaggi, come l'eroina perseguitata e il persecutore, sono qui mostrati con quelle che poi diverranno le tipiche caratteristiche degli eroi gotici. A personaggi che per la prima volta si presentavano ai lettori europei non si poteva certo chiedere quella complessità che solo il tempo e l'accettazione di canoni possono sviluppare. Anche la descrizione del castello con i suoi pertugi segreti, con il mobilio incantato e ulteriori elementi architettonici servirà alla futura generazione romantica.⁶¹ Obiettivo dell'opera di Walpole è quello di fornire linee guida al nuovo genere letterario con canoni e standard ben definiti. Altro motivo fondamentale il desiderio da parte dell'autore di sorprendere il pubblico borghese. Per fare ciò introduce nel romanzo avvenimenti, oggetti, situazioni particolari, singolari e innovative che proprio a partire da questo saranno chiamate gotiche. Presente nelle prime pagine un'antica profezia, grazie alla quale l'autore getta sull'intero romanzo un'ombra perturbante instillando nel lettore dubbi che solo in conclusione saranno colmati. Molto fortunata la scelta di ambientare la

⁶¹ Ivi, p. 22.

storia nel paese che forse si presentava quale più speculare all'Inghilterra stessa, ovvero l'Italia, scelta che verrà seguita da molti altri esponenti del genere. L'epoca, dominata dalle superstizioni e dalle fantasie del popolo, rafforzate dalle stesse autorità politico-religiose, risale alla prima crociata cristiana in terra santa. L'inizio si svolge in un clima di festa nei momenti immediatamente precedenti alle nozze tra Corrado, figlio di Manfredi signore di Otranto e la bella Isabella figlia dei signori di Vicenza. La giovialità dei presenti viene subito a infrangersi con la durissima realtà, Corrado viene trovato esanime:

Vide il figlio con le membra straziate, quasi completamente sepolto da un enorme elmo, cento volte più grande di qualsiasi altro forgiato da essere umano, e sormontato da un pennacchio di piume nere altrettanto gigantesco.⁶²

Primo elemento chiave del gotico la presenza di oggetti strani, meravigliosi in grado di catturare l'attenzione dei protagonisti e dei lettori i quali ricercavano attraverso l'opera letteraria quello stupore e fascinazione da tempo dimenticati. Manfredi non è rapito dalla morte del figlio ma dalla visione (termine chiave per l'estetica gotica) di un oggetto di siffatta natura, sorta di tramite per mondi oscuri, fantastici, perturbanti. Ritorna forte l'idea della cupa bellezza in un oggetto che per Manfredi rappresenta non solo l'oggetto che ha posto fine all'esistenza del figlio ma qualcosa di più elevato, di indescrivibile e tragica fascinazione:

Gli occhi fissi su quanto tentava invano di creder fosse solo una visione, pareva non tanto colpito dalla perdita del figlio quanto assorto in contemplazione dello straordinario oggetto che l'aveva causata. Toccava, esaminava l'oggetto fatale...⁶³

⁶² H. WALPOLE, *Il castello di Otranto*, cit., p. 33.

⁶³ *Ibidem*.

La morte di Corrado segna l'inizio delle disavventure di Isabella, donna di notevole bellezza e vittima delle angherie di Manfredi il quale sembra deciso a prenderla in sposa rinnegando la mansueta e fedele moglie Ippolita. Dalla reclusione nel castello Isabella viene condotta, per sfuggire ai desideri di Manfredi, a una seconda reclusione nei sotterranei attraverso i quali però la giovane donna potrà trovare aiuto presso il convento di San Nicola. Walpole inserisce elementi manifestanti il coinvolgimento in prima persona dei drammi e delle sfortune dei protagonisti da parte della natura stessa. Il rapporto natura-protagonista segna nella storia dei generi letterari una delle innovazioni più significative del romanzo nero. Nelle pagine de *Il castello di Otranto* un esempio rilevante lo offre la luna, vero e proprio personaggio attivo. Nel momento stesso in cui Manfredi cerca di catturare Isabella la luna mostra al signore d'Otranto le piume nere dell'elmo carnefice. Vedendolo Isabella esclama: «Guardate come il cielo si pronuncia contro le vostre empie intenzioni»!⁶⁴

Lo stesso raggio lunare interverrà in un secondo momento mostrando a Isabella nell'oscurità dei sotterranei la posizione della botola collegante il castello al convento. Di fronte alla cecità di Manfredi ostinato nel negare l'intervento sovranaturale ecco intervenire un secondo oggetto perturbante, un quadro sospirante. E ancora una volta più che il terrore è il senso di sublime a dominare la psiche dei protagonisti costretti da una forza sconosciuta a tenere fissi gli sguardi sul quadro. Sono completamente in balia dei sensi:

L'impossibilità di allontanare gli occhi dal dipinto che cominciava a muoversi, aveva però fatto alcuni passi verso di lei, sempre rivolto verso il ritratto, quando vide

⁶⁴ Ivi, p. 49.

la figura del quadro uscire dalla cornice e posare i piedi in terra con un'aria di grave malinconia.⁶⁵

Figli del Lucifero miltoniano gli eroi e mostri gotici saranno sempre contrassegnati da questo elemento fondamentale, l'essere malinconici, possedere ancora una notevole dignità al di là delle vicende passate che possano averne ottenebrato il candore. Sono figure che si stagliano per la loro duplicità esistenziale, metafore di ciò che l'uomo è sempre stato, metà figlio di Dio e metà angelo caduto, artefice della propria sconfitta e volontariamente uscito dall'Eden per lui creato. Lo stesso Manfredi, che a inizio opera ci viene mostrato attraverso scelte molto dure e forti, successivamente viene descritto al lettore con parole diverse che fanno così comprendere la sua meravigliosa complessità:

Non era uno di quei crudeli tiranni che provavano piacere a infierire su qualcuno senza essere stato provocato. Le circostanze della vita avevano inasprito il suo carattere, che era per natura compassionevole; e le sue virtù avevano sempre buon gioco, quando i sentimenti non gli offuscavano la ragione.⁶⁶

Laddove, ne *Il paradiso perduto*, Milton ci mostrava il proprio Lucifero con tali fattezze:

[...] il pensiero/della felicità perduta e insieme del dolore interminabile/ancora lo tormenta, e così getta attorno i suoi sguardi funesti,/che testimoniano immensa afflizione, e sgomento/ commisto a odio tenace, a inflessibile orgoglio.⁶⁷

Tutte le future figure di seduttori, *villain*, persecutori risponderanno a questo ideale di personaggio protagonista, circondato da un alone di mistero che ne aumenta in maniera

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ivi, p. 65.

⁶⁷ JOHN MILTON, *Paradiso perduto*, trad. it. di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 2008 (London 1668), p. 9.

evidente il carisma letterario. Altro elemento rilevante il fattore decisivo della prova e fuga dell'eroina che in tutta la letteratura gotica sarà circondata e assediata da demoni e persecutori. La fuga e la prova nell'opera di Walpole sono solo di Isabella.⁶⁸ Personaggi e lettori devono dunque percorrere il proprio percorso interiore, nella speranza di trovare quell'equilibrio tra volontà e istinto e tra inferno e paradiso e in cui quasi mai si ritrova un senso, una logica, così che:

È un orrendo caos – luce e tenebra
Mente e polvere, passioni e puri pensieri
Tutti mischiati, e in lotta, senza uno scopo o un ordine...⁶⁹

Isabella infatti incontra un giovane straniero desideroso di condurla in salvo, tuttavia è essa stessa che deve compiere il proprio destino, non esistono intermediari e così il giovane rimane chiuso all'esterno della botola. L'opera prosegue con diversi colpi di scena; si viene a sapere che il ragazzo (chiamato Teodoro) non è un semplice contadino, come si credeva, ma è in realtà di nobile famiglia. Durante il colloquio con Manfredi padre Gerolamo, superiore del convento di San Nicola, riconosce in Teodoro il suo unico figlio. L'agnizione permette allo stesso Manfredi di riscattare la propria figura. Gerolamo infatti, di fronte ai tentativi espressi in precedenza da Manfredi di tenere in vita la casata a ogni costo, si era espresso in maniera fortemente contraria e tuttavia, nel momento in cui lo stesso frate riconosce nella figura di Teodoro la possibilità di far rinascere la propria famiglia dei Falconara, Manfredi esclama:

⁶⁸ Rilevante il parallelismo con l'opera del *Manfred* di Byron in cui l'abate mostra la sua risoluta volontà nel non intervenire e non indagare nell'animo di Manfred lasciando allo stesso tale compito.

⁶⁹ GEORGE BYRON, *Manfred*, trad. it. di Franco Buffoni, Milano, Mondadori, 2005 (London 1817), p. 87.

«Allora adesso capisci» disse Manfredi «Che cosa voglia dire perdere il proprio unico figlio? Poco fa non facevi che predicarmi la rassegnazione: la mia casata, se così piaceva al fato doveva perire...ma il conte di Falconara...». ⁷⁰

Nella terza parte dell'opera si assiste alla svolta narrativa. Il lettore viene messo al corrente di tutta la storia della casata di Manfredi, il quale aveva usurpato il trono ai signori di Vicenza ritenendo il legittimo erede morto in battaglia durante la crociata. Manfredi viene inoltre informato da un araldo in merito alle volontà del nobile veneto di riscattare l'onore della figlia e i poteri perduti. Teodoro, condotto nel mentre alla torre nera del castello, ha un incontro chiarificatore con Matilda alla quale ora è legato da un forte sentimento di malinconia e dunque di amore. La ragazza libera il giovane che si dirige verso la foresta, unico luogo sicuro. Qui incontra una stremata Isabella in fuga dal castello. La giovane viene poi difesa dallo stesso Teodoro dall'attacco di un misterioso cavaliere; a seguito dello scontro i due contendenti si renderanno conto del duplice inganno alla base della loro tenzone. Entrambi ritenevano l'avversario alleato di Manfredi. Si noti la continua fuga di Isabella, dapprima dal castello ai sotterranei, da questi al convento e infine dal convento alla foresta. Al termine della tenzone avviene un'ulteriore agnizione – procedimento caro alla letteratura teatrale e classica ed elisabettiana –: il cavaliere altri non è che il padre della stessa Isabella. Viste le condizioni precarie del padre di Isabella, Teodoro decide di ricondurre i presenti al castello di Manfredi. Successivamente veniamo a conoscenza della vera storia di Federico signore di Vicenza e di alcuni tasselli mancanti nella storia di Teodoro. Da sottolineare l'impatto visivo agli occhi del signore d'Otranto:

⁷⁰ H. WALPOLE, *Il castello di Otranto*, cit., p. 125.

«Ancora sotto l'effetto della rassomiglianza del giovane con Alfonso, insieme all'ammirazione provò un senso di orrore».⁷¹

Seppur in forma velata è qui evidente la fortunata tematica del sosia, del doppio, che provoca un fenomeno di incantamento e di spavento nell'uomo stesso. Rilevante la parentesi dedicata all'animo femminile – intuendo forse la fortuna della sua creazione presso il gentil sesso, non solo a livello di lettrici ma altresì di autrici – Walpole inserisce un dialogo tra le due eroine Isabella e Matilda innamorate dello stesso uomo. Si nota quindi una unione tra le tematiche sentimentali care agli animi borghesi e quelle del sovrannaturale e del meraviglioso. Non a caso il filone sentimentale grazie alle opere della stessa Radcliffe conoscerà una fioritura imponente a livello editoriale. In Walpole si ritrovano i germogli di tutta quella straordinaria e oscura flora che di lì a poco sboccherà in tutta Europa. Autorità e impulsi del cuore ancora una volta protagonisti di un'eterna lotta senza vincitori. Teodoro e Isabella *in primis* vivono questa lacerazione vista la loro poca familiarità nei confronti dell'autorità paterna: «Teodoro come Isabella, conosceva da troppo poco tempo l'autorità paterna per potersi sottomettere alle sue decisioni contro gli impulsi del proprio cuore».⁷²

Strategia importante del gotico e motivo di dibattito estremamente acceso, la volontà di mostrare la caduta degli uomini di chiesa sarà motivo di scandalo in tutta Europa traghettando il discorso letterario verso tematiche e luoghi della morale molto profondi e oscuri. Riflettendo sempre sull'esempio del Lucifero di Milton gli autori vogliono mostrare in questi uomini santi le loro pulsioni nascoste, i desideri inespressi. La letteratura gotica contribuirà enormemente al progressivo e costante crollo degli idoli e delle certezze dell'uomo europeo spianando la strada ai mostri della psiche novecenteschi.

⁷¹ Ivi, p. 183.

⁷² Ivi, p. 205.

L'ultima parte dell'opera vede il risveglio di Federico e Manfredi alterato dal cibo e dal vino che si aggira nel castello. A seguito del respingimento da parte di Federico alle preghiere di Manfredi l'autore annuncia con fare profetico: «L'altezzoso principe, offeso da questo inspiegabile comportamento, se ne andò in preda a una collera capace dei più fatali eccessi».⁷³

Con la mente offuscata dai desideri, dal vino, dal cibo, Manfredi viene a conoscenza dell'incontro segreto tra Teodoro e una donna nella chiesa di San Nicola. Siamo di fronte a una delle scene più tragiche dell'opera; Manfredi trafigge mortalmente la donna che subito dopo constata essere sua figlia Matilda. Risvegliatosi dalle grida di Teodoro disperato per le sorti dell'amata, Manfredi cerca disperatamente di prendere il pugnale e di rivolgerlo contro se stesso. Encomiabile l'amore di Matilda la quale chiede disperatamente pietà e conforto per la tragica azione del padre. Ancora una volta è la figura di Gerolamo a uscire sconfitta e con lui tutto ciò che di quell'istituzione il frate rappresentava. Non appena le grida riecheggiano nella chiesa infatti, il padre schernisce, insulta il povero Manfredi che a causa della sua passione, per i suoi limiti di uomo schiavo dei suoi desideri, ha appena compiuto il più orribile dei crimini. Ancora una volta non è l'uomo di chiesa a uscirne vincitore, anzi, l'attenzione del lettore è posta, concentrata sulla figura di Matilda, eroina stoica per tutto il romanzo assieme a Ippolita. Molto forte lo scambio con il padre:

«Ti avevo scambiato per Isabella, ma il cielo ha guidato la mia mano sanguinaria contro il cuore di mia figlia! – non riesco a dirlo – puoi perdonare la mia cieca furia?» «Sì, sì lo faccio e che il Cielo lo confermi!».⁷⁴

⁷³ Ivi, p. 237.

⁷⁴ Ivi, p. 241.

L'opera si conclude con l'abdicazione di Manfredi e con il matrimonio tra Isabella e Teodoro, il quale, pur non amando nell'immediato la giovane in quanto ancora legato alla defunta Matilda, potrà altresì vivere con quella malinconia triste ma meravigliosa del vero amore.

III.2 Ann Radcliffe e il velo nero

Con Ann Radcliffe si apre nella storia del romanzo nero una diversa e nuova prospettiva. Sensibile nei confronti di dell'universo femminile molto spesso posto in secondo piano, l'autrice riuscirà mediante i suoi romanzi a dar vita alla spinta sentimentale capace di dar voce ed esaltare quello stesso universo. Tra le più fortunate a livello editoriale,

sembrava fatta apposta per incontrare il favore del grande pubblico, che mostrò di gradire le opere della scrittrice con manifestazioni di consenso, talora fanatico, segno evidente che la Radcliffe aveva saputo interpretare, correttamente, bisogni e gusti dei suoi lettori.⁷⁵

Non conobbe altrettanta fortuna a livello di critica rimanendo per certi versi sconosciuta. Obiettivo era rivolgersi in particolar modo a quel mondo femminile che solo ora stava riscoprendo se stesso grazie a un nuova tipologia di scrittura attraverso la quale

le lettrici ritrovavano i precetti che stavano tanto a cuore ai moralisti e, contemporaneamente, la rappresentazione di una intensa vita psichica, in cui potevano

⁷⁵ ANNA ROSA SCRITTORI, *Le suggestioni del terrore: Anne Radcliffe e il gotico*, in «Annali di Ca' Foscari. Rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'università di Venezia», estratto XXXIII, 1-2, Venezia, Editoriale Programma, 1994, pp. 367-368.

identificare le loro aspirazioni segrete, i desideri, i piaceri e la voglia di libertà bandite dalla vita quotidiana.⁷⁶

Circoscriveremo la nostra indagine al romanzo che più di ogni altro consacrò l'autrice alla grande letteratura: *L'italiano, o il confessionale dei penitenti neri*.

Il romanzo si presenta quale fusione tra gotico legato a tematiche fantastiche – parte della critica inserisce l'opera nel cosiddetto fantastico strano – e romanzo sentimentale con l'ormai classica storia d'amore tra i protagonisti e avente come corollario le sensazioni e i tormenti provati dagli stessi. La fortuna del testo e dunque dell'autrice è legata a tre diversi fattori decisivi non solo per lo sviluppo del gotico ma anche di tutta la futura estetica romantica. Si fa riferimento in primo luogo alla componente paesaggistica, vera e propria firma dell'autrice mediante la quale viene dispiegato il profilo psicologico ed emotivo dei personaggi.⁷⁷ La natura attraverso imperiose montagne, boschi inestricabili e gole non solo fa da sfondo alle vicende ma si trasforma per certi versi in vero e proprio personaggio attivo. Molto forte ed evocativo il momento del rapimento di Elena. Rapita da uomini travestiti con maschere e mantelli la ragazza viene fatta salire su una carrozza e lì ha inizio il viaggio:

Non aveva modo di distinguere in quale regione stesse viaggiando, perché attraverso gli stretti spiragli al di sopra delle tendine riusciva solo a vedere altissime cime montuose e, a volte, precipizi e intricati boschetti al di sopra della strada. [...] Vedeva soltanto immensi precipizi di marmi screziati, mescolati a rada vegetazione, come striminziti pilastri, querce nane e agrifoglio, che dava alle variopinte pareti qualche tocco scuro che a tratti si stendeva in masse ombrose fino al fondo di vallate avvolte nella penombra, che facevano nascere la curiosità di esplorarne i recessi.⁷⁸

⁷⁶ Ivi, pp. 371-372.

⁷⁷ Per un approfondimento si veda il testo di Beatrice Battaglia, *Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*, Napoli, Liguori Editore, 2008.

⁷⁸ ANN RADCLIFFE, *L'italiano, o il confessionale dei penitenti neri*, trad. it. di Alessandro Gallenzi, Milano, Mondadori, 2011 (London 1797), p. 84.

Arrivando a esiti incredibilmente intensi sfruttando l'accumulo retorico:

Lungo questa profonda e tenebrosa gola si vedeva tra le pareti di una montagna un fiume che scendeva impetuosamente, increspandosi e spumeggiando tra le rocce scure nella sua discesa e poi scorrendo limpidamente fino all'orlo di altri baratri, dai quali precipitava di nuovo fragorosamente nel fondo della voragine e quasi rivendicando il dominio assoluto di questo paesaggio solitario.⁷⁹

L'influenza di Salvator Rosa e di tutta la pittura paesaggistica risulta evidente nelle pagine dell'autrice.

Il secondo elemento è dato dalla figura della perseguitata grazie alla quale la Radcliffe riesce a riflettere sulle stesse condizioni femminili nell'Europa del XIX secolo. Terzo fattore decisivo è la presenza di una tra le figure più riuscite di tutta la letteratura nera ed emblema dell'estetica romantica futura: il monaco Schedoni. Cerchiamo di analizzare tali fattori partendo *in primis* dall'opera e dal suo svolgimento.

Significativa, nel corso delle prime pagine del romanzo, la presenza di un'introduzione all'opera nella quale alcuni viaggiatori inglesi vengono informati di fatali e tragiche vicende legate alla chiesa di Santa Maria del Pianto nei dintorni di Napoli. Come lo stesso Walpole si era celato dietro la presenza di un manoscritto antico che giustificava eventuali errori, lacune, nonché la stessa storia, la Radcliffe inserisce un elemento molto simile. Si può leggere infatti come

la storia è stata scritta da uno studente di Padova capitato da queste parti quando la vicenda era stata da poco resa nota. Quei fatti lo colpirono così tanto che si decise, sia per esercitarsi nella scrittura sia per ricambiare alcuni piccoli favori che gli avevo fatto, a metterli su carta per me. Come potrete vedere dallo scritto, lo studente

⁷⁹ Ivi, p. 85.

era ancora piuttosto acerbo nell'arte del comporre. Ma quello che a voi interessa sono i fatti, e da quelli non si è discostato.⁸⁰

Consolidato dunque l'espedito che prevedeva diversi elementi (narratore esterno, manoscritti e racconti trasmessi) posti tra l'autore e l'opera in modo da prevenire eventuali critiche annesse allo stile o al contenuto e allo stesso tempo fornire al lettore una base di veridicità alle vicende narrate.

Con tale espedito la Radcliffe declina ogni responsabilità sulla materia narrata e allontana la storia gotica nel tempo e nello spazio come qualcosa di non pertinente al mondo reale dei lettori [...] una trovata brillante per riaffermare la libertà affabulatoria del romance.⁸¹

Assieme al personaggio di Schedoni che rappresenta il capolavoro della Radcliffe, i caratteri femminili risaltano per la loro complessità psicologica e per fibra morale. Nel primo caso la figura che attrae maggiormente è quello della marchesa Vivaldi, donna malvagia e meravigliosamente caratterizzata. La moralità e la gentilezza d'animo invece sono raffigurate mediante Elena, l'eroina perseguitata. Emblematici i due profili:

La madre di Vincenzo discendeva da una famiglia antica quanto quella del padre. Era anche lei gelosa del proprio prestigio, ma il suo orgoglio era legato al lignaggio e alla distinzione sociale e non era esteso al campo della morale. Era donna dalle violente passioni, altezzosa, vendicativa, ma astuta e ingannevole, paziente nelle sue macchinazioni e instancabile nel cercare la vendetta nei confronti di chi aveva avuto la sfortuna di provocare il suo risentimento.⁸²

Era stata la sua voce dolce e intonata ad attirare l'attenzione del giovane sulla sua figura, che spiccava per la delicatezza e la grazia del comportamento [...] e intanto

⁸⁰ Ivi, p. 7.

⁸¹ A.R. SCRITTORI, *Le suggestioni del terrore: Anne Radcliffe e il gotico*, cit., p. 379.

⁸² A. RADCLIFFE, *L'italiano, o il confessionale dei penitenti neri*, cit., p. 14.

rievocava nella mente il suo sorriso incantevole e gli pareva di sentire la sua voce delicata. Venne a sapere che era orfana, che viveva sotto la tutela della zia, la signora Bianchi [...] e che contribuiva al sostentamento della anziana zia. [...] Era questa la vita che Elena di Rosalba, innocente e felice nel silenzioso adempimento dei suoi doveri, conduceva nell'ombra del suo ritiro.⁸³

Accanto alle figure femminili, rilevanti non solo caratterialmente ma anche dal punto di vista strutturale e narrativo, troneggia nelle pagine de *L'italiano* la presenza del monaco Schedoni. Considerato tra i personaggi migliori di tutto il panorama gotico-romantico, il religioso riassume in sé tutte le caratteristiche tipiche del malvagio seduttore. Dal passato insondabile ed esperto della psicologia e dell'animo femminili Schedoni riesce, mediante la sua straordinaria abilità, a organizzare il tremendo piano per la cattura di Elena, la quale rischiava di mettere a repentaglio l'onore della famiglia Vivaldi provando un affetto per il giovane Vincenzo, rampollo del casato. L'accumulo retorico dell'autrice nella presentazione del personaggio è molto forte e risponde a tutti gli stilemi topici del *villain* gotico.

Quest'uomo, come indica anche il nome, era italiano, ma le sue origini erano sconosciute e c'era motivo di credere che volesse gettare un velo impenetrabile sul suo passato. Qualunque ne fosse la ragione, non lo si era mai sentito fare accenno a un parente, a dove era nato.[...] Dietro le sue maniere affettate traspariva a volte uno spirito ambizioso, che tuttavia non rivelava le aspirazioni di un animo generoso, ma il cupo orgoglio di un animo insoddisfatto.⁸⁴

Si intuisce dunque il fatto che il confessore personale della marchesa Vivaldi – questo è l'incarico principale del monaco – nasconde dietro la falsa modestia e i modi gentili un mistero e una storia personale terribili. Nel corso della vicenda il lettore viene

⁸³ Ivi, pp. 11-16.

⁸⁴ Ivi, pp. 47-48.

messo a conoscenza degli orrendi segreti che si celano dietro la figura del religioso protagonista assoluto del romanzo. Desideroso non solo di ottenere quella tanto agognata promozione ma anche di voler distruggere Vincenzo che aveva osato metterlo in imbarazzo durante le sue preghiere, il monaco decide di ferirlo lì dove il ragazzo era più debole. Decide dunque di colpire Elena, inerme di fronte ai sotterfugi di Schedoni. Come nelle pagine di Walpole, l'eroina è costretta a subire una lunga e continuata reclusione, attraverso i luoghi ormai canonici del romanzo nero. Elena infatti viene fatta prigioniera e reclusa in diversi conventi, monasteri, luoghi dove la pietà ha ormai fatto spazio all'odio e al rancore. Durante la peregrinazione Elena incontrerà Olivia, sorella a servizio del monastero di Santo Stefano e unica in grado di alleviare le sofferenze della giovane la quale riesce a evadere con Vincenzo e Paolo e recarsi al vicino paese di Celano. Interessante lo sguardo anglosassone sui territori italiani e sui presunti costumi della popolazione, osservando un piccolo villaggio di contadini e pastori:

Alcuni pastori che sorvegliavano le loro greggi lì vicino e che, stesi all'ombra di castagni, si divertivano suonando i loro strumenti rustici: una scena di vita arcadica tuttora assai frequente sulle montagne dell'Abruzzo. La semplicità del loro aspetto, che rasentava la selvatichezza, era mitigata da un animo ospitale.⁸⁵

La coppia incappa tuttavia nella trappola di Schedoni il quale riesce mediante un falso documento dell'Inquisizione a separare i due giovani. Per Vincenzo ha così inizio un lungo calvario nelle carceri di Roma dove inquisitori e carcerieri attendono le prove definitive della sua colpevolezza. Isabella viene condotta invece nella desolazione più completa dell'abitazione di Spalatro – vecchio uomo di fiducia di Schedoni – nelle terre della Puglia. Sfruttando uno stile particolarmente vivido di colori e di emozioni la

⁸⁵ Ivi, p. 195.

Radcliffe trasforma i paesaggi in trasposizioni fisiche delle ansie e dei desideri dei protagonisti. Tormentata dall'ignoranza delle colpe a lei imputate e angosciata dal non riconoscere i luoghi circostanti ecco che le gole, le montagne, i boschi, assumono ora sembianze diverse.

Si inoltrarono per un sentiero (non poteva essere definita una strada) tra querce e giganteschi castagni, piante secolari, così fittamente intrecciati che i loro rami formavano una cortina attraverso cui di rado si intravedeva il cielo. La penombra del bosco e i cespugli di cisto, di ginepro e di lentischio che crescevano là intorno, nell'ombra, conferivano al paesaggio un aspetto terribile e selvaggio.⁸⁶

La rappresentazione dei luoghi nel genere gotico è legata alla soggettività e alle personalità dei protagonisti. Difficilmente l'ambiente è immune al filtro dei tormenti provati dai personaggi.

Elena viene dunque condotta presso l'abitazione di Spalatro. Schedoni vuole infatti concludere la reclusione della giovane con la sua stessa morte; di fronte però alle esitazioni del servo – il quale non capiva il motivo di tale barbarie – il religioso entra nella camera della giovane per compiere l'omicidio. Riconoscendo il suo stesso volto nel medaglione portato al collo da Elena Schedoni ha un'esitazione e chiede delucidazioni alla giovane arrivando alla definitiva agnizione: «Misera figlia mia!... Guarda qui il tuo ben più misero padre!».⁸⁷

Quella di Schedoni è la prima delle notevoli rivelazioni nel corso del romanzo che – rispondendo a norme tipiche del futuro genere poliziesco – aumentano considerevolmente l'ansia e la *suspense* nel lettore. Merito della Radcliffe è quella di distruggere progressivamente il “velo nero” oscurante gli occhi di protagonisti e lettori. Tale tecnica

⁸⁶ Ivi, p. 268.

⁸⁷ A. RADCLIFFE, *L'italiano*, cit., p. 303.

consiste nel mostrare avvenimenti apparentemente anormali, soprannaturali, e successivamente ricondurli a esperienze comuni, provabili. Nel romanzo infatti sono diversi gli incontri di Vincenzo con una sorta di spettro che sembra non abbandonare mai il giovane innamorato, il quale

era più che mai propenso a credere che quella creatura che aveva assunto le sembianze di un monaco fosse qualcosa di sovraumano [...] visto il modo straordinario in cui compare e sfugge alle ricerche.⁸⁸

Tale oscura presenza ritornerà successivamente nelle carceri della Santa Inquisizione. Con l'accusa di eresia Vincenzo viene condotto nelle prigioni; sottostando a diversi interrogatori il giovane sentirà tra i suoi accusatori quella stessa voce che, presso Paluzzi, lo aveva avvisato dei pericoli futuri. Lo spettro altri non è che Nicola di Zampari, conoscente di Schedoni e ora inquisitore per la Santa Sede. Dalle parole dell'inquisitore emerge il terribile passato di Schedoni, reo di aver ucciso il fratello e la moglie dello stesso. L'opera dunque trova nelle forme del fantastico strano la sua formula definitiva spiegando mediante il prosiegua della narrazione fatti e vicende apparentemente inspiegabili e soprannaturali. Con le pagine di Lewis si assisterà invece al dominio assoluto delle forze inconoscibili e maestose dell'irrazionale e del demoniaco.

Interessante la doppia costruzione imbastita dalla Radcliffe: da un lato le vicende di Elena, che ritrova suor Olivia presso il convento di Santa Maria della Pietà dove la sorella confessa alla giovane di essere sua madre e rivela le macchinazioni di Schedoni, zio della giovane e non padre, e dall'altro le vicende di Vincenzo nelle carceri romane.

Di chiara indole anglosassone la volontà di distruggere le falsità della religione cattolico-romana. Nei romanzo gotici infatti – lo si era notato già con Walpole – le figure

⁸⁸ Ivi, p. 104.

religiose sono le più colpite dallo sguardo attento e per certi versi cinico degli autori. Lo stesso Nicola di Zampari forte della sua posizione e della sua moralità viene redarguito e distrutto da Schedoni il quale lo rivela come il calunniatore di Elena. Sono dunque gli uomini di chiesa a mostrare sempre il lato peggiore e negativo dell'esistenza nei romanzi neri; emblematico il ritratto dello stesso padre Nicola il quale, mentre Schedoni procede con la sua deposizione,

lo fissava con la malignità di un demonio. I suoi occhi scintillanti apparivano appena sotto l'orlo del cappuccio. La parte inferiore del viso era avvolta in un mantello nero, mentre quella di mezzo, ben illuminata dalla luce della torcia, rivelava tutti i suoi tratti espressivi e terrificanti.⁸⁹

Protagonista di tutto il romanzo, anche in finale d'opera il monaco Schedoni assume valenza e connotati straordinari: di fronte alla sconfitta – sorta di discendente della figura imperitura del Satana di Milton – decide di distruggere definitivamente il proprio nemico, l'inquisitore Zampari.

I suoi occhi, non appena si posarono su Nicola, parvero riacquistare tutto il loro fuoco [...] improvvisamente il suo sguardo sembrò dotato del potere ammaliante del basilisco. [...] Emettendo un profondo gemito cadde indietro e fu sorretto dalle braccia delle persone che gli stavano accanto. Nell'istante in cui cadde, Schedoni pronunciò un suono così strano e orribile, così convulso, così forte ed esultante e al tempo stesso così diverso da qualsiasi suono umano, che tutte le persone all'interno della stanza, tranne quelle che stavano soccorrendo Nicola, prese dal panico cercarono di uscire dalla cella.⁹⁰

⁸⁹ Ivi, p. 503.

⁹⁰ Ivi, p. 511.

L'opera trova conclusione con il matrimonio dei due giovani. Dopo aver combattuto strenuamente contro la malvagità e la follia, la virtù e la moralità riescono finalmente a prevalere e a essere ristabilite.

Attenta non solo alla costruzione di un *plot* avvincente la Radcliffe inserisce in finale d'opera delle vere e proprie considerazioni di carattere estetico rilevanti e ancora oggi di grande valore. Riflettendo sulla natura delle passioni umane e utilizzando la voce del personaggio maggiormente complesso e meglio caratterizzato, ossia Schedoni, l'autrice afferma:

«Le vostre opinioni erano razionali» disse Schedoni, «ma era anche evidente il fervore della vostra immaginazione. E quella fervida immaginazione s'è mai accontentata di fidarsi della sola ragione o dei sensi? Non se ne sta rinchiusa volentieri dentro le ottuse verità di questa terra, ma è desiderosa di espandere le sue facoltà, di esprimersi nella sua pienezza, di gustare i diletti che le sono propri, e si libra in cerca di nuove meraviglie in un mondo tutto suo!».⁹¹

In finale d'opera emerge l'evidente volontà da parte dell'autrice di far capire al lettore il disegno morale del romanzo, ragionando sul fatto che la funzione del narratore, al di là dell'irrazionalità e dell'imprevedibilità delle storie narrate, sia quella di «dare alle lettrici opinioni e consigli utili, come fa un vero maestro, per esempio contro gli eccessi della sensibilità». ⁹²

Di lì a qualche decennio le dinamiche del fantastico, del romanzo giallo, del *thriller* e del *noir* colpiranno con forza le sensibilità europee trasportando le diverse letterature nazionali agli sviluppi contemporanei.

⁹¹ Ivi, p. 505.

⁹² A.R. SCRITTORI, *Le suggestioni del terrore: Anne Radcliffe e il gotico*, cit., p. 379.

III.3 Lewis e la stagione dell'orrore

Tra i romanzi del genere gotico difficilmente si potrà incorrere in un'opera altrettanto intensa come *Il monaco* di Lewis. Le pagine dello scrittore inglese rappresentano infatti la parte finale del processo iniziato con Walpole. Se *Il castello di Otranto* rappresentava per l'Europa la soglia di un nuovo e oscuro modo di fare letteratura e se l'opera della Radcliffe cercava di trovare nel sentimentale una conclusione plausibile e rimedi allo stesso soprannaturale, il romanzo di Lewis catapulta personaggi e lettori in un mondo completamente diverso. Aderendo ai canoni del romanzo nero e portandoli al loro massimo compimento, il romanzo raggiungerà i vertici della scrittura orrificica.

Valvola di sfogo per la società e i costumi anglosassoni ancora una volta è l'Europa cattolico-romana, nel caso specifico la penisola Iberica durante il periodo di massima espansione dell'Inquisizione. Emblematiche le sensazioni a inizio opera in cui l'autore presenta così la nazione spagnola: «In una città come Madrid, dove la superstizione domina con tanta prepotenza, cercare una devozione sincera sarebbe fatica sprecata.»⁹³

La vicenda è duplice: da un lato vengono narrate le disavventure di Agnes, forzatamente reclusa per volere dei parenti, e dall'altro le vicende del monaco Ambrosio, tra le persone più influenti di Madrid e massima personificazione delle virtù cristiane. Le vicende iniziano durante una celebrazione nella cattedrale madrilenza con la popolazione accorsa ad ascoltare la predicazione de "il Santo", considerato il più grande predicatore di tutta la Spagna. Nella chiesa gremita vengono introdotti alcuni dei protagonisti: Leonella, signora di età avanzata ma con spirito gioviale, Antonia, figura femminile di bellezza

⁹³ MATTHEW GREGORY LEWIS, *Il monaco*, trad. it. di Mario Manzari, Milano, Mondadori, 2011 (Waterford 1796), p. 31.

incomparabile, i due giovani Vincenzo e Don Christoval, amici di lungo corso e uomini d'onore e il monaco Ambrosio detto appunto "il Santo". La caratterizzazione di quest'ultimo è molto forte e rispondente ai dettami della nota figura del seduttore. Di origini ignote viene così presentato:

Era un uomo di nobile portamento, aspetto autoritario, statura imponente e lineamenti di rara bellezza. Aveva naso aquilino, grandi occhi neri e sfavillanti e sopracciglia scure, che quasi si toccavano. La carnagione era scura ma luminosa: studi e veglie gli avevano del tutto scolorito le guance. [...] Pochi potevano reggere il suo sguardo, acceso e penetrante insieme.⁹⁴

Così si presenta il protagonista assoluto del romanzo. La storia de *Il monaco* racconta infatti la caduta di quest'uomo attraverso il vortice dell'orrore e del terrore senza fine. Molti i rimandi alle storie che meglio caratterizzano lo spirito e il destino d'Europa: la leggenda del Faust, i racconti sull'ebreo errante, le monacazioni forzate, l'intero bagaglio popolare è contenuto in quello che del romanzo gotico è il figlio più oscuro. Attraverso la potenza della lussuria e della follia Ambrosio da esempio mirabile arriverà a essere onta del genere umano e a vendere l'anima all'angelo ribelle. Mediante la caduta e la sconfitta di Ambrosio Lewis riesce a gettare luce su quel mondo oscuro di superstizioni e di obblighi religiosi celanti spesso anime pulsanti e desideri infranti.

Le anticipazioni dell'autore in merito ai destini di alcuni dei suoi personaggi sono chiari gettando ombre che con le successive pagine troveranno spiegazioni. È il caso di Antonia, eroina perseguitata a causa della sua bellezza, il cui primo scambio con il giovane Vincenzo ne rivela l'animo gentile ma disincantato:

⁹⁴ Ivi, pp. 40-41.

«Il vostro cuore, inesperto del mondo, e tutto ardore e sensibilità, ne riceve avido le prime impressioni. Nella vostra ingenuità, non sospettate alcun inganno negli altri e, osservando il mondo attraverso la lente della vostra sincerità e innocenza, vi figurate che quanti vi circondano meritino tutti fiducia e stima di voi. Ma queste rosee visioni fra non molto si dovranno guastare e vi toccherà conoscere la bassezza dell'umanità e guardarvi dai vostri simili come dai nemici!». ⁹⁵

E ancora più potente l'avvertimento della zingara:

Che tremendo periglio ti sovrasta;
Un uomo vile, un demone dannato,
[...] Se mai vedessi un uomo più virtuoso
[...] Sebbene appaia e splenda come il sole,
Quel virtuoso semiante può celare
Un'anima ricolma di ogni male!⁹⁶

Lo stesso Ambrosio viene colpito dal potente anatema di Agnes, personaggio chiave del romanzo; scoperta una missiva per la giovane in cui veniva presentata la possibilità di fuga dal convento con la perdita dei doveri monacali, Ambrosio decide di non perdonare il peccato della donna e la condanna alla severità della badessa di Santa Chiara, ordine alla quale era affiliata la stessa Agnes. Come in diversi momenti del romanzo lo stile di Lewis assume forme tragiche dirompendo nella maledizione della donna:

Sei fuggito dalle seduzioni, non le hai affrontate. Ma il giorno della prova arriverà anche per te! Oh, e allora, quando cederai alla violenza delle passioni, quando capirai che l'uomo è debole e portato a errare; quando tremante, tornerai col pensiero ai tuoi delitti e, atterrito, implorerai la misericordia del tuo Dio, oh! in quel momento terribile ripensa a me, ripensa alla tua crudeltà! Ripensa ad Agnes e dispera del perdono!.⁹⁷

⁹⁵ Ivi, p. 43.

⁹⁶ Ivi, pp. 58-59.

⁹⁷ Ivi, pp. 68-69.

Ha qui inizio il vortice di dolore e di follia del monaco. Pochi istanti dopo si giunge alla rivelazione di un suo confratello, Rosario, unico con il quale Ambrosio abbia instaurato un sano e nobile sentimento d'amicizia. Il giovane dichiara al confidente di essere una donna il cui unico desiderio è quello di stare vicino all'uomo che con le dolci parole l'aveva in passato colpita. Anche la presentazione di Matilda – vero nome della ragazza – risente di canoni e *cliché* consolidati e rilevanti particolari di fondamentale importanza. Dalle parole della giovane veniamo a conoscenza del suo passato e della sua formazione: «Non solo feci considerevoli progressi nelle scienze universalmente studiate, ma in altre note a pochi e condannate dalla miope superstizione».⁹⁸ Arti quali stregoneria, negromanzia, magia torneranno più avanti in circostanze terrificanti legando il personaggio di Matilda alla schiera di angeli caduti e demoni facenti capo a Lucifero. Sfruttando il sistema metanarrativo Lewis racconta – mediante la voce dell'innamorato Don Raymond – il passato di Agnes. La storia della giovane è quella di molte altre donne nel periodo dell'oscurantismo religioso; costretta alla monacazione dai genitori «Schiavi della più rozza superstizione».⁹⁹ Agnes si ribella nei confronti del proprio destino e si innamora di Raymond. La relazione ha apice con l'unione carnale dei due giovani i cui piani però vengono osteggiati e svelati prima dalla famiglia di Agnes e poi dallo stesso Ambrosio. La storia di Don Raymond oltre a esplicitare alcuni momenti della vita di Agnes getta luce su una vicenda molto più tragica e fatale: la storia della “monaca sanguinate” e dell'ebreo errante. Attingendo al cospicuo *corpus* di leggende e favole Lewis immerge il lettore in quell'Europa dominata dalla superstizione, dall'irrazionalità che ora, a cavallo tra XVIII e

⁹⁸ Ivi, p. 79.

⁹⁹ Ivi, p. 146.

XIX secolo si pensava fosse estinta Entrambi i profili segnano alcune tra le pagine più belle di Lewis:

Stavo ascoltando quel suono cupo e lugubre, e lo sentivo spegnersi sulle ali del vento quando, all'improvviso, avvertii un senso di gelo dilagarmi per tutto il corpo. [...] D'un tratto udii un passo lento, pesante, salire sulle scale.[...] Un'unica candela, che ardeva sul caminetto, diffondeva per la camera, tappezzata di arazzi, un fioco barlume. Spinta con violenza, la porta si spalancò, e comparve una figura che si avvicinò al letto a passi solenni e misurati. Tremando di spavento, scrutai il visitatore notturno. Dio onnipotente era la Monaca Sanguinante!¹⁰⁰

Era un uomo dal portamento maestoso; nel viso, segnato da rughe profonde, gli occhi erano grandi, di un nero corrusco. Pure, in quello sguardo c'era qualcosa che, a prima vista, mi riempì di intimo sgomento, per non dire orrore. Indossava un abito semplice; la chioma non era incipriata, e una benda di velluto nero, che gli cingeva la fronte, gli incupiva ancor più i tratti. Il viso recava i segni di un'intima mestizia; aveva un incedere lento, e modi gravi, dignitosi, ieratici.¹⁰¹

La cupa bellezza degli angeli letterari caduti. Lewis, mediante i suoi personaggi e le loro vicende, distruggerà progressivamente qualsiasi istituzione, dal nucleo familiare alla stessa Chiesa di Roma. Se si accetta la legge della perdizione e della follia non esiste pace né speranza, solo la totale distruzione dell'animo. Si cerca tale perdizione proprio nelle figure più sante, celanti misteri e ombre indicibili e con le quali bisognerà combattere. Mediante le sue pagine cariche di orrore e miseria Lewis immerge il lettore in un mondo dominato dalle false moralità del cristianesimo causa di dolori indicibili e vuoti incolmabili. Evocative le sensazioni provate da Lorenzo durante la processione religiosa:

Da tempo osservava con disapprovazione e disprezzo il fanatismo dominante a Madrid. Il buon senso gli aveva mostrato le astuzie dei monaci, e la grossolana

¹⁰⁰ Ivi, p. 171.

¹⁰¹ Ivi, p. 179.

assurdità dei loro miracoli, portenti e pretese reliquie. Di fronte allo spettacolo dei suoi concittadini abbindolati con simili grotteschi inganni, arrossiva, augurandosi solo l'occasione di affrancarli dalle pastoie fratesche.¹⁰²

Nelle pagine de *Il monaco* una tra le figure meglio caratterizzate e complesse è quella della badessa del monastero di Santa Chiara. Di fronte alle richieste di Agnes di salvare la propria vita e quella del bambino in grembo risponderà essendo «di indole violenta e vendicativa»¹⁰³ con l'orrore delle reclusione nelle cripte del monastero.

Come gli autori precedenti che già avevano contribuito a rendere nobile il romanzo nero, anche Lewis inserisce nel racconto veri e propri spunti di poetica. Anticipatore dei giudizi entusiastici e delle critiche feroci legati alla pubblicazione del romanzo si legge:

Non c'è modo peggiore di perdere il proprio tempo che il comporre versi. Un autore, buono o cattivo o mediocre che sia, è una bestia che chiunque ha il diritto di attaccare. [...] E quanti non riescono a trovare difetti nel libro, si studiano di denigrare l'autore. [...] Entrare nell'arena della letteratura vuol dire esporsi deliberatamente agli strali del ridicolo, dell'invidia, della delusione e dell'indifferenza.¹⁰⁴

Sarà dunque la bestia ciò che Lewis ricercherà nelle sue pagine, il suo appetito, le carni di cui si ciba, giungendo alla lezione di Burke sul sublime.

A colpire maggiormente il lettore è la dannazione progressiva di Ambrosio e il suo rapporto con Rosario-Matilda. Quest'ultima altri non è che un servo di Lucifero mandato sulla terra per tentare il sant'uomo. Il mito del Faust riecheggia nelle pagine del romanzo soprattutto nel menzionare il passato della donna-demone in cui risalta un particolare:

Il mio tutore era uomo di straordinaria dottrina, che si prese cura di instillare nella mia mente fanciulla. Fra le svariate scienze che la curiosità l'aveva incitato a

¹⁰² Ivi, p. 338.

¹⁰³ Ivi, p. 198.

¹⁰⁴ Ivi, p. 206.

indagare, non trascurò quella che è considerata dai più empia, e da molti chimerica. Quella intendo, che riguarda il mondo degli spiriti. La curiosità fu del tutto saziata, l'ambizione ampiamente soddisfatta.¹⁰⁵

Riassumendo così il destino dello scienziato tedesco che tanta fortuna avrà nella cultura popolare e nell'alta letteratura.

Singolare la prima unione carnale di Ambrosio e Matilda in cui il perturbante entra con forza nelle pieghe del romanzo. Se inizialmente la giovane si era presentata con connotati sì ambigui e tuttavia umani, il lettore rimane spiazzato di fronte alla visione della stessa da parte del monaco il quale vede in lei la personificazione della Madonna in un quadro appeso nella stanza. Le sensazioni provate da Ambrosio sono inequivocabili: «Quale non fu lo stupore di questi al vedersi davanti la copia esatta della sua adorata Madonna!».¹⁰⁶ La prima tentazione di Lucifero storpia e rende demoniaca un'immagine sacra vincolando l'uomo al desiderio voluttuoso di conquista.

La perdizione tuttavia è ben lungi dall'essere terminata. Lucifero, dopo aver vinto le resistenze morali del sacerdote che per trent'anni era riuscito a fare della castità e dell'abnegazione le sue bandiere, ha ormai in pugno il destino di Ambrosio. Fatale l'incontro con Antonia, ragazza di notevole bellezza e perseguitata nel corso dell'intero romanzo. Riconoscendo l'impossibilità di possedere la ragazza, Ambrosio cercherà in tutti i modi di porvi rimedio, sfruttando le caratteristiche di quel *villain*-seduttore tanto caro al pubblico inglese:

Ardore di passione e naturale istinto (che per sventura di Antonia, egli possedeva in abbondanza) gli dettarono l'arte della seduzione. Gli fu facile capire quali sentimenti potevano secondare i suoi progetti, e adoperò avidamente ogni mezzo

¹⁰⁵ Ivi, p. 267.

¹⁰⁶ Ivi, p. 97.

per insinuare la corruzione nel cuore di Antonia. [...] Contava di cogliere in Antonia un momento di abbandono.¹⁰⁷

Riuscendo infine a vincere con la forza e a violentare la giovane:

Le usò brutalità d'un barbaro dissoluto, procedette di libertà in libertà e, nell'irruenza d'una delirante voluttà, ferì e illividì le tenere membra. Incurante di lacrime, grida, implorazioni, a grado a grado si impadronì della persona e non lasciò la preda finché non ebbe perpetrato il delitto, il disonore di Antonia.¹⁰⁸

La potenza e la straordinarietà di Lewis non sono legate unicamente alle descrizioni vivide di atteggiamenti e pulsioni dei protagonisti ma anche a una abilità nel descrivere i luoghi immergendo il lettore nello spazio irrazionale dell'orrore. Anticipando luoghi e formule che con la grande letteratura oltreoceano troveranno imperitura fortuna, ritroviamo nell'opera spazi e camere dove torture e sevizie di ogni genere vengono commessi proprio da chi amore e fratellanza dovrebbe diffondere: i ministri di Dio.¹⁰⁹ L'inquisizione segna sicuramente l'apice di questo storpiamento grottesco.

Le superstizioni e le leggi arcaiche che si vorrebbero dimenticare trovano nuova forza e vigore. La legge del passato e il volere degli antichi pesano sul destino di uomini senza colpa conducendoli in un baratro senza fine. La descrizione della pena di Agnes trasportata di peso dalla badessa e da altre quattro consorelle è drammatica:

Al vedere la funerea dimora, mi si raggelò il sangue nelle vene. I freddi miasmi che aleggiavano a mezz'aria, le pareti verdastre d'umidità, lo squallido, desolato pagliericcio, la catena che doveva avvincermi al mio carcere per l'eternità, e i

¹⁰⁷ Ivi, pp. 257-259.

¹⁰⁸ Ivi, p. 372.

¹⁰⁹ In merito a tale questione segnaliamo il volume di Paolo Orvieto, *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno Editrice, 2004.

rettili di ogni specie che scorsi in fuga verso i loro covi, all'avvicinarsi delle torce, mi colpirono il cuore con un terrore al limite della tolleranza umana.¹¹⁰

A causa delle condizioni disumane la monaca reclusa perderà il frutto del suo grembo. Contrariamente a molti altri esempi gotici, il romanzo di Lewis termina in maniera coerente allo sviluppo della narrazione. Senza forzature dettate dal gusto o dalla norma le vicende di Ambrosio hanno conclusione nell'unico modo possibile: con la morte. Il confronto finale non poteva che essere con l'angelo caduto:

Si mostrò in tutta la laidezza che, fin dalla caduta dal cielo, aveva avuto in sorte: le membra disseccate ancora recavano traccia dell'onnipotente folgore; un tenebroso color bruno avvolgeva la forma gigantesca, mani e piedi erano armati di lunghi artigli; negli occhi gli ardeva una furia da sbigottire il più ardito dei cuori.¹¹¹

Nelle prigioni dell'inquisizione avviene il momento della perdizione definitiva di Ambrosio. Dopo un lungo e acceso scambio, l'angelo caduto riesce a ottenere la firma del monaco sul contratto di pergamena. Non appena firmato Ambrosio viene catapultato nel luogo più sperduto della Sierra Morena e lì viene redarguito di tutti i crimini commessi a sua insaputa con la sorella Antonia e la madre Elvira morte per le sue malefatte. Dopo l'ultimo tentativo del religioso di chiedere la grazia presso Dio assistiamo all'ira di Lucifero il quale, difendendo la sua preda ovvero l'anima del religioso,

confitte le grinfie nella tonsura del monaco, balzò via dal dirupo insieme a lui. Monti e caverne risuonarono dei clamori di Ambrosio; ma il demonio seguì a librarsi sempre più finché, raggiunta un'altitudine vertiginosa, abbandonò la vittima.¹¹²

¹¹⁰ Ivi, pp. 393-394.

¹¹¹ Ivi, p. 414.

¹¹² Ivi, p. 422.

A differenza dei romanzi osservati poc'anzi l'opera di Lewis si connota per un'analisi accurata non solo dei moti interiori dei protagonisti ma anche di quelli della folla, protagonista secondario e tuttavia importante. Ribadendo il legame con quella cultura popolare fatta di superstizione, magia e antichi incantesimi, il popolo viene qui descritto in modo critico e attento. I moti interiori di rabbia e di sete di vendetta che le diverse componenti sociali provavano nei confronti delle classi abbienti dominanti l'epoca di fine XVIII, trovano sfogo mediante la distruzione del convento di Santa Chiara. Venendo a conoscenza dei misfatti delle sorelle la repressione e l'odio sgorgano in modo devastante:

Quando aveva riferito il bestiale assassinio di Agnes, lo sdegno popolare s'era espresso così fragorosamente che fu quasi impossibile intendere la conclusione. [...] Allora minacciò la vendetta dell'Inquisizione; ma, con un popolo così furente, persino la terribile parola perse d'efficacia.¹¹³

Giungendo infine alla descrizione della folla che

infuriata badava soltanto a soddisfare la propria bestiale sete di vendetta. La espose [riferito alla madre badessa] a ogni sorta d'oltraggi, la coprì di fango e di lordure, e le rivolse i più infamanti insulti. [...] La moltitudine in rivolta si riversò all'interno dell'edificio, dove si prese vendetta su tutto quanto incontrò sul proprio cammino.¹¹⁴

Tracciando un parallelismo mirabile tra finzione letteraria e Storia dirompente, Lewis sembra fornire ai lettori uno scorcio di quella rivoluzione francese che, negli stessi anni, tracciava un nuovo destino per il vecchio continente.

Si riscontra in questo romanzo la devastante forza della passione giovanile, il cinismo e la poca tolleranza nei confronti di chi sbaglia, la violenza delle emozioni e

¹¹³ Ivi, p. 347.

¹¹⁴ Ivi, pp. 348-349.

l'infiammata immaginazione.¹¹⁵ Grazie a tali imperfezioni ancora oggi l'opera di Lewis non smette di ardere e accendere appassionati lettori e critici.

¹¹⁵ E. BIRKHEAD, *The tales of terror*, cit., p. 66.

CAPITOLO QUARTO

PAOLO MAURENSIG E I NUOVI ORIZZONTI DEL FANTASTICO

IV.1 Vukovlad

Lungo la galleria di ritratti che abbiamo delineato nelle pagine precedenti ci siamo soffermati per motivi di importanza storico-letteraria su alcuni dei prodotti più celebri del romanzo nero osservando una penuria per ciò che concerne la nazione Italia, presente tuttavia nella stessa costruzione e ambientazione geografica dei suddetti romanzi. L'Italia non partecipò attivamente al movimento gotico – almeno nel suo primo sviluppo – mostrando invece un netto e profondo interesse per tali tematiche nei secoli successivi. Geograficamente e culturalmente rilevante, la Mitteleuropa emerge con forza a partire dai grandi movimenti psicoanalitici del Novecento portando un nuovo modo di concepire la stessa letteratura. Per l'Italia, la zona che più risentirà di questo contatto con un'Europa ancora restia ad abbandonare i miti e le leggende che per secoli ne avevano contrassegnato la storia, è sicuramente il Nordest e proprio in questo contesto mitteleuropeo si inserisce la narrativa di Paolo Maurensig esponente considerevole del romanzo fantastico sfociante

molto spesso in atmosfere e soluzioni *thriller*.¹¹⁶ Il sentiero da noi scelto vuole continuare la lunga e consolidata tradizione del romanzo nero nel tentativo di osservare e delineare le sue nuove forme e destinazioni. Per il forte legame esistente tra alcune delle opere di Maurensig e il movimento gotico si è quindi deciso di non preferire l'ordine cronologico di pubblicazione ma si è seguita quella sottile linea d'ombra a partire dal romanzo che più di ogni altro risulta essere figlio di quell'epoca oscura che secoli prima aveva mutato enormemente il modo di concepire il romanzo e la stessa letteratura. Luoghi, protagonisti, soluzioni narrative riescono a catapultare il lettore in uno spazio morbosamente drammatico in cui i confini tra sogno, leggenda e realtà risultano difficilmente definibili e in cui l'oscurità e la tragicità dell'esistenza emergono con forza dirimpente.

Prima di osservare alcune tra le più importanti creazioni dell'autore friulano è bene delineare lo spazio di manovra del genere definito fantastico. Poniamoci innanzitutto una domanda; perché esiste tale genere? Possiamo riconoscere nelle parole di Pierre Mabilie una verità importante:

Al di là del piacere, della curiosità, di tutte le emozioni che suscitano i racconti, le storie e le leggende, al di là del bisogno di distrarsi, di dimenticare, di procurarsi sensazioni piacevoli e terrificanti, lo scopo reale del viaggio meraviglioso è, come siamo già in grado di capire, l'esplorazione più completa della realtà universale.¹¹⁷

Dalle affermazioni di Mabilie si intuisce come definire un genere quale il fantastico richieda una precisazione su alcuni termini decisivi per questioni di critica tuttora rilevanti.

Dalle parole del critico francese si nota come tale forma di letteratura si leghi

¹¹⁶ Una panoramica è offerta da Maria Grazia Cossu in *Oltre la frontiera: il fantastico nell'opera di Paolo Maurensig*. In *limine - Quaderni Letterature Viaggi Teatri*, 7, 2011, http://www.inlimine.it/ojs/index.php/in_limine/article/view/224/325 [consultato il 3 febbraio 2014].

¹¹⁷ PIERRE MABILLE, *Le miroir du merveilleux*, Paris, les Editions de Minuit, 1962, in Cvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1985 (Paris 1970), pp. 60-61.

indissolubilmente alla tematica del meraviglioso facendo affiorare nuove problematiche. In che modo si pone dunque il meraviglioso nei confronti della letteratura fantastica? E soprattutto quali possono essere gli sviluppi e le diramazioni di questo genere? L'ambiguità ne rappresenta l'essenza e parte della critica ancora oggi è restia a considerarlo come genere letterario. L'esempio più celebre è dato da Todorov il quale insiste su un fattore ben preciso. Più che di un vero e proprio genere il nome fantastico viene legato a una particolare sensazione, a un particolare stato d'animo. Attraverso i romanzi gotici abbiamo visto come le vicende scaturiscano quasi sempre da eventi particolari, perturbanti, che esigono dai diversi protagonisti una risposta ben precisa del modo in cui essi vogliono considerarli e affrontarli. È proprio questo lasso di tempo, questo periodo di incertezza che denota il fantastico in quanto «è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale».¹¹⁸ Senza esitazione non esiste fantastico. Dinanzi a fatti inspiegabili non è possibile riporre fede assoluta nella ragione, nelle leggi della natura e della scienza e nemmeno rimanere totalmente increduli venendo meno al principio di verosimiglianza. È l'esitazione a dare vita al fantastico definendolo quale sorta di frontiera bisogna precisare tra cosa si pone tale confine. Nella fattispecie due termini risultano fondamentali per dipanare la questione, lo strano e il meraviglioso. Mediante una vera e propria evasione dal fantastico, il personaggio e il lettore devono compiere la faticosa scelta:

Se decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso.¹¹⁹

¹¹⁸ C. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 28.

¹¹⁹ Ivi, p. 45.

Ceserani identificherà proprio in questo elemento il fattore di debolezza della critica todoroviana:

In altre parole il fantastico, nel discorso di Todorov, rischiava ad ogni momento di ridursi a una pura linea distintiva, a un crinale: o si casca di qua o si casca di là, il testo resta nell'ambiguità del fantastico solo per un tratto della lettura, poi si risolve o nel meraviglioso o nello strano.¹²⁰

Arrivando a definire il fantastico

una particolare combinazione, e un particolare impiego, di strategie retoriche e narrative, artifici formali e nuclei tematici. La modalità letteraria che è stata così prodotta è servita, in quella particolare contingenza storica, a estendere e allargare le aree della «realtà» umana interiore ed esteriore che possono essere rappresentate dal linguaggio e dalla letteratura e, ancor più, a mettere in discussione i rapporti che si costituiscono, in ogni epoca storica, fra paradigma di realtà, linguaggio e le nostre strategie di rappresentazione.¹²¹

Attraverso le forme del romanzo gotico si è cercato di osservare lo sviluppo del soprannaturale in uno dei suoi periodi più floridi. Lo stesso romanzo nero, dunque, affrontando tematiche legate al misterioso, al soprannaturale, al fantastico, aveva cercato di definire alcune tendenze. Se ne possono evidenziare due; la prima – mediante l'inventore del genere Horace Walpole – pone il lettore di fronte a eventi che non troveranno spiegazioni, è il caso dunque del meraviglioso puro, in cui statue parlanti, castelli e oggetti animati prendono vita sulla pagina offrendo al lettore il ricercato senso di meraviglia (si ricordino le prefazioni dello stesso autore dove si affermava tale volontà e desiderio). Dall'altro lato invece notiamo la presenza di un'altra corrente di cui l'esempio più celebre è stato fornito nel capitolo precedente con le pagine della Radcliffe: il fantastico strano in

¹²⁰ REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 59.

¹²¹ Ivi, p. 75.

cui avvenimenti all'inizio inspiegabili con il prosieguo della narrazione troveranno spiegazioni razionali. Definire dunque il fantastico quale «genere evanescente» sembra essere la scelta più corretta.¹²² Si può inoltre osservare un altro dato decisivo nella storia letteraria: se inizialmente le storie del sovrannaturale, del misterioso, del perturbante erano originariamente legate alla letteratura gotica ora invece i figli di questa tradizione letteraria sembrano essere i racconti del poliziesco e del romanzo giallo. È presente però una rilevante differenza tra questi generi. Ciò che interessa allo scrittore di romanzi gialli e al lettore degli stessi è trovare la soluzione dell'enigma. Nei testi invece che hanno a che fare con lo strano ciò che importa è soprattutto la reazione scaturita dall'enigma arrivando dunque a tale supposizione:

Il romanzo giallo a enigma si avvicina al fantastico, ma ne è anche l'opposto: nei testi fantastici si è piuttosto inclini alla spiegazione soprannaturale; il romanzo giallo, una volta terminato, non lascia sussistere alcun dubbio circa l'assenza di avvenimenti soprannaturali.¹²³

Possiamo già affermare il fatto che Maurensig non si inserisca in questo filone di scrittura di romanzi gialli a enigma essendo la sensazione di incompiutezza e di ambiguità una sua peculiare caratteristica soprattutto a opera conclusa. Le riflessioni condotte finora sono legate alla natura degli avvenimenti; esistono inoltre fattori legati alla costruzione del testo insistendo su quanto viene detto e sul modo in cui viene condotta la narrazione. Decisiva da questo punto di vista è la *suspense*, il dubbio; senza di esso infatti non esisterebbe fantastico.

Decidiamo di restringere il campo di analisi a una triade di romanzi per rilevare eventuali collegamenti, relazioni, differenze tra il movimento preromantico e gotico e la

¹²² C. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 46.

¹²³ Ivi, p. 53.

produzione dell'autore friulano partendo proprio dal romanzo che ne mostra in maniera evidente la discendenza: *Vukovlad. Il signore dei lupi*.

L'opera inizia con un incontro tra l'autore e una coppia di anziani durante un convegno sulla letteratura fantastica del Novecento nella meravigliosa cornice dell'isola di Capri. Durante i giorni del convegno si instaura una inquietante relazione tra la coppia e la famiglia dello stesso Maurensig il quale non riesce a eludere la presenza ingombrante dell'anziano. Più che essere incontri quelli tra l'autore e la coppia assumono la forma di veri e propri appuntamenti con un'apprensione e un'angoscia sempre incalzanti finché il misterioso signore pone la definitiva domanda all'attonito Maurensig: «Lei crede nella potenza del Male?»¹²⁴ La domanda posta dall'anziano – che poi si scoprirà essere scrittore e uomo di cultura – è l'occasione per riflettere sulla tematica del male e sulle sue diverse forme. Obiettivo di Maurensig e degli autori fantastici è dunque quello di «autenticare quel che è narrato».¹²⁵

Con queste premesse inizia il racconto di Emil Ferenczi, ex sottotenente dell'esercito polacco durante il secondo conflitto mondiale, epoca in cui soglie oscure e ignobili si aprirono sui destini d'Europa. La figura del sottotenente è estremamente interessante; si presenta dapprima quale architetto, poi come scrittore di leggende e superstizioni di quell'Europa orientale legata a vicende e racconti dominati da vampiri,

¹²⁴ PAOLO MAURENSIG, *Vukovlad. Il signore dei lupi*, Milano, Mondadori, 2006, p. 9. Tra gli autori più prolifici degli ultimi anni, Paolo Maurensig nel corso della sua produzione è riuscito a ritagliarsi uno spazio considerevole non solo nel panorama del Nordest italiano bensì a livello nazionale. Molteplici gli interessi dell'autore: *in primis* il gioco degli scacchi, grazie al quale imbastisce il suo romanzo d'esordio *La variante di Lüneburg* (Adelphi 1993) e sul quale insisterà in altre opere successive. Affascinato dalle problematiche legate al mondo del fantastico, del doppio e del perturbante grazie alle quali arricchisce la sua produzione con opere quali *Canone Inverso* (Mondadori 1996) Maurensig giunge infine ad un vero e proprio omaggio alla letteratura nera con *Vukovlad. Il signore dei lupi* (Mondadori 2006). L'interesse inoltre per le leggende e le tradizioni popolari legate al contesto mitteleuropeo emerge dall'ambientazione di molti dei suoi romanzi posti quasi sempre alle soglie del secondo conflitto mondiale in luoghi carichi di fascino quali Austria, Polonia e in genere quell'Europa orientale così ancorata alle antiche tradizioni non ancora spezzate dall'insorgere del progresso e della contemporaneità.

¹²⁵ C. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 88.

licantropi e mostri della tradizione popolare che ancora oggi esercitano un potere immaginifico-narrativo notevole. Lo stesso Ferenczi ribadisce l'importante legame tra la sua narrazione e queste storie popolari:

Questo ci riporta alle origini delle leggende e delle credenze popolari. Quante superstizioni sono nate in seguito alla paura di ciò che appare diverso, mostruoso, per esempio da una semplice malformazione della natura. Spesso mi sono chiesto se le credenze riguardanti i licantropi non siano legate a quella singolare particolarità dovuta a una rara malattia: la disfunzione delle ghiandole surrenali, conosciuta con il nome di *hypertrichosis universalis*, patologia che provoca una crescita abnorme dei peli, generalmente circoscritta alla faccia.¹²⁶

Obiettivo dell'anziano è dunque quello di fornire all'interlocutore una spiegazione plausibile, razionale a uno dei temi più popolari dell'est Europa, quello della licantropia. Il continuo alternarsi tra razionale e irrazionale rappresenterà la strategia narrativa portante dell'opera, in cui Storia e Magia si intrecciano in un fitto e mortale gioco di rimandi in cui

la forte spinta all'irrazionale [...] viene ottemperata da una spinta contraria verso il razionale: fantastico e realistico si definiscono a vicenda ed esistono in quanto verificabili dall'altro [...]: tutta la letteratura così detta fantastica ha come obiettivo programmatico il giungere in modo diretto al centro del *verum*, del reale.¹²⁷

L'anziano studioso non vuole unicamente svelare le origini scientifiche e plausibili della licantropia, ma vuole cercare, all'interno di quel mondo oscuro, un vero e proprio esempio di leggenda positiva, affermando infatti:

Ho cercato in ogni modo e per quanto mi è stato possibile di “sfatare la loro leggenda”, o meglio di opporle un elemento positivo, salvifico, di trovare nel buio

¹²⁶ P. MAURENSIG, *Vukovlad. Il signore dei lupi*, cit., pp. 12-13.

¹²⁷ I CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 10.

della superstizione quel raggio di luce che può dissolvere ogni ombra, di trovare, in altre parole, una “leggenda positiva”.¹²⁸

L’anziano prosegue con la leggenda di fra’ Lupo, santo sconosciuto dalla Chiesa ufficiale e tuttavia venerato in certe parti della Polonia. Emblematiche le ultime parole con le quali l’anziano termina la sua introduzione alla vicenda: «L’orrore che regnò in quegli anni in Polonia finì per cancellare quasi del tutto l’episodio che sto per narrarle, facendomi dubitare persino che fosse realmente accaduto».¹²⁹

In una situazione dunque di pericolo effettivo quale un conflitto armato alle porte non si poteva riflettere su questioni legate a quella sfera dell’inconscio e del perturbante che molte volte ottenebra la nostra capacità di giudizio. La vicenda ha inizio nel luglio del 1939 nelle settimane immediatamente precedenti all’invasione tedesca. Il protagonista descrive lo scenario di una Polonia ancora immersa in una sorta di epoca ancestrale in cui il potere dei racconti e delle tradizioni è rimasto immutato. Nei villaggi incontrati dalle truppe dell’esercito polacco, situati nei pressi di foreste e boschi impenetrabili, la superstizione domina ancora nei confronti della ragione. L’essere disorientati torna più volte nel corso del romanzo, simbolo e sintomo della condizione dell’uomo di fronte a pericoli che difficilmente potranno essere sconfitti. Così Ferenczi descrive il loro inoltrarsi in questi territori a loro non completamente noti: «Dopo aver consultato la bussola mi accorsi che, invece di seguire la direzione sud-ovest, dalla quale eravamo giunti, avevamo piegato verso est».¹³⁰

Un banale ma non innocuo errore di calcolo catapulta gli appartenenti alla spedizione in una sorta di universo parallelo in cui le forze del male sono in agguato

¹²⁸ P. MAURENSIG, *Vukovlad. Il signore dei lupi*, cit., p. 15.

¹²⁹ Ivi, p. 16.

¹³⁰ Ivi, p. 31.

aspettando il momento opportuno per irrompere nelle vicende dei protagonisti. Di lì a poco infatti Ferenczi e il comandante della spedizione, il capitano Schwartz, inizieranno una lunga discesa verso l'irrazionale e il perturbante. Inoltrandosi sempre di più nella foresta e nei villaggi gli incontri aumentano e accresce l'ansia del protagonista di fronte a esternazioni quali segni della croce, preghiere, simboli di San Michele arcangelo protettore contro il maligno, tutti elementi che agiscono considerevolmente creando *suspense* nel lettore. Il *climax* aumenta con la scomparsa dell'esploratore e la morte del cane del capitano a seguito di una lotta selvaggia con un altro animale. Le parole del capitano sono eloquenti nel descrivere la bestia da lui ferita con un colpo di pistola:

Lui sosteneva che alla luce della luna, nell'attimo in cui gli aveva esploso contro alcuni colpi di revolver, era riuscito a scorgerlo distintamente ed era pronto a mettere la propria mano sulla Bibbia per giurare che quanto aveva visto, muso o volto che fosse, era composto al contempo da tratti umani e ferini.¹³¹

Lo stupore e lo scetticismo dominano nella compagnia di soldati abituati a una ferrea e ligia razionalità, eppure, come lo stesso Maurensig – attraverso le parole del sottotenente – ci ricorda subito dopo:

A volte [...] sono i più scettici a voler indagare su un episodio misterioso; spinti quasi dall'inconfessato desiderio di essere smentiti, vorrebbero in cuor loro risentire quello stesso timore dell'ignoto che ha indotto l'uomo primitivo a costruire il proprio pantheon.¹³²

Continua dunque la ricerca dello stupore, di quel sentimento di *astonishment* magistralmente descritto da Burke nella sua opera sul sublime. Un voler essere smentiti nel

¹³¹ Ivi, p. 40.

¹³² Ivi, p. 41.

tentativo di mostrare le falle di un sistema razionalistico imprigionante i desideri e i sogni degli uomini. Si ricerca l'orrore e il terrore per provare vita, sensazioni e pulsioni dimenticate. Questo bisogno insito in ciascuno viene mostrato attraverso i diversi racconti dei commilitoni, i quali decidono di intrattenersi riferendo storie sempre più spaventose. Inevitabile il rimando al soggiorno ginevrino della Shelley durante il quale, attraverso le giornate trascorse in un continuo alternarsi di storie di orrore e di fantasmi, fu scritto uno tra i prodotti più rilevanti del romanzo nero.¹³³ A suggerire i temi delle storie narrate non è la cultura libraria, assente nella maggioranza dei commilitoni, quanto il loro stesso *background* di origine; si può osservare infatti come

nessuno di loro, se non forse il tenente Helenia, aveva mai letto né Bram Stoker, né John Polidori, ma si dava il caso che il nostro contingente fosse formato in gran parte da slavi e da ungheresi e, al focolare di questi due popoli, i nonni hanno da sempre narrato ai loro nipoti storie di licantropi e di vampiri.¹³⁴

Ecco dunque profilarsi nel corso del romanzo una fortunata strategia narrativa; mettere a confronto le due anime sempre presenti nella psicologia umana. Da un lato il desiderio di razionalizzare qualsiasi fatto, qualsiasi evento anche al di là dell'umana comprensione e dall'altro la volontà di mostrare l'irrazionale, il non spiegabile, il mostruoso. Da un lato la realtà, con il conflitto ormai alle porte, con soldati ed esploratori che scompaiono nelle foreste impenetrabili e dall'altra parte il mondo dell'irrazionale popolato da belve e mostri che, con il passare del tempo, riveleranno sempre più il loro essere uomini. La bestia che diventa uomo.

Molto forte e costante la tematica religiosa, sempre in un'ipotetica lotta tra bene e male, tra razionale e irrazionale. Figura spesso presente ed emblematica dell'eterno e

¹³³ Il riferimento è al romanzo più famoso della stessa Shelley il *Frankenstein; or the modern Prometheus*.

¹³⁴ P. MAURENSIG, *Vukovlad. Il signore dei lupi*, cit., p. 47.

insanabile conflitto tra le due forze quella di San Michele nell'atto di trafiggere con la lancia il maligno raffigurato mediante le sembianze di un essere mostruoso. Rilevante la sensazione provata di fronte al quadro ritraente il Santo da parte del protagonista:

Qualcosa in quel quadro, un particolare, celato e tuttavia visibile, fu sul punto di rivelarsi alla mia attenzione, ma in quell'istante il prete, accortosi forse del mio interesse per il dipinto, sembrò volermi distrarre coprendo con la sua persona la mia visuale.¹³⁵

Subito dopo viene presentato il protagonista effettivo delle vicende. Dovendo installare un presidio militare nella zona vicino al castello dominante tutta l'area circostante, la guarnigione si interroga in merito al suo proprietario, il margravio Achim von Stau'berg.¹³⁶

Il primo impatto offerto al lettore di questo personaggio è di per sé eloquente:

Era un uomo malvagio [...] un *dives malus* che non riconosceva alcuna autorità né quella dello Stato né quella della Chiesa. Aveva potere di vita e di morte su qualsiasi anima vivente, fosse di uomo o di animale, compresa nel suo territorio e su chiunque si trovasse anche solo a passarvi.¹³⁷

La tematica del male rappresenta il vero e proprio contesto narrativo. Di fronte alla figura del prete che cerca con tutti i suoi mezzi di mettere in guardia il capitano e la guarnigione dagli eventuali pericoli legati alla figura del margravio il capitano replica con parole molto forti:

¹³⁵ Ivi, p. 58.

¹³⁶ Rilevante la scelta di Maurensig di scegliere un titolo nobiliare antico quale appunto quello di margravio; usato per lo più in epoche passate in particolare durante il Sacro Romano Impero e corrispondente al titolo di marchese, conferiva piena giurisdizione temporale sui territori a esso connessi.

¹³⁷ Ivi, p. 59.

«Sta per scoppiare una guerra, abbiamo il nemico alle porte, e voi ci parlate del demonio! Se c'è un demonio, quello indossa una divisa, è armato fino ai denti e sta là fuori, pronto ad attaccarci con il suo esercito». ¹³⁸

La priorità è del conflitto mondiale ormai imminente. Con il prosieguo delle pagine il lettore e lo stesso protagonista capiranno tuttavia come le priorità possano improvvisamente cambiare e come l'inferno, lontano e nascosto da secoli, possa tornare in auge in un batter di ciglia con la forza e il vigore di quelle tradizioni apparentemente sopite e tuttavia ancora pulsanti. Come molto spesso capita nella narrazione, Ferenczi si risveglia dal suo sogno ad occhi aperti non appena sente il rumore dei velivoli nemici ricordando al lettore come al di là del soprannaturale e del fantastico il pericolo da loro affrontato è *in primis* reale:

Quell'aereo da ricognizione fu il nostro primo contatto reale con il nemico, e ciò mutò improvvisamente la nostra situazione, rendendo tangibile un pericolo che fino ad allora era ancora ipotetico e allontanandoci, almeno per un po', da fantasie soprannaturali. ¹³⁹

Subito dopo aver preso possesso del villaggio a Ferenczi non restava altro che occupare il posto strategicamente più rilevante, il castello del margravio. Evidenti i rimandi alle letture gotiche citate in precedenza con Stoker e Polidori riconoscendo nel castello il luogo oscuro e perturbante per eccellenza:

Lungo tutto il perimetro correavano le finestre, minuscole e protette da sbarre robuste [...] il tetto ricoperto per il resto della superficie da tegole di ardesia, sembrava sorretto dai quattro grifoni di pietra che ornavano i vertici della costruzione centrale. Sopra il cancello che dava sul cortile interno, in un bassorilievo in pietra,

¹³⁸ Ivi, p. 61.

¹³⁹ Ivi, p. 66.

troneggiava lo stemma araldico del casato: un lupo reggente nella zampa uno scettro.¹⁴⁰

Ha così inizio la lunga reclusione del giovane Ferenczi nel castello del margravio, il quale si presenta ai suoi ospiti con toni e modi incredibilmente eleganti, cordiali e tuttavia inquietanti. La narrazione procede descrivendo le sensazioni del capitano e del giovane soldato i quali si trovano ormai nel dominio del margravio. Di fatto entrando nel castello «ci veniva a mancare ogni via di fuga».¹⁴¹ La complessità psicologica del margravio scaturirà di lì a poche pagine in un monologo particolarmente profondo in merito alla condizione dell'uomo in relazione a quel pantheon di divinità costruite che molto spesso rivelano il loro essere ciechi e sordi ai dolori del mondo. Una condizione in cui

ogni cosa può essere valutata secondo una duplice visione: una, contingente, che si basa su cause secondarie, le quali, in realtà, non sono dissimili dagli effetti; e un'altra superiore, che considera le cause prime, le quali vanno ricercate nei miti e nelle leggende.¹⁴²

Strategia narrativa di Maurensig è sempre quella di porre l'universo bellico e il mondo del secondo conflitto mondiale quale contraltare ai sogni e alle illusioni del giovane Ferenczi riconducendolo alla realtà. Piccoli dettagli, piccoli oggetti servono al protagonista per non cadere definitivamente nel vortice del margravio:

Allora erano le nostre divise a darmi questa certezza, i nostri stivali infangati, così fuori posto su quella soffice coltre di tappeti, le nostre mostrine, le armi, l'incombenza di una guerra le cui micce erano già accese e le cui polveri sarebbero scoppiate di lì a poco, annientandoci tutti... Ecco, erano proprio questi particolari a

¹⁴⁰ Ivi, p. 72.

¹⁴¹ Ivi, p. 76.

¹⁴² Ivi, p. 85.

convincermi che non stavo vivendo uno sgradevole sogno, dal quale tuttavia, avrei avuto il beneficio del risveglio, mentre così non vedevo via di scampo.¹⁴³

Molto evocativa la descrizione dell'interno del castello con la singolare stanza dei trofei in cui Achim von Stau'berg mostra di sfuggita alcune spoglie di caccia a gli increduli visitatori. Elegante il focus sul leone e la gazzella imperituri nemici e ora, grazie all'abbraccio della morte, finalmente sereni l'uno accanto all'altra in quell'idea di cupa bellezza che conosce nella fusione di vita e morte uno dei suoi motivi più classici e tuttavia più suggestivi. La vista di questi due animali così diversi e splendidi nelle loro forme è l'occasione per riflettere in merito alla sublimità e all'eroismo necessari nella nostra esistenza. Nel parlare della morte della gazzella il margravio sostiene con forza la tesi secondo cui

molti provano pietà per la morte degli animali cacciati, che essi vengano uccisi dalle fiere o dall'uomo. Eppure la morte sul campo, la morte di corsa, è per loro il momento più sublime della vita. La gazzella accetta il morso del leone come la vergine accetta l'ardore del suo sposo. [...] Ma questa filosofia è di pochi. Gli uomini in realtà, vogliono distruggere ogni altra specie animale in quanto prova della loro ascendenza: dentro a tutti noi c'è una bestia che temiamo e che vorremmo non esistesse più.¹⁴⁴

I nuovi orizzonti del gotico sono qui messi in luce. Il fantastico, il romanzo nero, non possono più raccontare di epoche remote, lontane, devono ora mostrare gli orrori celati dentro gli stessi uomini. Se in origine la letteratura gotica ricercava nel lontano Oriente tutte quelle pulsioni e quelle paure che l'Europa tentava di nascondere a se stessa, ora nessuno è più sicuro. La bestia ha definitivamente impresso la sua presenza dentro l'uomo;

¹⁴³ Ivi, p. 87.

¹⁴⁴ Ivi, pp. 89-90.

e a lui stesso spetta il compito di opporre resistenza pena la pazzia, il delirio, la scelleratezza. Nel caso del margravio «qualunque cosa fosse, l'unico modo per liberarsene, seppure temporaneamente, era la sfida, una sfida continua con uomini, animali, regole, istituzioni, con Dio stesso».¹⁴⁵

Di fronte a questo continuo altalenarsi di emozioni, sensazioni, desideri, Ferenczi si trova di fatto disorientato nei confronti di una realtà a lui mai così estranea. Nell'imminenza di un conflitto mondiale il margravio con la sua filosofia e il suo *modus vivendi* pone domande e rivela questioni capitali nella storia dell'umanità poste al di fuori del tempo e dello spazio. Non a caso il giovane soldato esclama:

Mio malgrado, mi sorprendevo a vedere le cose con occhi completamente diversi: mai come in quel momento il pensiero di un conflitto imminente mi era stato così estraneo. Eppure solo poche ore ci dividevano dalla distruzione.¹⁴⁶

La vicenda prosegue con una cena sontuosa organizzata dal margravio in occasione dell'entrata nella servitù domestica (almeno così crede Ferenczi) di una giovane donna; pensando a un eventuale matrimonio tra lo stesso margravio e la giovine. Tuttavia nelle sale del castello non si respira la classica atmosfera di gioia e lo smarrimento del giovane soldato è evidente. Durante la notte il sonno del protagonista viene disturbato da incubi e visioni che finiscono per destarlo. Ancora colpito dalle visioni del sogno, Ferenczi percepisce un urlo lacerante, una sorta di latrato infernale. Decide dunque di ispezionare le stanze del castello a partire da quella del capitano non ottenendo risposte:

¹⁴⁵ Ivi, p. 91.

¹⁴⁶ Ivi, p. 96.

Allora ripresi il controllo e mi inoltrai nel labirinto di stanze. L'unica luce a illuminare la casa era quella della luna che entrava dalle alte vetrate. Dove stavo andando? Non lo sapevo.¹⁴⁷

Ribadendo ancora una volta «il crollo della presunta potenza manageriale dell'io sul mondo».¹⁴⁸ Il protagonista si trova ora di fronte a un universo completamente sconosciuto, in quel regno delle ombre in cui spettri, suoni, luci sembrano interamente proiettati verso destini ignoti in cui si viene travolti dall'impeto del sentimento e dell'irrazionalità. Trovandosi di fronte alla camera della ragazza appena giunta al castello il giovane tenta di ricollegare gli ultimi eventi accaduti in quelle mura. Osserva i movimenti del margravio il quale «esercitava sulle ragazze in procinto di sposarsi, un potere ormai estinto da secoli».¹⁴⁹ Quello che sorprende il sottotenente però, è l'atteggiamento del margravio di fronte alle suppliche e alle preghiere della giovane donna decidendo infatti di desistere dalla conquista sessuale e di andarsene dalla stanza. Ed ecco che al chiaro di luna, unica luce del castello, appare la visione definitiva del mostro: «Fu proprio nel momento in cui mi passava accanto che un raggio di luna illuminò il suo muso di bestia».¹⁵⁰

Il giovane soldato è completamente immobile e così rimane per un tempo interminabile e incalcolabile. Non si sa se le vicende narrate dall'anziano signore a Maurensig siano vere o meno, a essere rilevante è la condizione psicologica del protagonista il quale, «privato temporaneamente delle coscienze»¹⁵¹ e quindi dominato dall'inconscio, ha visto ciò che nelle pagine viene narrato.

¹⁴⁷ Ivi, p. 103.

¹⁴⁸ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 10.

¹⁴⁹ P. MAURENSIG, *Vukovlad. Il signore dei lupi*, cit., p. 104.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Ivi, p. 105.

Con un ritmo sempre più frenetico e con un *climax* progressivo la vicenda trova la sua drammatica conclusione con il corpo del margravio ritrovato la mattina dopo in una pozza di sangue. Subito dopo averlo trovato, quasi come una sorta di irruzione del mondo e della Storia ecco i cannoni del nemico sparare e il conflitto trovare infine il suo inevitabile inizio. Le ultime frasi del giovane però sono emblematiche e gettano luce su tutta la vicenda narrata:

Mentre orientavo il mio binocolo cercando di capire le sorti della battaglia, un'ombra passò nel mio oculare. E lo vidi, vidi quell'essere che attraversando il fossato correva verso la foresta, come fosse l'anima dannata del margravio, o la sua parte oscura.¹⁵²

Maurensig si prodiga in una spiegazione delle vicende narrate da Ferenczi durante il soggiorno di Capri. Menzionando a inizio d'opera la *hypertrichosis universalis* cerca di fornire al lettore più scettico alcune risposte in merito a ciò che il soldato dice di aver visto. La vicenda è ricalcata sul classico conflitto gemellare con una delle due parti afflitta da questa grave patologia ghiandolare che lo costringe a vivere una vita terribile, nascosto al mondo e «ben conscio di non poter mai essere accettato da una donna»¹⁵³ riconoscendo in questa triste figura un fratello del mostro di *Frankenstein*. Anche in questo caso il malvagio, l'essere mostruoso, rivela altresì una sensibilità straordinaria risparmiando la giovane donna. Privato della coscienza non è unicamente il protagonista che cercherà disperatamente di connettere tra loro i vari tasselli di una storia per molti versi oscura, ma il mostro stesso il quale uccide il margravio, suo fratello. Desideroso di trovare affetto e fratellanza tra gli uomini e tuttavia non potendovi aspirare vista la sua deformazione, il figlio mostruoso deciderà di scontare la propria pena, la propria disperazione, in un

¹⁵² Ivi, p. 106.

¹⁵³ Ivi, p. 108.

convento di frati divenendo quello che i popolani denominano fra' Lupo. Sono molte le questioni lasciate aperte dal romanzo, non sappiamo se le vicende narrate rispondano a verità, non siamo sicuri di ciò che accadde veramente quella sera di fronte a quella stanza. Siamo tuttavia testimoni di qualcosa che inevitabilmente parla di noi, attraverso quella tradizione che nell'oralità e nella preservazione della memoria riesce ancora oggi a traghettare il mondo e le generazioni verso realtà e confini inesplorati che turbano sì le coscienze ma che forse un giorno troveranno una loro decifrazione, un loro posto, un loro ruolo.

Si notano dunque nell'opera di Maurensig chiari rimandi a tutta quella letteratura nera che nei secoli passati mostrava all'Europa il suo lato mostruoso. Un'Europa desiderosa di Oriente e d'Italia con atmosfere e vicende che hanno reso celebre tale forma di romanzo e di narrativa. Quello che cambia è ciò che spaventa. Nel corso della prima generazione gotico-romantica erano gli spettri e i fantasmi legati ora a un passato che si voleva dimenticare (il Medioevo) o che stavano per colpire le nuove generazioni (il delirio onnipotente dell'uomo che, come Ulisse, non vuole fermarsi e procedere sempre oltre). Adesso a spaventare è l'uomo, la bestia diventata uomo che spalanca le porte di un inferno ben più vicino di quanto si creda. Nelle pagine di Maurensig si rievocano gli orrori di un conflitto che ancora oggi lacera l'Europa nelle sue fondamenta con pulsioni e odi non ancora sopiti e che prima o poi esigeranno un nuovo tributo di sangue.

IV.2 La variante di Lüneburg

L'intreccio di leggende e Storia rappresenta nella produzione di Maurensig una particolarità tra le più rilevanti. Già all'inizio della sua produzione con *La variante di Lüneburg* l'autore dimostra come il fondersi di diversi piani narrativi in una sorta di terra di confine tra il noto e il misterioso, tra il vero e l'immaginario, costituisce una delle essenze della propria scrittura.

Il lettore viene subito catapultato nell'incantevole e sfuggevole mondo delle leggende; si legge infatti della creazione degli scacchi da parte di un «oscuro signore»¹⁵⁴ al quale – ringraziato calorosamente dal sultano per la creazione di quello che doveva essere solo un passatempo e gioco – viene offerto un premio di suo gradimento. L'inventore

chiese per sé un compenso apparentemente modesto, di avere cioè tanto grano quanto poteva risultare da una semplice addizione: un chicco sulla prima delle sessantaquattro caselle, due chicchi sulla seconda, quattro sulla terza, e così via...¹⁵⁵

Successivamente, riconosciuta l'impossibilità di adempiere alla richiesta del misterioso ospite, il sultano decise, a causa del forte imbarazzo, di eliminare l'inventore decapitandolo. La leggenda tuttavia «sottace il fatto che quel sovrano dovette pagare in seguito un prezzo ben maggiore: egli si appassionò al nuovo gioco fino a smarrirne la ragione».¹⁵⁶

La vicenda trova svolgimento attraverso un sistema metanarrativo in cui a fondersi sono tre diverse e parallele vicende. La prima, quella di un certo Dieter Frisch trovato morto in circostanze misteriose. Di lui non si hanno molte informazioni eccetto il suo

¹⁵⁴ P. MAURENSIG, *La variante di Lüneburg*, Milano, Adelphi, 1993, p. 9.

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ *Ibidem.*

essere ripetitivo e metodico nel modo di condurre vita lavorativa e vita familiare e il suo straordinario e morboso attaccamento a gli scacchi. La seconda è la storia di un giovane prodigio degli scacchi di nome Hans Meyer, incontrato dallo stesso Frisch durante un viaggio in treno verso Vienna. La terza e ultima storia che vincola i due protagonisti appartiene a Tabori maestro del giovane Hans, raccontata dapprima attraverso la lente del ragazzo e poi mediante lo sguardo dello stesso Tabori. Sfondo storico il Novecento della seconda guerra mondiale con tutto l'orrore e la pazzia che verranno affrontati da Maurensig in altre sue opere e che costituiranno sempre un tragico e drammatico punto di riferimento. Il tempo dell'avventura si presenta estremamente elaborato. All'alternarsi e intrecciarsi delle storie narrate si osserva un cambiamento cronologico evidente a seconda delle storie narrate ognuna delle quali ha un proprio tempo di riferimento. La narrazione procede dunque mediante diversi e molteplici sbalzi temporali. La complessa architettura narrativa trova similitudine con l'abitazione dello stesso Frisch che ci viene così presentata:

Costruita sul finire del Settecento, non lontano dalla capitale, la proprietà era diventata da tempo un'attrazione turistica. [...] La maggiore attrazione era costituita da un labirinto geometrico tracciato in mezzo a pareti concentriche di tuia alte tre metri che sboccava in uno spiazzo a forma di scacchiera.¹⁵⁷

A incuriosire e a confondere gli agenti è però il ritrovamento di una vecchia e logora scacchiera nello studio di Frisch. Di fronte alla bellezza delle altre – molte delle quali rappresentano veri pezzi unici – sono in molti a chiedersi come mai «quella notte il

¹⁵⁷ Ivi, p. 11.

dottor Frisch abbia scelto [...] un simile cencio. Forse solo per giocarci la sua ultima partita: quella con la morte». ¹⁵⁸

La posizione sviluppata al centro della scacchiera è la variante di Lüneburg che lega indissolubilmente i tre protagonisti. È una mossa definita di difesa; il lettore si chiederà più volte nei confronti di chi? Contro che cosa si stava difendendo il dottor Frisch?

La presenza degli scacchi è posta nel prosieguo del romanzo unicamente in maniera perturbante. Non siamo mai di fronte a un gioco, ma a qualcosa di molto più elevato e tragico, un vero e proprio compendio d'esistenza. Alla base del gioco degli scacchi, indipendentemente dalla strategia e tattica utilizzate, dall'abilità dei giocatori, dalle singole personalità in campo, è la logica del sacrificio a dominare. La pesantezza del dover scegliere. Gli scacchi hanno bisogno di uomini ambiziosi desiderosi di conquistare lo spazio a loro concesso e per certi versi promesso. Una domanda infatti affligge l'ormai anziano dottore: «Quale amore o compassione si può provare per un pezzo di scacchi sacrificato al gioco?» ¹⁵⁹

Solo la posta in palio tra i giocatori riesce a rispondere a questa domanda. Più è alta la posta e più l'amore, la compassione e a volte l'odio che muovono le dita dei giocatori, saranno forti nei contendenti. La metafora bellica è tra le chiavi migliori per spiegare le regole fondamentali, i principi cardine del 'gioco' nei confronti del quale «uno scacchista si trova ad avere lo stesso atteggiamento parziale che ha nei confronti del mondo: ha le sue preferenze e le sue antipatie, le sue convinzioni e le sue intolleranze». ¹⁶⁰

Con queste premesse e considerazioni si può in parte capire l'avversione provata da Frisch e pronunciata in diverse occasioni nel romanzo per la variante di Lüneburg. Lo

¹⁵⁸ Ivi, pp. 14-15.

¹⁵⁹ Ivi, p. 21.

¹⁶⁰ Ivi, p. 25.

stesso dottore mostrato quale uomo di straordinario successo e invidiabile fortuna, nel condurre la sua vita si poneva con la forza e l'arroganza tipici di un re non certo con la modestia di un semplice pedone. Ecco quindi che una mossa, quale la variante, che permetteva una promozione di un pedone con il sacrificio di un cavallo, pezzo tra i più rilevanti dal punto di vista strategico, era ideologicamente impensabile. Lo scetticismo di Frisch nei confronti di tale mossa può essere in parte spiegato anche da tale elemento oltre che dall'infrazione di personali canoni estetici. Il racconto prosegue con le ultime ore di vita del dottore il quale sta giocando come ogni venerdì sera con il suo amico di vecchia data Baum durante il tragitto in treno verso la capitale austriaca. Nello scompartimento entra un giovane poco più che ventenne il quale osserva attentamente lo svolgersi della partita al termine della quale non si esime dal criticare le mosse scelte dallo stesso Frisch scatenandone risentimento e ira. Non accettando le ragioni del ragazzo e desideroso di voler conoscere la storia di colui il quale stava mettendo in discussione la sua autorità di maestro, Frisch mostra di voler conoscere di più della sua storia e del suo passato di giocatore e qui ha inizio il racconto del giovane. Nella lunga digressione il lettore fa la conoscenza di Tabori figura estremamente enigmatica che inizierà definitivamente il giovane Hans al gioco degli scacchi mostrandone il vero volto. Quello che Hans sottoscrive con Tabori altro non è che un patto con il demonio in un turbine di follia che spingerà il ragazzo ad abbandonare gli stessi scacchi:

Improvvisamente lo vedevo a disagio [...]. Ma allora non potevo ancora capire quali fossero le sue paure. «Sicché tu vorresti veramente giocare a scacchi?» «Sì» affermai con convinzione. Tabori si lasciò scappare una risata [...] «Non lo so, non lo so. Non so se potrò farlo. Molto dipenderà da te; se il tuo desiderio è autentico...» «Lo è» dissi. «Se sarai disposto a sopportare dei sacrifici...» «Tutto ciò

che mi si chiederà di fare». Accolta questa mia concitata professione di fede, egli mi dette un buffetto sulla spalla e se ne andò.¹⁶¹

Seguendo itinerari sempre più claustrofobici il giovane Hans continuerà il suo apprendistato presso la Pension Fischer, sorta di santuario e prigione. Durante le sessioni di allenamento la mente del giovane viene rapita da una scacchiera particolare la quale

puniva all'istante ogni sbaglio, [...] chi ci avesse giocato, infatti, avrebbe provato un dolore proporzionale agli sbagli commessi, fino a sentire una vera e propria repulsione fisica per ogni mossa avventata; e i suoi effetti si sarebbero fatti sentire in seguito, anche su una comune scacchiera.¹⁶²

In realtà la scarica elettrica era prodotta non dalla scacchiera bensì dalla suggestione e dal potere della mente del ragazzo, terrorizzato all'idea di commettere errori e di deludere il suo maestro. Lo stesso Tabori lo rassicurerà mettendolo al corrente dell'enorme potere indotto e trasmesso dagli impulsi mentali. Il potere di condizionamento e suggestione lo si era trovato anche nelle pagine di *Vukovlad* in cui si ricordava la leggenda per cui moltissimi monaci erano convinti dell'esistenza di un mostro sulle sperdute montagne del Tibet che si rivelò poi unicamente un cappello su un cespuglio ma che, a causa della distanza fisica degli osservatori e del loro potere di suggestione, aveva dato adito a molte leggende.¹⁶³ Dopo le prime sessioni di allenamento il giovane viene condotto attraverso l'Europa da Tabori il quale, sorta di Mefistofele, traghetta Hans alla scoperta del mondo degli scacchi scegliendo i tornei giudicati importanti. Il racconto termina con la visione terrificante avuta dal giovane in un locale vuoto di Vienna:

¹⁶¹ Ivi, pp. 49-50.

¹⁶² Ivi, p. 71.

¹⁶³ P. MAURENSIG, *Vukovlad. Il signore dei lupi*, cit., p. 12.

Vidi su un tavolino, a pochi passi da me, una scacchiera abbandonata da qualcuno che, andandosene, aveva lasciato i pezzi sparsi tutt'attorno. Mi feci forza e sedetti a quel tavolo [...] ma subito mi accorsi che facevo fatica solo a raccogliere le pedine e a disporle sulle rispettive case, e che una prostrazione mortale s'impadroniva di me, finché di colpo la stanza si oscurò e attorno a me tutto cominciò a ondeggiare come fosse dipinto su una tenda scossa da un'improvvisa folata di vento: e in quell'istante gocce di sangue piovvero sulla scacchiera, disponendosi una accanto all'altra in rapida successione, simili ad esplosioni silenziose. Fui colto dal panico, mi alzai in piedi di scatto, afferrandomi il volto sanguinante con entrambe le mani, e scappai dal locale rovesciando la scacchiera.¹⁶⁴

Il bisogno fisico nonché spirituale dell'uomo di raccontare la propria storia, il proprio cammino, rappresenta nell'opera di Maurensig un'importante costante tematica. Nelle pagine di *Vukovlad* avevamo fatto la conoscenza dell'anziano Ferenczi desideroso di raccontare la propria storia; ne *La variante di Lüneburg* prima con la figura di Hans, poi con la personalità di Tabori ci ritroviamo ancora più invischiati in quel labirinto narrativo che troverà chiarificazione solo in finale d'opera. Sia Baum che lo stesso Frisch rimangono molto colpiti dal racconto del giovane e chiedono delucidazioni in merito a Tabori, apparentemente scomparso. Arrivando a destinazione Baum è costretto a lasciare soli i due uomini che, se a primo acchito potevano sembrare estranei erano tuttavia legati da un destino e una storia fatali. Ha inizio la parte più drammatica dell'opera in cui tutto il progetto narrativo trova dispiegamento. Si intuisce come il narratore esterno altri non è che il misterioso Tabori. Il giovane Hans ha dunque il compito di raccontare la storia del maestro dalle cui parole si percepisce la vera essenza di questo romanzo mostrandosi in primo luogo quale

¹⁶⁴ ID, *La variante di Lüneburg*, cit., p. 84.

storia di una rivalità, che si manifestò proprio su una scacchiera, su quel riquadro che può sembrare ristretto solo a chi non voglia o non possa vederne la profondità: poiché si tratta invece di un mondo per nulla limitato e niente affatto innocuo. [...] Non è solo la storia di una rivalità terrena, ma anche quella di un'*avversità*.¹⁶⁵

L'insegnamento degli scacchi viene inteso come sorta di via privilegiata verso una conoscenza superiore dei misteri della vita che molte volte richiedono all'uomo un tributo elevato di sangue e anima. La condizione dell'uomo non sempre in grado di tenere a freno la pazzia e il delirio della propria mente non riuscendo a contenere i propri demoni i quali «bussano, [...] non mi lasciano mai in pace, non c'è mai fine a questo tormento, notte e giorno bussano alle pareti della mia stanza».¹⁶⁶

Maurensig è attento inoltre a un'altra tematica chiave della letteratura gotico-*thriller*, quella del doppio. Oltre alla pazzia, al desiderio, al rimosso, bisogna sempre fare i conti con quella parte di noi che non vorremmo mai incontrare, quella parte che, conscia di ogni nostra debolezza, ci spinge a confrontarci con la nostra stessa fragilità in uno scontro di forze impari. Nel caso di Tabori «sembrò che tutti gli sforzi fatti, compresi quelli delle generazioni passate, non mirassero, e da secoli non avessero mirato, che a combinare questo scontro mortale».¹⁶⁷

Lo scontro in atto ha come sfondo il dramma degli anni Trenta del Novecento con la salita al potere da parte dei totalitarismi in tutta Europa. Se negli scacchi abbiamo visto essere rilevante e fondamentale la mentalità e il comportamento da stratega e condottiero in una vera e propria simulazione di guerra in miniatura cosa può succedere se si travalicano questi confini? Se si supera il lecito nel porre una posta in gioco? «Ecco allora

¹⁶⁵ Ivi, pp. 93-95.

¹⁶⁶ Ivi, p. 106.

¹⁶⁷ Ivi, p. 110.

che termini comuni al gioco, quali: attacco, dominio, conquista, vittoria... si applicavano alla realtà di un macrocosmo già sottoposto a mutamenti spaventosi».¹⁶⁸

La Storia entra con forza nelle pieghe della narrazione e lo fa con l'odio portato dal nazismo e gli orrori dei campi di sterminio. Nella volontà di combattere l'oblio che tenta di nascondere l'orrore e il peccato, Maurensig obbliga i lettori a una riflessione sulla memoria, sulla *Shoah* la quale mostra ancora una volta a cosa possa condurre la cecità dell'uomo. Con l'avvento e l'irruzione del nazismo nella capitale austriaca, Tabori deve interrompere l'attività di scacchista e in seguito dovrà scontare la prigionia nel campo di Bergen Belsen. Qui incontra un generale delle SS riconoscendo in lui il giovane Frisch che anni prima gli aveva sottratto ingiustamente il titolo di campione. La prigionia costringe Tabori a fare i conti con la propria miseria in un vortice di aberrazioni che vedrà il giovane ebreo iniziare una furiosa partita con il generale ariano. In una sorta di sonnambulismo che ricorda quello del sottotenente Ferenzci in *Vukovlad*, Tabori assiste inerme a diverse fucilazioni e uccisioni non capendo il motivo della sua presenza durante le stesse. Sarà lo stesso Frisch a mettere al corrente Tabori che quella iniziata anni prima durante il torneo di scacchi era una partita ancora in corso e che ora si svolgeva con una posta in gioco molto più alta di un semplice trofeo. È la vita dei deportati quella che il generale ariano ha messo in palio. La non curanza e la semplicità con le quali erano state scommesse la dignità e il destino dei condannati generano in Tabori una repulsione e un odio fortissimi per quell'uomo che gareggiava senza esitazioni con le vite umane e soprattutto con se stesso avendo infatti deciso di acconsentire alla richiesta di gioco e quindi di porsi allo stesso livello del mostro. Tabori, non essendo a conoscenza del piano del generale tedesco, decide per le prime partite di giocare in maniera ambigua, tradendo di fatto il suo stile e la propria

¹⁶⁸ Ivi, p. 113.

abilità facendo vincere Frisch. Sorta di moderno Pietro, Tabori per tre volte tradisce il proprio Dio, il proprio re che tra i pezzi degli scacchi se non è il più forte sicuramente è di gran lunga il più importante. La tenzone tra i due campioni dura un inverno – con precisione l'inverno del '44 – con un notevole numero di patte e la vittoria finale di Tabori. A seguito della fuga di Tabori dal campo di prigionia appare per la prima volta l'immagine della scacchiera rattoppata di inizio opera, vero e proprio feticcio in grado di collegare e unire i due protagonisti. La scacchiera, regalata a Tabori da un altro internato soprannominato Strumpfel Lump, costituiva una prova tangibile che l'orrore vissuto era stato reale e che, in quella desolazione, era possibile vagare con la mente in posti e luoghi lontani, veri e propri Eden non ancora abbandonati. Di fronte all'aberrazione dilagante dell'uomo la natura mostra il proprio volto indenne e indifferente. L'unica speranza risiede in quella mente e in quell'energia vitale che possono produrre mostri ancora più oscuri e atroci nella speranza di ottenere giustizia. Il compito di Hans è dunque chiaro, mettere Frisch di fronte agli orrori commessi e nascosti dietro la falsa immagine di uomo per bene. Riconoscendosi sconfitto in quanto partecipante di un disegno disumano e rivoltante Tabori vuole dunque porre fine all'esistenza del mostro. Nelle «opposte polarità di una creazione mentale che è opera di entrambi, ma in cui uno si annulla a vantaggio dell'altro»¹⁶⁹ era ora Frisch a doversi annullare totalmente per far risplendere quel sole «non [...] più offuscato dal fumo dei forni crematori».¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ivi, p. 93.

¹⁷⁰ Ivi, p. 158.

IV.3 Canone inverso

Attraverso le pagine di *Vukovlad* e della *Variante di Lüneburg* viene dispiegato un universo complesso capace di catapultare il lettore in quello spazio indefinito della letteratura fantastica. *Canone inverso* segna un'ulteriore tappa nella produzione di Maurensig in cui le tematiche del doppio e dell'irrazionale dominano incontrastate in una lenta e inesorabile discesa verso la follia.¹⁷¹ Manifestando la propria passione verso la forma d'arte forse più sfuggibile – appunto la musica – l'autore imbastisce un fitto gioco narrativo in cui tempi cronologici di riferimento e vicende risultano particolarmente complessi.

Espediente marcato della scrittura maurensigiana risulta essere l'inserimento a inizio opera di un racconto attinto ora dalla tradizione popolare ora dalle leggende più note. A essere narrata è in questo caso l'origine degli strumenti ad arco (nel caso della *Variante di Lüneburg* erano stati gli scacchi ad attirare le attenzioni dell'autore). La narrazione ha così inizio:

Sulle origini degli strumenti ad arco si narra che la dea Parvati, sposa di Shiva, impietosita dal destino cui andava incontro l'uomo nella sua avventura terrena, avesse deciso di donargli qualcosa per proteggerlo dai demoni e fargli ritrovare anche sulla terra, qualora lo volesse, il mondo degli dèi.¹⁷²

Ancora una volta è l'oriente ad accendere il fuoco della narrazione. La leggenda prosegue e si narra di come l'uomo abbia per molto tempo ricercato il modo di riprodurre quel suono meraviglioso donatogli dai dèi. L'uomo, tuttavia, nell'incessante procedere

¹⁷¹ Riguardo alla tematica del doppio risulta ancora oggi fondamentale lo studio di Otto Rank *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo, 1979.

¹⁷² P. MAURENSIG, *Canone inverso*, Milano, Mondadori, 1996, p. 7.

delle stagioni e dei secoli, sembrava aver dimenticato quella dolce e celestiale armonia finché

all'approssimarsi dell'ultima e più temibile èra [...] l'uomo scoprì come il suo arco potesse servire per far vibrare le corde e imitare così quel suono continuo che aveva generato il mondo, il soffio emanato dalle vesti rotanti di Shiva, il dio danzante, Colui che regge e mantiene l'ordine dell'universo.¹⁷³

Tra le creazioni più ardite dell'autore friulano *Canone inverso* racconta le vicende di Jenö Varga e Kuno Blau dominati dalla passione per la musica classica vera protagonista delle vicende. Sfondo storico l'Austria degli anni Trenta con la lunga processione e conversione al totalitarismo di stampo tedesco e in cui «ormai la musica a Vienna erano marce militari: per strada, alla radio, non si sentiva altro che rullare dei tamburi e lo squillo degli ottoni».¹⁷⁴

La vicenda ha inizio durante un'asta di strumenti musicali all'incirca negli anni Ottanta del Novecento a Londra. Il primo narratore e protagonista riesce ad aggiudicarsi un violino antico e di pregevole fattura. Si comprende subito che lo strumento assume per Gustav Blau – il nome sarà rivelato nelle ultime pagine – un significato molto profondo. Le emozioni provate di fronte a tal manufatto sono particolarmente intense vista la singolare natura dello stesso di cui

un particolare notevole era costituito da una testina antropomorfa intagliata sul cavigliere al posto della chiocciola tradizionale. [...] Questa invece riproduceva molto finemente il volto di un uomo, si sarebbe detto un mammelucco, dai lunghi baffi spioventi, l'espressione feroce e la bocca spalancata come in un urlo di dolore o di maledizione.¹⁷⁵

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 129.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 10.

Saranno molte le sensazioni vissute dai diversi protagonisti di fronte a questo violino; ansia di deludere un proprio amico e conoscente, paura di non sapere eseguire alla perfezione un brano, timore reverenziale di fronte a un manufatto così antico.¹⁷⁶ Dopo aver esaminato attentamente lo strumento irrompe nella camera di Gustav il secondo protagonista, uno scrittore che resterà nell'anonimato per tutto il romanzo. L'uomo è particolarmente inquieto, quasi allarmato e vedendo il violino chiede di poterlo osservare da vicino. Di fronte a un atteggiamento così ambiguo l'anziano Gustav chiede spiegazioni che non tardano ad arrivare:

Sono uno scrittore, e questo strumento è legato a una storia. A una storia terribile a cui però vorrei mettere la parola fine. Ed è anche la prova che la persona che me l'ha raccontata è realmente esistita, sebbene questo non spieghi ancora tutto.¹⁷⁷

La narrazione procede mediante vie tortuose in cui risulta complesso evidenziare i diversi *flashback* e la continua sovrapposizione dei piani narrativi. Il parallelismo tra l'anonima figura e quella dell'autore – Maurensig appunto – è possibile e per certi aspetti intrigante. L'autore friulano sembra rivelare ai lettori attraverso le parole del misterioso scrittore come «da lungo tempo pensavo di scrivere una storia che avesse per protagonista la musica».¹⁷⁸ Dopo alcune riflessioni il turbato ospite inizia il racconto; in particolare con l'incontro avuto un anno prima con una persona speciale che aveva segnato per sempre non solo la carriera letteraria ma la stessa esistenza del giovane scrittore. L'uomo incontrato è

¹⁷⁶ Rilevante la presenza del mamelucco posta in estrema. Figura legata al mondo della guerra e della violenza presso i regni d'oriente il mamelucco pone il lettore di fronte a un universo ben diverso da quello della musica e tuttavia meno distante di quanto si pensi.

¹⁷⁷ Ivi, p. 13.

¹⁷⁸ Ivi, p. 16.

un violinista e ancora una volta – così come accaduto per il violino – è l’ambiguità a dominare la scena:

Era di età indefinibile, vestito come un cocchiere. [...] La sua apparizione inaspettata mise fine a ogni conversazione. Non si capiva bene chi fosse se un mendicante o un rapinatore.[...] Anche guardandolo meglio, trovavo difficile stabilirne l’età (sebbene, di sicuro, avesse passato da un pezzo la cinquantina); il suo volto era come una maschera. [...] Godeva della stessa impunità dell’attore che si nasconde sotto una maschera, sia pure repellente.¹⁷⁹

Il violinista riesce in pochi minuti e senza sforzo a instaurare un legame profondo con i clienti della locanda. Sorta di dichiarazione programmatica le parole del musicista si sposano meravigliosamente con la pratica letteraria in cui l’autore deve riuscire «a stabilire con il pubblico un legame non solo di confidenza, ma addirittura di complicità».¹⁸⁰ Dopo una moltitudine di brani eseguiti con maestria ma dal tenore tecnico non particolarmente sostenuto, il violinista si ferma d’innanzi allo scrittore nel quale – attraverso uno scambio fitto di sguardi e sensazioni – aveva scorto il sentimento di un vero intenditore di musica. Di fronte alla sicurezza e alla sfrontatezza del prodigioso suonatore lo scrittore richiede l’esecuzione della *Ciaccona* di Bach, brano estremamente tecnico. L’esecuzione è impeccabile e per un istante

mi sembrò che nessuno osasse applaudire, che quella musica ci avesse tolto ogni volontà. Era stato un momento in cui il mondo s’era arrestato sul suo asse, e non c’era da stupirsi se ora stentava a rimettersi in moto.¹⁸¹

¹⁷⁹ Ivi, pp. 18-19.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Ivi, p. 23.

Il fermare il tempo risulta, nei romanzi di Maurensig, non solo una tematica ma quasi una necessità. Una sorta di vocazione della letteratura la quale sembra essere l'unico mezzo per tentare di fermare l'inesorabile declino sia fisico che spirituale dell'uomo. La potenza della tradizione che, di racconto in racconto, si fortifica e cerca di rendere migliore la vita dell'uomo trovando vigore in quel sentimento comune di fratellanza molto spesso offuscato da passioni e sentimenti degradanti la vita stessa. Lo scrittore esce dal locale frastornato dall'alcol e dalle note di quel magico violino. Svegliatosi in una camera d'albergo e desideroso ritrovare quella figura così straordinaria, si incammina per le strade di Vienna. La ricerca non sembra dare buoni frutti, nessuno sembra conoscere o aver visto il violinista la sera prima. Così come ne la *Variante di Lüneburg* dove la scacchiera di Tabori riusciva a catapultare i giocatori in uno spazio e in un tempo lontani, quasi mistici, così le stesse note della *Ciaccona* sentite il giorno prima muovono i passi dello scrittore seguendo vie estranee all'umana percezione:

Come appeso a un filo sopra il frastuono delle città, udivo sempre le note di un violino, di quel violino, che a volte s'allontanavano, poi tacevano del tutto, poi si riaccendevano più distanti, quasi volessero sfuggirmi e al tempo stesso guidarmi.¹⁸²

Dopo molte peripezie e sovvertendo «ogni principio di casualità»¹⁸³ le strade dei due protagonisti riescono a riunirsi. La figura che il giorno prima aveva così tanto rapito lo scrittore sembra in parte scomparsa e trasformata in un uomo semplicemente avanti con l'età. L'esecuzione del brano di Bach segna l'inizio di una riflessione in merito al talento musicale e alla padronanza tecnica molto spesso confusi. Si svela ora uno dei nuclei portanti della narrazione, quello dell'ambizione e della perfezione molto spesso rovinose

¹⁸² Ivi, p. 28.

¹⁸³ *Ibidem*.

per gli uomini e in cui i musicisti risaltano per essere la vera e propria «stirpe di Caino».¹⁸⁴ Così come il marinaio di Coleridge raccontando la propria disavventura cercava di scaturire negli animi quella compassione tanto cercata, così lo stesso violinista – che si presenta con il nome di Jenö Varga – ha una vicenda da raccontare sperando di trovare se non la pace quanto meno ascolto. Necessità di raccontare e desiderio di scrivere – non si dimentichi la volontà dello scrittore di narrare una storia sulla musica espressa in precedenza – si fondono dunque nelle parole del musicista. Inizia dunque un ulteriore racconto moltiplicando l'intreccio narrativo in maniera considerevole. La storia di Jenö non è unicamente l'ascesi di un grande violinista ma quella dell'eterno conflitto tra salute e follia, tra talento e sregolatezza in un vortice di manie e ossessioni che condurranno lo stesso protagonista verso la paranoia prima e la schizofrenia poi. La fuga psicogena con il successivo distacco di personalità svelato unicamente in finale d'opera rappresenta una delle diverse ma sicuramente la più rilevante chiave di lettura. Nel corso dell'opera si ritrovano due figure, quella di Jenö appunto e quella di Kuno incontrato dal primo durante il soggiorno al Collegium Musicum, accademia musicale tra le più rinomate. La volontà di raggiungere la perfezione tecnica sarà così spinta nella mente di Jenö da provocargli allucinazioni e deliri di onnipotenza rappresentati mediante la figura di Kuno. Vero e proprio esempio di personalità multipla nella quale

Il violino sembrava comunque essere il punto in comune, il *trait d'union* delle due pur distinte personalità, seppure in maniera molto diversa: nella prima, di nome Kuno, come mero senso di proprietà, con attaccamento a volte feticistico; in quella invece rispondente al nome di Jenö, come reale mezzo di espressione.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Ivi, p. 33.

¹⁸⁵ Ivi, p. 149.

Solo mediante la rivelazione del finale si possono comprendere e vedere con occhio se non diverso quantomeno più lucido alcuni momenti apparentemente irrilevanti. Si osservi il primo incontro tra Jenö e il violino del padre: «Quando lo abbracciai per la prima volta, solleticandone le corde con l'archetto, sentii come se una mano si sovrapponesse alla mia, per guidarla»¹⁸⁶ in cui evidentemente non era unicamente la mano del padre a sovrapporsi a quella del figlio. Altro momento decisivo la prima suonata di Jenö dove le sensazioni provate dal giovane sono molto forti e inequivocabili:

Provai la sensazione che a farlo vibrare fosse un altro, che era dentro di me e allo stesso tempo mi conteneva. Era come se da quel violino fosse scaturito uno spirito misterioso, un genio collerico, raffigurato da quel volto crudele e dolente che intravedevo sulla superficie della tavola armonica, riverso come se emergesse boccheggiante dal pelo dell'acqua.¹⁸⁷

Dopo una breve interruzione il violinista prosegue con il racconto delle disavventure giovanili presso l'accademia di musica. Mediante un accumulo retorico evidente Maurensig ci presenta così le fattezze dell'istituto

tanto ambito dai borghesi di mezza Europa, i quali non sospettavano affatto quale vita vi si conduceva e quale pericolo mortale corressero i loro figli rinchiusi tra quelle mura, che erano poi le mura di una vecchia casa di pena. [...] Il talento non poteva venire premiato con un soggiorno all'inferno. E poiché questa contraddizione non poteva assolutamente risolversi né cambiando l'orribile aspetto di quel luogo, né la personalità altrettanto orribile dei suoi occupanti, l'unica conclusione logica alla quale si poteva arrivare era che ogni abilità andava severamente punita.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Ivi, p. 39.

¹⁸⁷ Ivi, p. 53.

¹⁸⁸ Ivi, p. 57.

Dopo una presentazione “astratta” la descrizione dell’edificio continua mediante le fattezze fisiche della scuola in cui risulta evidente l’influsso e l’importanza della tradizione gotico-romantica fondamentale per una nuova sensibilità spaziale. Primo elemento sottolineato la difficoltà nell’accedervi; la scuola infatti «era fuori dalle strade comunemente battute».¹⁸⁹ Così come i castelli del marchese De Sade in cui i diversi protagonisti devono abbandonare loro stessi – fisicamente e moralmente¹⁹⁰ – anche il Collegium prevede l’abbandono dell’uomo delle strade conosciute e battute della ragione e della moralità lasciando spazio a un vortice di paura e dolore che porterà il giovane Jenö verso l’alienazione e lo smarrimento definitivi. Sorta di vero e proprio castello gotico la scuola

da lontano appariva come una fortezza costruita sulla nuda roccia. E anche all’interno tutto sembrava rivolto su se stesso e chiuso al mondo esterno, ché al di fuori l’edificio apriva solo rare feritoie su un paesaggio brullo e pietroso, su un orizzonte offuscato che non lasciava intravedere neppure lontanamente un solo segno di quel consorzio umano che temevamo di aver lasciato per sempre. L’unico spazio aperto, simile però a una vallata circondata da montagne, dove il sole sfiora appena i crinali, era un cortile ricoperto di pietrisco e attorniato da portici sotto i quali spiccavano i busti in bronzo di illustri docenti del passato, che, nelle dimensioni in cui erano stati riprodotti, apparivano come mostruosi macrocefali.¹⁹¹

A essere spaventoso non è solamente l’esterno della scuola ma è soprattutto l’interno con una galleria orrificica di professori trasformati in veri e propri mostri. In particolare è il loro atteggiamento nei confronti del mondo esterno a decretarne la totale sconfitta esistenziale. Impauriti da tutto ciò che li circonda e non essendo più in grado di

¹⁸⁹ Ivi, p. 58.

¹⁹⁰ Per la figura del marchese De Sade emergono per importanza e bellezza le pagine di Mario Praz in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Rizzoli, 2012.

¹⁹¹ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 58.

alzare il capo e di combattere per migliorare le loro stesse esistenze «avevano scelto di rimanere al sicuro entro le massicce mura del Collegium». ¹⁹² Il pericolo affrontato spaventa meno rispetto al nuovo e dunque, in quelle mura che un tempo erano state ignobili tuguri, ora i «piccoli dèi della mediocrità» ¹⁹³ riescono a trovare la protezione dal mondo esterno. Ciò che i professori del Collegium mettono in atto rappresenta un vero e proprio tradimento nei confronti della sacra aspirazione che dovrebbe muovere all'insegnamento. Di fronte alla memoria che ha bisogno di anime capaci di traghettarla verso nuovi orizzonti, e di fronte al desiderio delle nuove generazioni di poter accedere alla stessa tradizione, ecco che i professori del Collegium vengono meno al loro compito mortificando il talento e le aspirazioni dei giovani allievi «passando dall'indifferenza all'arroganza, all'angheria». ¹⁹⁴ Giungendo poi alla rivelazione finale:

Quelli non erano dei maestri, ma le varie personificazioni del dubbio, della paura, dell'inganno. Erano i vizi che attentavano alla virtù, erano i guardiani infernali che ti impedivano di trovare la via d'uscita dal girone in cui eri capitato. ¹⁹⁵

Sembra di rileggere in queste pagine i pensieri di un autore tra i più rilevanti del Romanticismo italiano, Giacomo Leopardi che così descriveva l'alto tradimento nei confronti delle giovani generazioni:

L'educazione che ricevono, specialmente in Italia, quelli che sono educati (che a dir vero, non sono molti), è un formale tradimento ordinato dalla debolezza contro la forza, dalla vecchiezza contro la gioventù. I vecchi vengono a dire ai giovani: fuggite i piaceri propri della vostra età, perché tutti sono pericolosi e contrari ai buoni costumi,

¹⁹² Ivi, p. 62.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Ivi, p. 63.

¹⁹⁵ Ivi, p. 68.

e perché noi che abbiamo presi quanti più abbiamo potuto, e che ancora, se potessimo, ne prenderemmo altrettanti, non ci siamo più atti, a causa degli anni.¹⁹⁶

Le riflessioni riguardanti la vita del Collegium Musicum segnano un importante momento per osservare in maniera realistica la contemporaneità. Mediante il disincanto di Jenö, Maurensig descrive la condizione dell'uomo contemporaneo in un tempo in cui ormai si è costretti ad accettare ogni forma di ipocrisia, mentendo di fronte a qualsiasi situazione ed esercitare la servile e degradante pratica dell'adulazione nella speranza di poter sopravvivere.

L'incontro del giovane violinista con Kuno, allievo della scuola, comporta l'inizio della discesa agli inferi del protagonista. Attraverso la presentazione di questo nuovo personaggio l'autore immerge il lettore nell'universo oscuro e perturbante del doppio:

Quel ragazzo mi assomigliava, aveva sicuramente la mia età, la stessa corporatura, le stesse mani, ma aveva soprattutto quella espressione rapita che mi sentivo dipinta sul volto mentre suonavo. Credetti di vedere me stesso. [...] E colsi in lui la replica complementare, la controfigura di pura emozione, il suggeritore misconosciuto che di tanto in tanto rivendica i propri diritti sulla pallida maschera che si agita sulla scena.¹⁹⁷

La storia dei ragazzi allievi del Collegium continua sullo sfondo dei grandi mutamenti storici del Novecento. L'Austria si piega alla potenza nazista e la stessa musica deve cedere al nuovo dominio dell'odio e del dolore.

Jenö riesce a concludere il ciclo di studi presso l'istituto e durante le vacanze viene invitato da Kuno a passare qualche settimana nella sua residenza di Innsbruck. Ulteriore

¹⁹⁶ GIACOMO LEOPARDI, *Pensieri*, in *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1973, p. 63.

¹⁹⁷ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 76.

esempio dell'assimilazione dei canoni gotici l'abitazione del giovane altro non è che un vero e proprio castello in cui – ancora una volta – il solo arrivarci costituisce di per sé una vittoria. Significativo osservare il fatto che, nella prima occasione in cui Maurensig si sofferma sulla natura circostante, l'elemento sottolineato sia il “precipitare del sole”, metafora di una discesa non solo fisica ma spirituale dei diversi protagonisti verso quel «cono d'ombra»¹⁹⁸ celante un passato mistificato e terribile in cui, ancora una volta, emerge la figura di San Michele ultimo baluardo in questa eterna lotta contro il male. Con l'entrata del giovane Jenö nel castello di Hofstain aumenta la focalizzazione sulle vicende dei due giovani violinisti. Il mistero aleggia su tutti i luoghi e le camere del castello in un'atmosfera asfissiante di ricordi e misteri dominata dalla figura di Gustav Blau il cui lascito è dato dalla propria tomba profanata. Il retaggio culturale delle terre orientali d'Europa emerge con le riflessioni di Jenö:

Sin da bambino avevo ascoltato storie di fantasmi e di morti che uscivano dai sepolcri – le leggende sui redivivi erano nate proprio in terra d'Ungheria – e questa sembrava una tomba profanata, o forse, non osavo neppure pensarlo, forzata dall'interno.¹⁹⁹

Vedendo l'espressione attonita dell'amico, Kuno racconterà dei particolari sulla storia di Gustav i quali però, anziché fornire spiegazioni convincenti, aumentano la sensazione di mistero, di *thriller*, in modo considerevole. Solo in epilogo si viene a conoscenza della vera storia di Gustav. Le intuizioni di Kuno erano corrette; suo zio non era morto, era semplicemente fuggito. Scappato per un amore impossibile e ingiusto era partito per le Americhe e a causa di una errata identificazione il corpo di un suicida era stato sepolto nella tomba di famiglia. Tecnica molto usata da Maurensig è quella di

¹⁹⁸ Ivi, p. 89.

¹⁹⁹ Ivi, p. 99.

presentare un dato fenomeno irreali, sovranaturale, fantastico e poi fornire spiegazioni razionali dei suddetti fenomeni, tecnica già sfruttata dai grandi autori gotici di fine Settecento. L'opera trova conclusione con una lettera inviata allo stesso Gustav in cui si delinea in modo chiaro la vicenda di Jenö-Kuno:

Soggetto tipicamente schizoide con delirio di onnipotenza (frequenti i suoi accenni all'immortalità), nel corso del tempo cominciò a manifestare segni sempre più frequenti di sdoppiamento, fino a raggiungere uno stato pressoché costante di personalità alternata, scissa in due parti ben definite: la prima remissiva [...] la seconda dominante. [...] Negli ultimi mesi questo secondo stato ha finito per prendere il sopravvento, sovrastando fino ad annullare del tutto il primo, in un irreversibile delirio che è durato fino alla morte avvenuta, per arresto cardiaco, il 18 dicembre del 1985.²⁰⁰

²⁰⁰ Ivi, p. 149.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA CRITICA GENERALE E RELATIVA AL GOTICO

AGAZZI, RENATO, *I romantici dell'orrido*, Firenze, Antonio Lalli Editore, 1984.

BALTRUSAITIS, JURGIS, *Risvegli e prodigi: la metamorfosi del gotico*, trad. it. di Marco Infurna, Milano, Adelphi, 1999.

BATTAGLIA, BEATRICE, *Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*, Napoli, Liguori Editore, 2008.

BELLAM NEROZZI, PATRIZIA, *L'altra faccia del romanzo. Creatività e destino dell'anti-realismo gotico*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1984.

BESEGGI, EMY (a cura di) *La scala a chiocciola. Paura, horror, finzioni. Dal romanzo gotico a Dylan Dog*, Firenze, Scandicci, 1993.

BILLI, MIRELLA, *Il gotico inglese*, Bologna, il Mulino, 1986.

BOHLS, ELISABETH, *Women travel and the language of aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

BOURNEUF, ROLAND; OUELLET, RÉAL, *L'universo del romanzo*, trad. it. di Ornella Galdenzi, Torino, Einaudi, 1983 (Paris 1972).

BRILLI, ATTILIO, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006.

BURKE, EDMUND, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli, Goffredo Miglietta, trad. it. di Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1991 (London 1757).

CAROTENUTO, ALDO, *I sotterranei dell'anima. Tra i mostri della follia e gli dèi della creazione*, Milano, Bompiani, 2010.

ID., *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, 2010.

CESERANI, REMO, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.

ID., *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia. L'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

CIFARELLI, MARIA RITA, *Indiscrete presenze. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1993.

COSSU, MARIA GRAZIA, *Oltre la frontiera: il fantastico nell'opera di Paolo Maurensig*. In

limine – *Quaderni Letterature Viaggi Teatri*, 7, 2011, http://www.inlimine.it/ojs/index.php/in_limine/article/view/224/325 [consultato il 3 febbraio 2014].

DI MICHELE, LAURA, *L'educazione del sentimento*, Quaderni degli annali dell'istituto universitario orientale sezione germanica, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977.

FRANCI, GIOVANNA, *La messa in scena del terrore. Il romanzo gotico inglese*, Ravenna, Longo, 1982.

GENETTE, GERARD, *Figure III*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006 (Paris 1972).

GIVONE, SERGIO, *La questione romantica*, Roma-Bari, Universale Laterza, 1992.

GIRARD, RENE, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di Leonardo Verdi Vighetti, Milano, Bompiani, 1981.

GRIVEL, CHARLES, *Osservazioni sul romanzo poliziesco*, in *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, a cura di Noël Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, trad. it. di Marina Pisaturo, Napoli, Liguori, 1997 (Paris 1970), pp. 226-245.

LOTMAN MICHAJLOVIC, JURIJ; USPENSKIJ, BORIS ANDREVIC, *Tipologia della cultura*, trad. it. di Manila Barbato Faccani, Remo Faccani, Marzio Marzaduri, Sergio Molinari,

Milano, Bompiani, 1975 (1973).

MARINO, ELISABETTA, *Mary Shelley e l'Italia. Il viaggio, il risorgimento, la questione femminile*, Firenze, Le lettere, 2011.

MAURON, CHARLES, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, il Saggiatore, 1966 (Paris 1963).

MISE, RAYMOND, *The gothic heroine and the nature of gothic novel*, New York, Arno Press, 1980.

ORVIETO, PAOLO, *Labirinti, castelli, giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno Editrice, 2004.

ID., *Misoginie. L'inferiorità della donna nel pensiero moderno*, Roma, Salerno Editrice, 2002.

PRAZ, MARIO, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Rizzoli, 2012 (1930).

RANK, OTTO, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di Isabella Bellingacci Milano, SE, 2001 (Vienna-Lipsia 1914).

SANTARCANGELI, PAOLO, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Milano,

Frassinelli, 1984.

SCRITTORI, ANNA MARIA, *Le suggestioni del terrore: Anne Radcliffe e il gotico*, Venezia, Editoriale Programma, 1994.

RUNCINI, ROMOLO, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, Napoli, Liguori Editore, 1984.

SKEY, MALCOLM, *Il romanzo gotico*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984.

SPINA, GIORGIO, *L'epoca d'oro dei tales of terror*, Genova, Fratelli Bozzi, 1970.

WEINRICH, HARALD, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, trad. it di P. Barbon, I. Battafarano, R. Santini, Bologna, il Mulino, 1989 (1976).

ZAVA, ALBERTO, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, in *Cronache dal cielo stretto. Scrivere il nordest*, a cura di Cristina Perissinotto, Charles Klopp, Udine, Forum Editrice, 2013, pp. 145-160.

OPERE PRESE IN ESAME

BYRON, GEORGE, *Manfred*, trad. it. di Franco Buffoni, Milano, Mondadori, 2005 (London 1817).

LEOPARDI, GIACOMO, *Pensieri*, in *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1973 (Firenze 1845).

LEWIS, MATTHEW, *Il monaco*, trad. it. di Mario Manzari, Milano, Mondadori, 2011 (Wateford 1796).

MARLOWE, CHRISTOPHER, *Il dottor Faust*, trad. it. di Nemi D'Agostino, Milano, Mondadori, 2006 (1604).

MAURENSIG, PAOLO, *La variante di Lüneburg*, Milano, Adelphi, 1993.

ID., *Canone inverso*, Milano, Mondadori, 1996.

ID., *Vukovlad. Il signore dei lupi*, Milano, Mondadori, 2006.

MILTON, JOHN, *Il paradiso perduto*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 2004

(London 1667).

RADCLIFFE, ANN, *L'italiano o il confessionale dei penitenti neri*, trad. it. di Alessandro Gallenzi, Milano, Mondadori, 2011 (London 1797).

SHELLEY, MARY, *Frankenstein*, trad. it. di Margherita Bignardi, Roma, Gruppo editoriale l'Espresso, 2004 (London 1818).

WALPOLE, HORACE, *Il castello di Otranto*, trad. it. di Chiara Zanolli, Milano, Mondadori, 2002 (London 1764).