



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e
letteratura italiana

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Le dinamiche del fantastico: forme
narrative e personaggi femminili da
Iginio Ugo Tarchetti a Stefano
Benni

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Ilaria Crotti

Correlatori

Ch. Prof. Aldo Maria Costantini

Dott.ssa Michela Rusi

Laureanda

Irene Lodi

Matricola 850702

Anno Accademico

2014 / 2015

Indice

Indice.....	1
Introduzione	3
Capitolo primo – Il genere fantastico	5
I.1 La dialettica della critica	5
I. 2 Le radici storiche e formali	21
I. 3 L’orizzonte tematico	29
Capitolo secondo – Dialettica tra femminile e maschile nelle istanze del personaggio.....	36
II. 1 Dalla principessa all’eroina: modelli di personaggio	36
II. 2 Individualità e identificazione: femminile e femminismo in letteratura	65
Capitolo terzo – Le figure femminili nelle opere di Iginio Ugo Tarchetti, Luigi Pirandello e Stefano Benni	86
III. 1 Iginio Ugo Tarchetti: <i>Le leggende del castello nero e Lo spirito in un lampone</i>	86

III. 2 Luigi Pirandello: <i>Visita e La signora Frola e il signor Ponza, suo genero</i>	105
III. 3 Stefano Benni: <i>Il bar sotto il mare</i>	120
Bibliografia	132

Introduzione

Nei percorsi del fantastico, molteplici e ricchi di sfumature, si possono individuare quei meccanismi narrativi che permettono di oltrepassare il confine tra realtà e irrealtà. Nel mio lavoro di ricerca ho inteso indagare le tematiche più di frequente affrontate in tale genere; in particolare ho approfondito i tratti significativi degli studi di Todorov, Jackson, Calvino e Ceserani, alcuni tra gli autori che nel corso della loro indagine critica si sono occupati del genere fantastico. Tramite le categorie evidenziate dai critici sono arrivata a interpretare ogni opera del fantastico come un universo a sé, ma distinguendo anche alcuni punti in comune tra tutti i testi analizzati: nella mia indagine, le linee guida sono state quelle rappresentate dal personaggio femminile, e dalle sue metamorfosi nel corso del tempo.

Nella seconda parte del lavoro, quindi, ho trattato dei modelli più comuni del personaggio femminile, contestualizzandone le origini e presentandone gli aspetti che lo caratterizzano, sia quando ricopre un ruolo negativo che nelle figure conformi ai valori del bene. Ponendo a confronto maschile e femminile nelle istanze del personaggio, ho esaminato i processi di identificazione e di costruzione dell'identità. In detta parte è stato dedicato spazio anche al ruolo del femminile in letteratura, analizzando le modalità con cui il contesto influisce sul personaggio e ne determina le peculiarità e i tratti psicologici fondamentali.

Infine sono stati presi ad esempio i racconti di tre autori del fantastico di epoche diverse, ovvero Iginio Ugo Tarchetti, Luigi Pirandello e Stefano Benni, con l'intenzione di offrire un panorama variegato di figure femminili, elaborate dagli scrittori. Lo scopo di questa ultima indagine è di verificare in opere quali *Racconti fantastici* (1869), *Una giornata* (1937) e *Il bar sotto il mare* (1987) gli sviluppi narrativi che hanno coinvolto soprattutto i personaggi femminili, fondamentali per l'evoluzione di una sensibilità narrativa che arricchisce le sfaccettature del fantastico.

La finalità della mia ricerca è nel porre l'attenzione su come il genere fantastico sia strettamente connesso alle vicende del quotidiano, e come possa rappresentare una chiave di lettura di momenti storici e sociali ben precisi. Inoltre, approfondendo i livelli di lettura, si nota come coesistano all'interno del genere dettagli del magico e del reale, che riflettono le situazioni vissute in prima persona non solo dall'autore, ma anche dai lettori, i quali, più o meno consapevolmente, si avvicinano alle vicissitudini affrontate dai protagonisti. In questo contesto, infine, il femminile prende forma nel confronto con l'altro, in quanto rappresentante di una differenza. Il diverso, spesso, assume connotazione negativa, poiché viene riconosciuto come spaventoso, ostile, perturbante. Eppure, nelle opere che ho preso in considerazione si osserva anche una valorizzazione del femminile, poiché parte integrante e complementare delle personalità maschili.

Capitolo primo – Il genere fantastico

I.1 La dialettica della critica

Il fantastico permette di attraversare certe frontiere che sono inaccessibili fino a quando noi non ci facciamo ricorso.¹

Le parole di Tzvetan Todorov nella citazione soprastante sono suggestive, ma certamente non sufficienti a spiegare una teoria complessa e sfaccettata come quella del critico franco-bulgaro, che nel 1970 pubblicò i suoi studi sulla letteratura di genere fantastico.

Primo fra tutti i critici a essere preso in doverosa considerazione, Todorov definisce il fantastico come l'esitazione provata da un essere che conosce soltanto le leggi naturali di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale, e implica non solo l'esitazione del lettore davanti a un avvenimento strano, ma anche una maniera di leggere che non deve essere né poetica né allegorica. La definizione di Todorov prevede la soddisfazione di tre circostanze letterarie: l'esitazione del lettore, l'esitazione del personaggio e il rifiuto da parte del lettore di leggere il testo con un'interpretazione poetica o allegorica.

¹ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1970, p. 162, (Paris, 1970).

Inoltre, secondo Todorov, il fantastico si pone al confine tra lo strano (quando il lettore spiega i fenomeni straordinari del testo utilizzando le leggi della realtà) e il meraviglioso (quando il lettore non spiega gli avvenimenti o ritiene si debbano considerare leggi naturali nuove), rimanendo un genere di frontiera e in bilico tra i due: essendo il limite tra le due categorie molto sfumato, si possono individuare quattro sottocategorie, lo strano puro, che sfocia nel fantastico – strano, e il meraviglioso puro, che a sua volta sconfinava nel fantastico – meraviglioso. Le due tipologie intermedie sono allo stesso tempo tangenti tra loro e intangibili, si tratta di definizioni sfumate, in perfetta armonia con l'essenza stessa del fantastico.

Il concetto di fantastico si definisce inoltre in relazione ai concetti di reale ed immaginario. Scrive Todorov: «La letteratura fantastica ci lascia con due nozioni – realtà e letteratura – ognuna tanto insoddisfacente quanto l'altra».²

La definizione di fantastico quindi è connessa strettamente a un concetto di realtà contrapposta a un mondo immaginifico, ma sarebbe più preciso dire che ciò che si confronta con la visione veritiera del mondo siano realtà diverse.

Qualche anno dopo, nel 1986 per la precisione, intervenne Rosemary Jackson nella critica riguardo al fantastico, definendolo come una letteratura trasgressiva. La Jackson si pone in contrasto con la teoria precedente definendola incompleta, introducendo un'approfondita analisi anche dal punto di vista psicanalitico, e contribuisce ad arricchire il panorama critico del fantastico:

² *Ivi*, p. 172.

Il fantastico per sua caratteristica tenta di soddisfare un bisogno che scaturisce dalle restrizioni culturali: è una letteratura del desiderio che cerca ciò che è sentito come assenza e perdita. [...] Il fantastico evidenzia la parte non espressa e occulta della cultura: ciò che è stato taciuto, reso invisibile, nascosto e reso «latente».³

Lo scopo dell'indagine della Jackson è quello di estendere l'analisi di Todorov ad altre aree tematiche: come Todorov, la studiosa definisce il valore del genere fantastico nell'impossibilità di definirlo, è una letteratura destinata ad essere libera da convenzioni e restrizioni riservati ai testi realistici. Le categorie dove più prepotentemente assistiamo a questa indipendenza sono certamente quelle del tempo e dello spazio, ma anche nelle distinzioni tra i personaggi animati e inanimati, tra l'«io» e l'«altro». Naturalmente, come affermato da molti critici, ogni testo letterario è un prodotto del luogo e del periodo storico e geografico in cui viene concepito, e a questo principio risponde anche il genere fantastico, che si evolve e si sviluppa secondo il contesto e l'autore, ponendo l'origine del fantastico moderno nel momento in cui la rivoluzione industriale trasforma la civiltà, l'economia, la vita quotidiana dei popoli. La peculiarità introdotta dalla Jackson è quella per cui il fantastico nasca come letteratura del desiderio, e operi in due modi: il fantastico può «dire», cioè manifestare una necessità di

³ ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, trad. it. di Rosario Berardi, Napoli, Pironti, 1986, p. 3, (London, 1981).

trasgressione, o lo può invece ‘espellere’, quando il desiderio diventa un elemento di disturbo. In molti casi, poi, come sottolinea l’autrice, il racconto fantastico esaudisce entrambe le modalità, poiché attraverso la scrittura si attua anche la soddisfazione della trasgressione vera e propria. La critica principale mossa a Todorov da parte della Jackson si basa sul fatto che egli tralasci in maniera pressoché totale il coinvolgimento della psicanalisi e dell’interpretazione psicoanalitica dei testi. Secondo la Jackson, il fantastico trae le sue origini nel genere tradizionale della ‘menippea’, il componimento satirico della letteratura antica che faceva rientrare tra le sue pagine diversi livelli di realtà e temporali, con tanto di mescolanza di allucinazioni, sogni, eccentricità, metamorfosi, e, in generale, violazioni del corso degli eventi. In tempi più moderni, non ci si rifà più ai componimenti carnevaleschi degli antichi romani, sostituendo il desiderio per l’alterità, e collocandolo in aree di questo mondo, non di altri mondi: la Jackson parla di para – asse per spiegare questo fenomeno. Un’attenta analisi dei titoli delle opere fantastiche consente all’autrice di trovare analogie e consonanze: confrontandoli, emerge una vasta gamma di tematiche connesse al concetto di apertura: invisibilità, riflesso, illusione, trasformazione, diventa quindi un genere che sostituisce la realtà empirica. Sono infinite possibilità in infiniti mondi: «presentando ciò che non può essere, ma è, il fantastico dà una definizione culturale di ciò che può essere: traccia i limiti della sua cornice epistemologica ed ontologica».⁴

⁴ *Ivi*, p. 23.

Per riprendere l'esitazione di Todorov, la Jackson suggerisce che essa sia non solo una caratteristica del genere fantastico, ma sia compresa nella struttura formale dell'opera, diventandone parte integrante sufficiente e necessaria. La critica distingue la letteratura in tre diverse categorie: meraviglioso, mimetico e fantastico. Il meraviglioso è tutto ciò che deriva dal mondo della fiaba e della favola, il *romance*, la magia, i racconti confinati in un passato irrealistico, caratterizzato da personaggi stereotipati e da un narratore onnisciente: è una relazione passiva tra lettore e narratore. Al contrario il genere mimetico prevede l'imitazione della realtà, rappresentando quindi due universi paralleli; infine le storie fantastiche sono quelle che prevedono una fusione delle caratteristiche dell'uno e dell'altro genere. Entrambi i critici, Todorov e Jackson, trovano concordanza nel ritenere il genere letterario incapace e insufficiente per quanto riguarda la rappresentazione della realtà, è un genere strutturato su 'contraddizione e ambivalenza'.⁵

I temi del fantastico possono essere distinti in aree: invisibilità, trasformazione/metamorfosi, dualismo, il bene contro il male. Un altro frequente *topos* della letteratura fantastica è il riflesso, lo specchio, l'effetto del doppio: queste sono alcune delle famose aree vuote che vanno riempite nel tentativo di soddisfare i desideri di trasgressione. Ecco perché elementi non visti, non visibili, visioni distorte, sono così spesso presenti nel fantastico, un genere che consente al senso della vista di prevalere su tutti gli altri: vista non solo in senso fisico, ma

⁵ *Ivi*, p.34.

anche interiore. Questa è una delle funzioni trasgressive della letteratura fantastica. Le categorie di spazio, tempo e identità si confondono e sovrappongono nell'incertezza e indeterminazione dei testi fantastici. Vengono cancellati i caratteri distintivi dell'identità e le demarcazioni fisse di genere e di sesso; al centro di questo intreccio di esitazioni e di equivoci sta la relazione dell'io con l'altro. Tutto il filone delle opere fantastiche che trattano la scissione dell'io, sia tramite metamorfosi, sia tramite duplicazione, vede l'io trasformarsi in molteplici io, mettendo così in discussione l'elemento fondamentale dell'identità umana, ovvero l'unità del soggetto. Anche il concetto di bene e male diventa relativo, poiché cambia nel tempo con il modificarsi dei valori sociali e culturali, anche se molte delle caratteristiche di ciò che è male restano costanti. La paura del diverso viene spesso associata all'emarginazione di tutto ciò che è considerato sconosciuto, straniero o estraneo. Secondo la Jackson, inoltre, nel corso del XIX secolo si è assistito ad una progressiva interiorizzazione del demoniaco, mentre i confini del bene e del male di conseguenza andavano sfumandosi ulteriormente. Nonostante Todorov rifiutasse le interpretazioni psicoanalitiche, già sottolineava le tematiche dell'io e dell'altro, e anche la Jackson ammette che tali indagini non sarebbero certamente né sufficienti né esaustive per esaminare i testi fantastici. Tuttavia, non è possibile ignorare il saggio *Il perturbante*⁶ di Freud, che analizza alcuni testi fantastici del XIX secolo e interpreta il perturbante, o lo strano, come

⁶ SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, trad. it. di Cesare L. Musatti, Roma, Theoria, 1984 (rivista *Imago*, 1912).

«l'effetto di proiettare i desideri inconsci e le paure nell'ambiente e su altre persone».⁷ In accordo con ciò che sostiene la Jackson, Freud esplica come lo strano provochi sensazioni di stupore e di straniamento, poiché l'elemento sovranaturale, magico o fantastico si manifesta a partire da qualcosa di quotidiano e di familiare. Quanto più ordinario è il contesto in cui si verifica l'evento, tanto più inquietante sarà l'effetto sul lettore o sul protagonista. In generale, secondo la Jackson, i testi fantastici non sono mai del tutto 'innocenti': questo sarebbe spiegabile pensando a tutta la narrativa gotica, che lascia le sue tracce fino a molti miti moderni, ancora oggi presenti nelle classificazioni dei personaggi fantastici.

L'odierna popolarità di *The Hobbit* e di *The Lord of the Rings* di J.R.R. Tolkien indica la forza di una tradizione fantastica che sostiene un'ideologia dominante. Tolkien è nostalgico di un ordine feudale del periodo pre-industriale [...] compie un'ingenua identificazione tra l'industria e il male, riferendosi con disgusto al 'materialismo dell'era dei robot' e ripensando al paradiso medievale, ai mondi secondari che forniscono coerenza e unità. [...] Per Tolkien la sola soluzione è il passato.⁸

Commenta la Jackson, e trovo questa affermazione ancora molto attuale: e aggiungerei le opere di George R. Martin e di J. K. Rowling alla serie di testi che

⁷ *Ivi*, p. 60.

⁸ ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, cit., p. 148.

afferiscono alla stessa tradizione e che suscitano ancora parecchio interesse e successo mediatico e cinematografico. La relegazione del fantastico a letteratura d'evasione o di intrattenimento si può far risalire, secondo la critica, da una errata ma implicita associazione del fantastico con il barbaro e il non umano, la creazione di universi altri e paralleli si configurava come una tradizione da rifiutare, come 'arte dell'irrazionalità' prodotta per immaginare la propria trasgressione sociale e sessuale. Come dimostrato da Todorov, il fantastico si colloca in maniera inquietante tra realtà e letteratura, è incapace di inquadrarsi nell'una o nell'altra. Grazie all'introduzione delle teorie e delle interpretazioni psicanalitiche di Freud è stato possibile per la Jackson rendere evidente il legame indissolubile con la trasgressione, che può essere interpretata in diversi modi, uno fra tutti la dissoluzione di un ordine sociale e civile evidentemente oppressivo, o in generale insufficiente.

Nel 1995 è stata pubblicata da Mondadori una raccolta completa dei saggi di Italo Calvino, che è certamente uno degli scrittori italiani che ha dedicato maggiore ampiezza nei suoi studi critici e saggistici alla letteratura di genere fantastico, indagandone anche le origini storiche. In italiano, il termine 'fantastico' è in qualche modo imprescindibile dal termine 'fantasia', così come originariamente forse anche in altre lingue romanze, e ciò che sottolinea Calvino è l'implicazione di queste parole rispetto al testo: il lettore, però, non deve necessariamente 'credere' a tutto ciò che legge, come potrebbe sembrare sia richiesto da un racconto o un romanzo di genere fantastico. Piuttosto, deve

accettare una logica diversa dalla sua, limitarsi a essere trasportato dal piacere della lettura in un mondo con convenzioni diverse, e quindi una logica «le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese»⁹. Il romanticismo dell'Ottocento ha permesso al fantastico di penetrare nella letteratura popolare, ma nel Novecento si è sviluppato maggiormente come genere di uso intellettuale, come in un gioco linguistico, che si può realizzare solo con un velo di ironia. Quello che ritengo importante sottolineare è che il fantastico, come ha evidenziato Calvino, non racconta di mondi lontani e perduti, o meglio, ne tratta, ma è solo per parlare della personalità di ognuno, sia a livello individuale, sia collettivo:

Il fantastico dice cose che ci riguardano direttamente, anche se siamo meno disposti dei lettori ottocenteschi a lasciarci sorprendere da apparizioni e fantasmagorie, o siamo pronti a gustarle in un altro modo[...] il suo tema è il rapporto tra la realtà del mondo che abitiamo e conosciamo attraverso la percezione, e la realtà del mondo del pensiero che abita in noi e ci comanda. Il problema della realtà di ciò che si vede [...] è l'essenza della letteratura fantastica, i cui effetti migliori stanno nell'oscillazione di livelli di realtà inconciliabili.¹⁰

⁹ ITALO CALVINO, *Saggi 1945 – 1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 267.

¹⁰ *Ivi*, p. 1655.

Non è un caso, che molti degli autori citati da Calvino come esempi (Hoffmann, Nodier, Dickens, Balzac) abbiano in comune la tendenza a mettere in scena suggestioni e percezioni che riguardano soprattutto il senso della vista. In altri racconti, ciò che predomina sono invece aspetti interiori, in cui il fantastico si percepisce, si sente, ma non si vede distintamente. Questa differenza diventa un confronto, per Calvino, tra genere fantastico 'visionario' e 'mentale'. In alcuni casi le due tipologie si confondono e sovrappongono come in tutto ciò che riguarda la letteratura fantastica, del resto, anche in questo caso i confini non sono ben definiti. Per quanto riguarda la letteratura italiana, Calvino apre il saggio dal titolo *Il fantastico nella letteratura italiana* con una citazione leopardiana, riprendendo il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Leopardi, sebbene avesse un piglio razionale e rifiutasse ogni illusione, terrestre o non, si colloca alle origini del fantastico moderno: tramite la sua opera, infatti, continua la tradizione dei secoli precedenti, salvando l'elemento fantastico. In Italia, in effetti mancava una diffusione vera e propria del genere, mentre nel resto d'Europa andavano formandosi diversi modelli di letteratura fantastica. Calvino, quindi, amplia il significato del termine 'fantastico', che in italiano arriva a comprendere anche il meraviglioso, il favoloso, il mitologico, in una linea diretta che passa da Dante, ad Ariosto, a Boiardo, a Tasso. Nel panorama italiano riappare il fantastico in letteratura soprattutto grazie al racconto nero, ampiamente presente sia nell'Ottocento che nel Novecento in numerosi autori. Calvino infine definisce la letteratura italiana del Novecento come certamente più aperta e ricca

rispetto a quella precedente, ma dall'analisi attenta dei generi in essa predominanti, salta immediatamente all'occhio: «L'immagine di una narrativa italiana altra che può coesistere con l'immagine più accreditata, cioè quella in cui dominano realtà ambientale, memoria, sentimento dell'esistenza»¹¹.

Rifacendosi poi alle dibattute teorie dello studioso russo Vladimir J. Propp, Calvino ripercorre la storia antica e primitiva del racconto di fate, che risale non solo all'epoca antica, ma arriva a noi da un'antichità ancora più lontana del mito religioso: risale infatti al tempo delle primitive comunità di cacciatori. Analizzando il materiale etnografico e antropologico proveniente dalle culture di tutto il mondo, si scoprono analogie sorprendenti, e questa è la prova, secondo Propp, che l'origine delle fiabe da lui indagate, vale a dire quelle che hanno come tematica comune il distacco dei giovani dall'ambiente familiare, vada ricercata nelle tradizionali cerimonie di iniziazione riservate al passaggio degli adolescenti nell'età adulta. Così, la principessa rinchiusa nella torre potrebbe rappresentare la segregazione delle fanciulle durante il periodo del ciclo mestruale; e allo stesso modo la foresta e il bosco sono tracce dei luoghi reali dove avvenivano queste cerimonie. Successivamente comparvero figure e personaggi in armonia con i cambiamenti storici. Gran parte delle storie è ambientata nei vari scenari feudali che si sono susseguiti nel tempo, e quindi è frequente leggere di re e regine, principesse, castelli e borghi. Un'evoluzione psicologica e sociale dalla religione silvestre alla civiltà agricola e medievale provocò anche uno slittamento dei ruoli,

¹¹ *Ivi*, p. 1692.

ed è così che la maga diventa ‘strega cattiva’. Il personaggio femminile più spesso rappresentato è quello della fanciulla che si contrappone alla matrigna. Un esempio di come, anche nei personaggi apparentemente più positivi vi sia un lato oscuro, è il racconto della notte nuziale. Calvino sottolinea come spesso gli eroi debbano superare delle prove o delle ostilità nel compiere la propria funzione virile. Conquistare la fanciulla o sconfiggere le avversità, come ad esempio portando a termine l’atto sessuale rappresenta la vittoria del maschile sull’antico matriarcato, simbolo della potenza femminile vigente in tempi ancestrali. La donna, sopraffatta, verrà costretta a sottostare ai limiti delle nuove società basate sulle iniziazioni degli uomini. Come era stato detto in precedenza, anche il legame con il culto dei morti è fondamentale nello sviluppo del racconto di fate e del genere fantastico; uno dei tanti esempi riportati può essere l’inserimento del cavallo alato, che appare in sostituzione dell’antico animale totemico, l’aquila, con lo sviluppo del lavoro di produzione agricolo, ma non solo, risulta anche un animale che connota fortemente la parte maschile della popolazione, e quindi come simbolo di una società, ancora una volta, patriarcale.

È chiaro che nella nostra immaginazione ha buon gioco la fantasia dei disegnatori che illustrarono a proprio estro i libri da noi letti da bambini, e prima ancora, quella degli scrittori che raccolsero i racconti tradizionali e diedero loro forma letteraria. Le fiabe, si sa, sono molto più vecchie di Perrault e di Grimm.¹²

¹² ITALO CALVINO, *Saggi 1945 – 1985*, cit., p. 1541.

Ultimo critico che prenderò in considerazione è Remo Ceserani, il quale, dopo aver attentamente ripreso le posizioni dei colleghi che lo precedettero, trovò alcune omissioni, soprattutto riguardo al testo di Todorov, e nel 1996 pubblicò *Il fantastico*,¹³ un volume dove espone la sua interessante teoria. Egli sottolinea infatti come non sia corretto definire il fantastico una nuova modalità dell'immaginario, perché sarebbe riduttivo. Nella critica moderna, secondo l'autore, sono in atto due tendenze opposte, la prima che ritiene il fantastico un genere letterario storicamente limitato ad alcuni racconti ottocenteschi, la seconda invece che amplia notevolmente le opere comprese nel genere, arrivando a inglobare romanzi, fiabe, fantasy, fantascienza. Nonostante lo studioso riconosca l'utilità della struttura dialettica e schematica utilizzata da Todorov, sostiene pure che la sua interpretazione implichi il rischio di ridurre il fantastico a una mera linea distintiva. In concordanza con le posizioni di Lucio Lugnani, egli sostiene quindi che le categorie individuate da Todorov non siano simmetriche né omogenee, non adatte a delimitare il campo d'azione dei generi letterari. Inoltre, secondo la posizione critica di Ceserani, non esistono temi né procedimenti formali che possano definire un particolare genere letterario. Bisogna invece considerare la combinazione di più fattori: soprattutto nel caso del fantastico, infatti, si deve analizzare come sono utilizzate le strategie retoriche e narrative, e

¹³ REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

non soltanto i procedimenti stessi. Tuttavia, si possono riconoscere come frequenti nel fantastico l'ambiguità dovuta alla duplice funzione di utilizzo degli strumenti narrativi per catturare il lettore e allo stesso tempo la tendenza a distanziarlo dalla narrazione. Inoltre è possibile trovare spesso una narrazione in prima persona, poiché una delle caratteristiche del genere è la volontà di coinvolgere il lettore, grazie anche ai meccanismi di sorpresa, terrore e umorismo. Per quanto riguarda il linguaggio, Ceserani dichiara:

Il modo fantastico utilizza sino in fondo le potenzialità fantasmatiche del linguaggio, la sua capacità di caricare di valori plastici le parole e formarne una realtà. [...] La metafora, come si sa, è la figura che consente di mettere in rapporto fra di loro mondi semantici che normalmente sono molto lontani[...] Utilizzata in termini narrativi, la metafora può consentire quegli improvvisi e inquietanti passaggi di soglia e di frontiera che sono caratteristica fondamentale della narrativa fantastica.¹⁴

Lo studioso introduce così uno dei procedimenti narrativi più spesso usati dagli scrittori che si dedicano al fantastico, ovverosia il passaggio di soglia, e come ha propriamente commentato Lugnani:

La soglia fra una dimensione ed un'altra, fra identico ed altro, è anche in fin dei conti la soglia fra ciò che è codificato e ciò che non è (non è ancora o non è più)

¹⁴ REMO CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 78.

codificato. I segnali di soglia intervengono là dove un certo codice culturale li impone a propria salvaguardia.¹⁵

Altre caratteristiche del testo fantastico sono l'oggetto mediatore, vale a dire un oggetto che conferma il reale avvenimento degli eventi narrati, l'ellissi, cioè la tendenza ad aprire spazi vuoti, ad utilizzare il non – detto; e questo ricorda un'altra presenza di spazi vuoti, quelli menzionati dalla Jackson, che invece sosteneva dovessero essere riempiti. Anche la teatralità e la figuratività sono procedimenti comuni, così come l'introduzione del cosiddetto 'dettaglio', un frammento simbolo di un indizio.

Per quanto riguarda le tematiche di cui si occupa il genere fantastico, tutti i critici sono abbastanza concordi. Prendendo in considerazione l'elencazione proposta da Ceserani vi è la tradizionale distinzione tra luce e buio, e quindi il legame con il mondo oscuro e infero, il conseguente forte legame con il mondo e la vita dei morti; la follia; il doppio; l'apparizione improvvisa e straordinaria di qualcosa o qualcuno di alieno, nel senso di mostruoso o straordinario. Novità rispetto alle tesi dei suoi predecessori, Ceserani mette al centro il modello del nuovo individualismo borghese, e quindi l'affermazione del soggetto, possibile anche grazie alla forma del *Bildungsroman*, il romanzo di formazione. Un altro nuovo sviluppo è l'eros, poiché nonostante l'amore sia sempre stato presente all'interno della letteratura si carica nell'analisi di Ceserani di un valore maggiore,

¹⁵ *Ivi*, p. 81.

comprendendo anche quelle aberrazioni e perversioni che non sono contemplate nel concetto di amore tradizionale. Infine, il senso del limite, del passaggio, e della soglia si evolvono nell'idea del nulla: il tutto corrisponde al niente, in una concezione fortemente nichilistica.

In certi casi il modo fantastico va a cercare le aree di frontiera dentro di noi, nella vita interiore dell'uomo, nella stratificazione culturale all'interno dei personaggi, spesso protagonisti dell'esperienza del dubbio e dell'avventura conoscitiva.¹⁶

¹⁶ *Ivi*, p. 113.

I. 2 Le radici storiche e formali

Potrebbe sembrare un ragionamento ovvio, ma del resto, a ben pensarci, il fantastico esiste da sempre. Vi era del fantastico nelle storie orali tramandate dai popoli senza lettura, vi è del fantastico nei racconti degli anziani, nelle leggende. Alcuni dei testi più antichi tramandatici, dall'opera greca di Omero alle *Metamorfosi* di Ovidio e di Apuleio, sono testi che fanno parte della categoria del meraviglioso, e contengono non solo riferimenti, ma molte delle tematiche più care al genere fantastico. Ancora: i miti, degli antichi, egizi ma non solo, sono ricchi di elementi fantastici, e in generale si può considerare come la fantasia degli uomini si sia sempre spinta oltre i confini del conosciuto, scavalcando i limiti del tempo e dello spazio, sfidando la tecnologia conosciuta in ogni epoca. Come v'è già stato modo di sottolineare, Calvino, parlando di racconto fantastico, cita Leopardi, con il suo *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*: questo sta a rappresentare una lunga e prolifica tradizione del genere, che affonda le sue radici nella tradizione classica.

Diverso è il discorso per le origini del fantastico italiano moderno, che si appoggia sul racconto nero, e così, dopo i romantici tedeschi e i gotici inglesi l'immaginazione degli scrittori di fantastico, anche italiani, si concentrò soprattutto sul perturbante e il macabro, come li definisce Calvino «gli aspetti notturni dell'immaginario popolare, letterario e individuale».¹⁷ Purtroppo, in

¹⁷ ITALO CALVINO, *Saggi 1945 – 1985*, cit., p. 1689.

Italia, il genere fantastico restò marginale, coinvolgendo le menti di alcuni scrittori illuminati e di alcuni 'grandi' che si cimentarono nel genere fantastico per quanto riguarda la loro paraletteratura. Basti pensare, per quanto riguarda il XIX secolo, a Tarchetti, che ha lasciato diverse opere, tra racconti e romanzi dedicati al fantastico, o a Capuana e Fogazzaro, che sperimentano generi talmente diversi da ciò cui sono abituati da risultare quasi irriconoscibili. Per quanto riguarda il secolo scorso, impossibile non pensare a Buzzati e allo stesso Calvino, con la consapevolezza che le sfumature del fantastico sono molte, ed è quasi impossibile riportare un quadro completamente esaustivo. Secondo Ceserani, v'è la necessità di respingere, fortemente e in maniera assoluta, tutte le spiegazioni sociologiche tradizionali: secondo lui, infatti, sarebbe una semplificazione troppo estrema rintracciare i legami tra le ideologie e i modi della scrittura e gli avvenimenti socio-politici di un'epoca. Lo studioso, invece, propone di cercare una corrispondenza tra i procedimenti usati nella produzione letteraria e i procedimenti filosofici: il genere fantastico, ad esempio, può essere facilmente assimilato alle grandi tematiche prese in considerazione dalla filosofia dal XVIII secolo in poi. I filosofi si occupavano di problemi psicologici quali la percezione empirica, la visione, l'immaginazione, il senso umano dello spazio e del tempo, le differenze legate alla soggettività di ognuno. Nonostante ciò, Ceserani è un fervente sostenitore anche del legame tra realtà quotidiana e struttura linguistica; i due fattori evidentemente si influenzano a vicenda, trasformandosi nel corso del tempo in base ai modelli culturali imperanti nella società. Nel caso del fantastico,

è importante ricordare che tra Settecento e Ottocento vi fu un sostanziale cambiamento nella mentalità collettiva, vale a dire l'ondata di 'crescente scetticismo'¹⁸ che comportò anche una trasformazione della modalità di lettura. I lettori iniziarono ad avvertire la necessità di un nuovo patto narrativo con l'autore e con il testo, avendo rifiutato le spiegazioni irrazionali, sacre o religiose che fossero.

Ceserani nota anche come esista una corrispondenza tra la nascita del genere e la diffusione del modello di amore romantico dell'Ottocento: egli la spiega considerando anche il rapporto tra la storia raccontata dal testo fantastico e un'altra storia, ad essa parallela, che viene indirettamente narrata. Non si tratta di un testo vero e proprio, ma del significato metaforico o simbolico cui l'autore si riferisce; esiste sempre una duplice trama nel fantastico: quella espressa e quella implicita. La letteratura fantastica racconta qualcosa che cela un significato nascosto, molto spesso una storia più profonda: ecco perché si trova così ricorrente l'elemento metaletterario in questo tipo di narrazione, rappresenta un indizio all'ambiguità del testo. Un altro punto non trascurabile della critica di Ceserani, è il rapporto tra fantastico e umoristico: già nei testi più antichi si trovavano effetti parodici, elementi di gioco letterario, operazioni linguistiche di comico; trasformandosi poi nei racconti umoristici dell'Ottocento in qualcosa di più profondo, che va a toccare il lato remoto dell'inconscio del lettore.

¹⁸REMO CESERANI *et alii*, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri Lischi, 1983 p. 32.

In ogni caso, il punto focale è proprio questo: il fantastico ha sempre una duplice valenza, non può mai essere considerato solo in se stesso, va rapportato alle forme narrative che presenta, al contesto storico in cui è stato pensato, e anche alle tematiche affrontate. Solo così si potrà carpire il segreto del fantastico. In questa visione d'insieme, è innegabile il legame del fantastico con il genere della fiaba e della favola: nessuno dei critici sopra citati riesce a svincolarsi dalla tradizione del meraviglioso e della favolistica. Questo perché esiste una tradizione ancestrale che lega insieme il meraviglioso, il fantastico e le narrazioni mitico-favolistiche. Non bisogna però pensare che i due generi siano intercambiabili: se esiste una corrispondenza tra personaggi, a volte anche tra luoghi e tempi immaginari, che possono essere affini o assimilabili, non si può pensare a una totale sovrapposizione dei generi per quanto riguarda il famoso concetto di 'esitazione' di Todorov. Basandosi sulla nota ipotesi che il fantastico si attivi grazie all'opposizione di categorie (vale a dire i binomi buono/cattivo; naturale/sovranaturale; luce/buio, e così via), possiamo riscontrare un effetto di esitazione e una realizzazione del fantastico anche, e soprattutto, come già notato, grazie alla combinazione di più fattori, artifici retorici piuttosto che categorie di pensiero e procedimenti narrativi. Ma il passaggio di soglia, quello che consente al protagonista di oltrepassare i confini dell'immaginazione, è tanto più netto quanto più il testo si allontana dal contesto della favola. L'esempio citato da Ceserani, per riportarne uno fra molti, è la favola di Cenerentola, nella quale nessuno, tanto meno la protagonista stessa si stupisce alla comparsa di fata

madrina, né si meraviglia di un incantesimo che trasforma la zucca in carrozza: questo avviene perché realtà e fantasia, per così dire, sono intimamente collegate e conviventi parallelamente in un unico universo letterario. Nonostante ciò, esiste comunque un oggetto, chiamato dal critico, riprendendo la teoria del Lugnani, ‘oggetto di mediazione’, che consente ai due livelli di realtà di congiungersi. In questo caso si tratta della scarpetta di cristallo, in altri esempi può essere più o meno evidente; comunque, l’oggetto mediatore diventa non solo ciò che pone in comunicazione i due livelli, ma anche il segnale e la testimonianza di un evento realmente accaduto. Quello che in questa sede risulta importante sottolineare è che nel fantastico il passaggio di soglia risulta più marcato, anche se non in maniera netta e non a livello linguistico. Più precisamente le due dimensioni sono fortemente distinte, come in uno specchio si trova da entrambe le parti una realtà contrapposta e apparentemente identica. Il contesto può essere sfumato, come in Pirandello ad esempio, in cui appare quale una situazione onirica, e l’effetto di perturbante sta proprio nella sospensione dettata da quell’attimo tra veglia e sonno in cui si concentra tutta la narrazione, un unico momento che diventa esperienza dei limiti del reale.

Il fatto stesso che la fiaba, così come il racconto fantastico, comporti l’identificazione del bambino o del lettore nella sua storia, è significativo: si tratta di un’esplorazione interiore e spirituale, e per ricercarne gli aspetti psicanalitici, si può certamente presupporre che si tratti anche di un’investigazione del sé, della propria identità e del proprio scopo come esseri umani. In maniera simbolica, la

fiaba e il mito suggeriscono la risoluzione di problemi più o meno complicati, che possono essere qualcosa di quotidiano o qualcosa di maggiormente complesso: nel testo narrativo, comunque, si trova la chiave per migliorare la condizione del protagonista, e così quella del lettore. Anche nella letteratura classificata come ‘d’evasione’ sono celati messaggi simbolici, filtrati dal comune spostamento del contesto temporale o spaziale; come è noto, la letteratura fantastica parla di altri mondi proprio per parlare di questo, e non soltanto in periodi storici durante i quali uno scrittore poteva incorrere nei divieti e limiti della censura, ma anche in periodi successivi, e persino ai giorni nostri, nei quali vige la più totale libertà di espressione. La maturazione psicologica delle persone passa attraverso molti stadi intermedi, primo fra tutti e motivo di crescita è la comprensione della vita, e la forte necessità di attribuirle uno o più significati non diminuisce nel corso del tempo, anzi, si evolve e si trasforma. In questo sviluppo, l’individuo passa dalla tradizione orale del racconto di fiabe, miti, leggende a quella scritta di lettura e letteratura: il genere fantastico è certamente uno di quelli che porta avanti la funzione della fiaba, dando modo al lettore di oltrepassare il confine tra realtà e fantasia, autorizzandolo a immaginare avvenimenti diversi per se stesso e per la sua esistenza. Non bisogna però pensare al genere come puramente atto al piacere sensuale della lettura, poiché come si è cercato di rilevare, il fantastico è caratterizzato da un simbolismo evoluto, più sottile e filtrato di quello, stereotipato, della fiaba. Il linguaggio del fantastico è capace di comunicare qualcosa di molto più intimo, vale a dire il significato stesso dell’esistenza. In

questo senso, il fantastico secondo Todorov¹⁹ è la forma più ‘pura’ della letteratura, perché, come è stato detto all’inizio, il fantastico lascia sospesi tra realtà e letteratura, grazie alla sua particolare funzione metaletteraria. La lettura, in generale, ma soprattutto del genere fantastico, è ciò attraverso cui si osserva il mondo, è un mezzo di conoscenza, è un piacere. Il rapporto tra lettore e autore, così, diventa molto profondo, arrivando a superare il semplice legame materiale che intercorre tra l'autore di un romanzo e chi lo legge, si costruisce infatti una relazione di condivisione e compartecipazione. Nel fantastico, inoltre, vengono messi in scena interi universi, le possibilità sono infinite. Come afferma Carmela Lombardi in *Lettura e Letteratura*:

La letteratura costruisce modelli di mondi in scrittura [...] Sono mondi stabili perché scritti, e solo per questo reali [...] Funzionano come stabilizzatori dell’immaginario ma fanno della letteratura anche un’occasione di devianza per il semplice evento del passaggio, inevitabile per la sua conoscenza, da un individuo all’altro e da un gruppo all’altro.²⁰

¹⁹ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., «Così si spiega l'impressione ambigua che lascia la letteratura fantastica: da un lato essa rappresenta la quintessenza della letteratura, nella misura in cui la rimessa in discussione del limite tra reale e irreali, tipica di ogni letteratura, ne è il centro esplicito. Dall'altro, tuttavia, essa non è che una propedeutica alla letteratura: combattendo la metafisica del linguaggio quotidiano, essa gli dà vita. Deve partire dal linguaggio, anche se è per rifiutarlo», p. 171.

²⁰ CARMELA LOMBARDI, *Lettura e letteratura. Quaranta anni di teoria*, Napoli, Liguori Editore, 2004, p. 19.

Ecco perché è così importante tenere in considerazione anche l'attività di lettura del fantastico, non solo la sua produzione: è un indicatore del cambiamento sociale collettivo, oltre che un fattore che contribuisce alla costruzione dell'identità di ognuno. Mi pare doveroso sottolineare anche l'esperienza raccontata da Manguel, là dove si riferisce alle sue letture di ragazzo, non a caso romanzi fantastici e d'avventura:

Credevo nella stregoneria, ed ero certo che un giorno avrei goduto dei tre desideri che innumerevoli storie mi avevano insegnato a non sprecare. Ero pronto a incontrare i fantasmi e la morte, gli animali parlanti, ad andare in battaglia; macchinavo complicati piani per recarmi in quelle isole dell'avventura dove Sinbad sarebbe diventato il mio più caro amico. Solo quando, molti anni dopo, toccai per la prima volta il corpo della mia innamorata, capii che la letteratura può essere inferiore alla realtà.²¹

Questo è soltanto uno degli aspetti più significativi della letteratura fantastica, che ha il potere di trascinare con sé il lettore, tanto da indurlo a confondere realtà e fantasia: forse proprio perché quest'ultima, a volte, è davvero un luogo migliore.

²¹ ALBERTO MANGUEL, *Una storia della lettura*, trad. it. di Gianni Guadalupi, Milano, Mondadori, 1997, p. 18 (Toronto, 1996).

I.3 L'orizzonte tematico

Come è stato già affermato nei paragrafi precedenti, gli argomenti del fantastico sono vari e diversi, si trattano le tematiche tradizionali e quelle più innovative. Senza dubbio, l'alterazione delle coordinate spazio-temporali è tipica del genere; si pensi ad esempio alla creazione di mondi e universi paralleli, in cui i personaggi nascono, o si trovano catapultati, per vie più o meno naturali, e agiscono, riflettendo le abitudini e le azioni tipiche del mondo 'reale'. Si vengono così spesso a intersecare due realtà 'a specchio', che procedono e si combinano nell'intreccio narrativo. Non a caso uno dei fenomeni più ricorrenti nei romanzi e nei racconti di questa tipologia è il doppio, o il concetto di riflesso. Frequente è la frammentazione dell'individualità di uno o più personaggi, che non si limita alla descrizione delle consuete categorie stereotipate di 'buono' e 'cattivo'. I personaggi del fantastico sono esseri umani, spesso tormentati, o addirittura con un 'ego' duplice, a indicare, forse, l'eterna dualità dell'animo umano, tanto complesso da non poter essere ridotto a una sola categoria. Forse per questo motivo il fantastico si propone una precisa indagine di esso, andando in profondità per sondare gli angoli più nascosti, strani, a volte perversi, dell'animo umano. Così come la Jackson proponeva il fantastico come letteratura trasgressiva, che dà voce ai desideri più reconditi di ognuno, si può pensare più in generale al fantastico come ad un genere narrativo nel quale si sprigiona l'immaginazione dell'autore. Non solo: con un'azione transitiva, il personaggio, l'autore e il lettore stesso si alternano in un'unica figura che vive fuori e dentro le pagine del testo.

L'immagine dello specchio è utilizzata sia come mezzo o oggetto mediatore - vedasi ad esempio, per citare solo il caso più famoso, *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll - sia come metafora, ad esempio nel caso dell'inquietante vicenda de *Lo strano caso del Dottor Jeckyll e Mister Hyde*, in cui il protagonista si sdoppia e si riflette in se stesso: il buono e il cattivo sono lo stesso personaggio, e al contempo due figure distinte. Vicino, ma non sovrapponibile, al doppio sussiste il tema della metamorfosi, che nel genere fantastico non è soltanto frammentazione, ma anche trasformazione dell'Io; queste prime due aree tematiche riguardano, secondo Todorov, il rapporto tra individuo e mondo, e quindi tra ciò che è interiore e ciò che è esteriore. Si contrappongono ad esse le tematiche denominate del 'tu', riguardanti la sessualità, e quindi l'amore in ogni sua accezione, anche realtà come l'omosessualità e l'incesto, ma anche azioni orgiastiche, sadiche, e perversioni varie. L'amore, però è descritto in ogni sua eventuale depravazione: è il rapporto dell'individuo con il proprio desiderio, e perciò con il proprio inconscio. Ciò che si può rilevare, pensando agli argomenti trattati dal fantastico, è che sono molto vicini, anzi spesso sono proprio gli stessi di cui si occupa la psicanalisi. Il concetto di trasgressione risulta fondamentale perché il fantastico diventa il luogo dove tutto è possibile: desideri, illusioni e volontà più o meno accettate e rimosse.

Volendo approfondire i temi del fantastico, si può riprendere in considerazione la suddivisione compiuta nel volume di Ceserani, *Il fantastico*. Come già notato, imprescindibile sistema tematico del genere è l'eterna contrapposizione

bene/male, che per il critico assume una valenza più specifica: è la totale prevalenza e preferenza degli autori per tutto ciò che è 'oscuro e infero'. Vale a dire che, dovendo scegliere un mondo extraterrestre, oltre i confini della realtà, gli scrittori tendono sempre a utilizzare il mondo tenebroso, che Ceserani definisce 'sottonaturale',²² piuttosto che il sovranaturale. Sono innumerevoli gli esempi di mondi sotterranei: dal Paese delle Meraviglie ad Atlantide, dal mondo di sotto delle avventure gotiche più o meno moderne al centro della terra, sede di fantasiosi viaggi sconfinanti nell'impossibile. Ciò che hanno in comune tutti questi mondi è l'essere 'altro', ma soprattutto l'essere altro situato più in basso, un secondo universo diversamente funzionante.

Comunque si sia immaginato e si immagini il mondo, l'uomo ne abita soltanto la superficie, che è perciò considerata il luogo naturale per eccellenza. La sovrannatura si estende infinita sopra e sotto questa superficie, verso l'alto e verso il basso, come abisso vertiginosamente profondo. Ma la sovrannatura evocata o narrata nel fantastico è di fatto esclusivamente una metà del mondo soprannaturale, la metà di sotto, la metà imprigionata, sprofondata, intima, compressa, infera, notturna, il regno dei morti e dei sepolti, dei sogni e degli incubi, dei demoni; il luogo delle verità indicibili, degli incanti oscuri, delle irresistibili paure, delle inconfessabili tentazioni.²³

²² REMO CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 86.

²³ LUCIO LUGNANI, *Verità e disordine*, in REMO CESERANI *et alii*. *La narrazione fantastica*, cit., pp 248-249.

Il mondo di sopra, invece, quello dei sogni, delle immagini angeliche e affascinanti, esiste nel fantastico, ma non gli appartiene del tutto: le due metà dell'universo coesistono nella narrazione, ma si tratta di una presenza evanescente, sbiadita, essenza di una memoria lontana o di un ricordo. Potrebbe essere significativo, in questo senso, considerare il simbolismo di questi due universi: come se ciò che viene interiorizzato, nella fantasia di ognuno, fosse solo la parte più spaventosa dell'immaginazione, le paure e non le gioie, provocando così un inconscio pieno di fantasmi, manie, stati ossessivi e incubi.

Altro tema principe della letteratura fantastica è la vita dei morti, strettamente legato a quanto detto finora, tematica presente da sempre nel meraviglioso e nelle fiabe; basti pensare alle streghe, alle fate, al piccolo popolo delle favole di tutto il mondo (che non a caso vive o proviene spesso proprio da sottoterra) alle presenze diaboliche e inquietanti delle streghe nei drammi shakespeariani, o a quella di uomini – narratori stessi nel mondo infero. Dante, che nella *Commedia* visita l'aldilà, compie un viaggio circolare, ma lo inizia 'scendendo' nei gironi infernali, fino ad arrivare proprio al nucleo della Terra; Orfeo, nel mito greco, visita il regno di Ade per riportare in vita la sua Euridice, pagando a caro prezzo la propria disobbedienza: non sono mai viaggi facili, non vi è niente di meno naturale, per l'essere umano, del trovarsi in un luogo dove non dovrebbe, e dove non può, per le leggi fisiche, stare finché è in vita. Eppure, nel fantastico, tutto questo assume un valore aggiunto, perché si interiorizza: il mondo inferiore, o il mondo dei morti, diventano parte dell'io stesso. Ceserani spiega questo passaggio come una

tematica dalle origini antropologiche ben radicate nell'antichità, ma estremamente sensibile ai condizionamenti sociali e materiali. Vale a dire, nello specifico, da una parte le pulsioni sensuali dell'eros e dall'altra l'immaginario e le proiezioni derivanti dal modello di amore romantico relativamente nuovo. La follia in tutte le sue derivazioni viene considerata un fenomeno patologico, ma bisogna anche ricercarne il collegamento con la percezione: non solo una malattia, quindi, ma una diversa visione, che si concretizza in un labile confine tra genialità e follia. La pazzia diventa quindi un metodo di esplorazione e conoscenza del mondo, sempre con valore negativo: schizofrenia, psicosi, demenza, allucinazioni, sono solo alcune delle situazioni in cui si possono trovare i personaggi dei racconti fantastici, in maniera più o meno esplicita. Le cosiddette esperienze dei limiti diventano il confine entro cui bisogna rimanere per non cadere preda delle scissioni dell'io e della psiche umana, poiché la doppia personalità appartiene a un folle, a un visionario, a una personalità in contatto con spiriti e fantasmi. Lo sdoppiamento è un altro tema molto diffuso nella letteratura fantastica:

Il tema, nei testi fantastici, si complica e si arricchisce, attraverso una fitta applicazione dei motivi del ritratto, dello specchio, delle molte rifrazioni dell'immagine umana, della duplicazione oscura che ogni individuo getta dietro di sé nella sua ombra.²⁴

²⁴ REMO CESERANI *Il fantastico*, cit., p. 90.

La rottura della personalità e dell'individuo con il mondo è netta, implacabile, definitiva: come ricorda anche la Jackson, il dualismo, lo smembramento e la suddivisione dell'io sono fenomeni di un desiderio immaginario, poiché intervengono a trasformare e invertire il processo di formazione dell'ego, creando un movimento 'a specchio'.

Un'altra tematica cara agli scrittori del fantastico è il passaggio di soglia, o di frontiera: più volte il fantastico è stato definito come esperienza stessa dei limiti. Con alcuni meccanismi differenti anche nei romanzi d'avventura tipici del Settecento, la cosiddetta letteratura 'd'evasione', esisteva una componente di superamento dei limiti, ma la novità degli autori fantastici, rispetto ai predecessori, è di inserire il passaggio di soglia come un avvenimento che si verifica in mondi più vicini alla vita quotidiana. Molto spesso, il passaggio di soglia 'fisico' corrisponde a uno interiore: sono molti e variegati i romanzi in cui il protagonista parte per un viaggio, si trova in un altro mondo, attraversa un *limes*, come Alice che precipita nella tana del Bianconiglio, così altri personaggi escono da un sentiero nel bosco, o comunque da un tracciato, per oltrepassare la soglia del mondo fantastico. Il senso del superamento dei limiti diventa spesso senso del baratro e del nulla.

L'eros e le frustrazioni dell'amore romantico sono considerate altresì da Ceserani parte integrante del fantastico: la passione di coppia è l'elemento su cui si costruisce quel genere di amore, e gli innamorati al culmine del sentimento diventano, per così dire, un'anima sola. Gli amanti si scelgono in quanto 'due

metà' che insieme danno vita a un loro nuovo universo. Si tratta di una forza inimmaginabile, che comprende in sé molti aspetti: l'estasi, gli ostacoli interni ed esterni alla relazione, l'adulterio, il legame, ancora una volta, con la nozione di morte, che in alcuni casi diventa l'unico mezzo tramite il quale si può realizzare l'unione delle anime gemelle. In questo contesto è da tenere presente la stretta connessione tra anima e corpo, due entità distinte che tendono a confondersi nel rapporto amoroso, consentendo agli innamorati di perdere la nozione di sé e dell'altro, fondendo i limiti del proprio corpo con quello dell'amato, insomma perdendosi l'uno nell'altro. Due anime che si specchiano, si completano, si oppongono, in un'estasi molto vicina alla follia, e si lasciano poi plasmare dalla quiete della quotidianità. Un altro elemento molto importante è dato dal racconto: non v'è situazione più spontanea che quella in cui uomo e donna si confrontano, si presentano e si scoprono; ecco quindi come il raccontare se stessi diventa un modo per raccontare l'altro, e per far coincidere la propria identità con la nozione di mondo esterno. Questa situazione è fondamentale nel *romance*: la parola stessa denota una profonda connessione, indicando una storia d'amore o un genere letterario, come a sottolinearne il legame con l'ambito narrativo.

La tematica amorosa si è espressa in diversi tipi di narrativa, finanche alle collane consumistiche di genere rosa, o *harmony*, ma ciò che interessa in relazione al fantastico è come l'amore romantico sia anche espressione dei propri limiti e devianze: l'eccesso è la norma nell'amore, e il genere fantastico ha in un certo senso una funzione critica nei confronti del modello tradizionale.

Capitolo secondo – Dialettica tra femminile e maschile nelle istanze del personaggio

II. 1 Dalla principessa all'eroina: modelli di personaggio

Il fantastico ha tra le sue matrici anche quello che Propp definisce racconto di fate: per analizzare correttamente il genere, è fondamentale, come premessa, prendere in considerazione i personaggi di questi racconti. Il fenomeno della fiaba è troppo vasto per essere esaminato nella sua interezza, inoltre, bisogna tenere presente lo schema narrativo, che pur avendo delle radici storiche in comune, si sviluppa diversamente secondo il folclore del tempo e dello spazio in cui viene raccontata o scritta la fiaba: ogni critico non può essere studiato in maniera avulsa dal suo contesto. Propp stesso, nel suo *Le radici storiche dei racconti di fate*,¹ sostiene che ogni epoca e ogni nazione contribuiscano a conferire delle particolari premesse alla produzione e all'evoluzione culturale, e quindi anche letteraria. Egli visse nell'epoca del socialismo, e nella sua opinione, questa fu la premessa che consentì alle scienze umanistiche e antropologiche di avviarsi sulla giusta strada. Dunque, ciò che produsse, o diede origine, al racconto di fate è di gran lunga precedente al momento storico in cui si cominciò a metterlo per iscritto: questo

¹ VLADIMIR PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. di Clara Coisson, Torino, Einaudi, 1949 (Leningrado, 1946).

significa pure che questo genere narrativo deve necessariamente essere messo a confronto con la realtà fattuale del passato storico essendo gli avvenimenti fonte inesauribile e imprescindibile cui attingono scrittori e poeti. Nel fantastico, con i suoi personaggi fatati e la sua magia, persiste tuttavia una sfumatura di realtà. Non solo: il racconto di fate va anche messo in relazione con le istituzioni sociali del passato, tra cui quella religiosa, e le diverse forme di culto che essa comporta; soprattutto bisogna pensare alle manifestazioni concrete della religione, alle tradizioni, ai riti, più che al concetto astratto in genere. Da ciò, consegue un collegamento tra fiaba e rito, anche se spesso si assiste a un fenomeno di traslazione nel significato del termine, vale a dire una sostituzione narrativa di uno o più elementi tipici del rito per necessità di narrazione, o più semplicemente perché alcuni dettagli possono essere ritenuti incomprensibili o inutili per via dei mutamenti storici. Uno dei legami più forti, dal punto di vista contenutistico e narrativo, è quello con il mito antico, e in particolare con la mitologia classica: i due generi sono interdipendenti, e nonostante Propp nutra delle riserve riguardo a questo argomento, ritengo sia possibile trovare delle concordanze, sia per ricorrenza tematica e simbolica, sia per la vicinanza nelle forme narrative. Il fenomeno si presenta complesso e ricco di sfumature; gli studi folklorici e antropologici hanno evidenziato i parallelismi tra le narrazioni orali tipiche dei popoli primitivi di varie zone geografiche, constatando come esistano delle differenze sostanziali negli schemi narrativi delle opere, ma come vi sia pure una visione omogenea del fantastico e della magia. Nelle opere che noi, come

destinatari occidentali nella modernità, potremmo considerare vicine, ad esempio i miti classici, si ritrovano degli elementi propri della mentalità popolare, ma non bisogna dimenticare che giungono ai nostri giorni filtrati dalla penna degli autori che li hanno raccolti.

Eppure, citando Propp, il folklore non si esaurisce con la fiaba, e molti sono i generi anteriori e posteriori ad essa che hanno ripreso la sua funzione tematica. I soggetti e i motivi della fiaba la rendono parente stretta dell'epos eroico, e così pure delle leggende di ogni genere, e, per motivare questa lunga introduzione, è innegabile la stretta parentela tra fiaba e genere fantastico.

Nello specifico, vorrei considerare le forme che assume la femminilità nella narrativa, che fin dall'antichità influisce sulla concezione della figura di donna nella realtà storica, portando ognuna, già dall'infanzia, a identificarsi in un determinato personaggio, e stabilendo, in parte, i suoi parametri di giudizio e di comportamento per tutta la vita.

Dal punto di vista narrativo, il personaggio è uno degli elementi nella totalità del romanzo o del racconto che senza alcun dubbio, costituisce uno dei componenti di maggior interesse in senso formale e critico. Nel corso del tempo, il personaggio si è trasformato, modificandosi secondo le tappe dell'evoluzione storica, ma mantenendo sempre la centralità nel sistema narrativo, e un ruolo preferenziale nelle analisi critiche. Gli uomini e le donne si interrogano sulla sua funzione, poiché la letteratura, anche quella fantastica, è un mezzo per trattare della realtà e della vita umana, attraverso le figure messe in scena dall'autore. Ciò

su cui si concentra la maggioranza degli studiosi è l'individuazione del ruolo e dell'essenza del personaggio stesso; distinguibile in due linee di analisi, entrambe riguardanti il modo in cui esso agisce, le emozioni che prova o più in generale un'indagine psicologica più profonda. Secondo Propp, che fa del suo *Morfologia della fiaba*² il punto di partenza per questo genere di studi, si distinguono le funzioni letterarie dei personaggi secondo il ruolo che svolgono nella narrazione: il protagonista, l'antagonista, l'aiutante, ad esempio, vengono così a essere definiti in base a come si pongono rispetto a un determinato oggetto cardine della storia. Ciò che rende un personaggio quello che è, sarebbe così riscontrabile nella soggettività di ognuno: definirlo diventa quindi un'embrionale indagine psicologica dell'individuo; il protagonista è reso tale dalla brama incontrollabile di un oggetto desiderato, oppure caratterizzato dalla volontà di un cambiamento. Le sue inclinazioni, in ogni caso, lo rendono un soggetto attivo. Allo stesso modo, i personaggi che in questa fase si presentano come suoi alleati o soggetti ostacolanti, vanno a ricoprire la funzione di aiutanti, antagonisti, aiutanti dell'antagonista e così via. In alcuni casi, uno dei ruoli può essere svolto da più attori, o viceversa uno stesso personaggio può avere più di una funzione; esistono inoltre sovrapposizioni tra di essi o talvolta concetti astratti, come l'amore o la fortuna al posto di un personaggio concreto; come nel caso del mito di Amore e Psiche.

² VLADIMIR JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, trad.it. di Gianluigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966 (Leningrado, 1928).

I critici concordano sulla impossibilità di appiattare il personaggio, riducendolo a una sola tipologia: bisogna invece tener conto di tutte le caratteristiche fisiche, psicologiche e caratteriali che lo contraddistinguono. Anche il contesto può essere di grande rilievo, poiché può portare a una trasformazione psicologica del personaggio, anche completa. Si deve altresì considerare la totalità dei soggetti e i rapporti che intercorrono tra essi; un'interpretazione collettiva può essere utile anche all'analisi del singolo, ed è bene tenere sempre presente anche il periodo storico dell'autore, che, fuori pagina, scrive in un tempo e in uno spazio ben precisi, che possono avere ripercussioni anche determinanti sulla narrazione. La caratterizzazione di un personaggio risulta in questo modo tanto più profonda quanto più si indaga la sua dimensione psicologica, mentre la sua capacità o meno di evoluzione diventa un aspetto determinante della questione: i personaggi, d'altronde, per quanto possano apparire come persone dotate di volontà, sono invece un prodotto della fantasia dell'autore.

Grosser, nel suo manuale di narratologia,³ distingue, riprendendo la nota tesi di Forster, il personaggio in tipo e in individuo: il primo si definisce come una figura bidimensionale con caratteristiche invariabili e minimali, il secondo, invece possiede una più ampia gamma di tratti e una potenzialità di evoluzione. Diventa in questa sede fondamentale, quindi, anche l'analisi della natura dei tratti caratteriali e psicologici del personaggio: se sono variabili forse sono connessi ad

³ HERMANN GROSSER, *Narrativa. Manuale antologia*, Milano, Principato, 1985 (Milano, 1984).

una determinata situazione, o si manifestano in risposta a un preciso avvenimento; se accompagnano il soggetto per tutta la durata della narrazione, invece, si tratta di aspetti appartenenti al *modus operandi* dello stesso. L'evoluzione psicologica dei personaggi ha subito una decisiva svolta in corrispondenza dell'affermazione del cristianesimo, in Occidente. La religione cattolica, infatti, prevede un percorso interiore di redenzione, che a sua volta implica uno sviluppo caratteriale ben preciso. Nel fantastico, il concetto di religione è molto vicino e sovrapposto a quello di magia e in particolare per quel che riguarda la figura femminile, il cristianesimo ha conferito alcune direttrici comportamentali non trascurabili, che hanno quindi influenzato la vita quotidiana delle donne credenti, e di conseguenza anche le figure femminili in letteratura. Il cristianesimo si riflette nel magico in senso positivo quando si narra di miracoli o di misteri religiosi, ma ispira anche storie di streghe e demoni a seguito della istituzione dei tribunali d'inquisizione.⁴ Il cristianesimo da un lato accompagna l'evoluzione interiore e lo sviluppo psicologico dei personaggi, secondo l'ottica di fede dell'autore, ma allo stesso tempo rende sempre più negativa la figura femminile, a partire dal primo esempio

⁴ BEATRICE BONADIMAN, *Ogni vecchia è una strega*, in MONICA FARNETTI (a cura di), *Geografia storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1994, p. 68. In questa raccolta di saggi dedicati al fantastico la studiosa Bonadiman mette a confronto l'azione del tribunale d'Inquisizione in Occidente con il ruolo della chiesa cristiano – ortodossa in Russia. Nell'est del mondo la situazione per le donne e gli uomini accusati di stregoneria appare ancora più grave: «L'azione svolta in Occidente dall'Inquisizione appare qui di competenza della massa popolare: che, dopo un giudizio sommario, decide della vita e della morte dei suoi maghi e indovini. In tale situazione la posizione della Chiesa slava risulta dunque capovolta rispetto al corrispondente occidentale: mentre in Europa è proprio il potere ecclesiastico l'organo predisposto al giudizio e alla condanna capitale degli stregoni e delle streghe, in territorio russo la Chiesa si trova addirittura a difenderli dalle azioni violente e vendicative della popolazione».

biblico, il passo di *Genesi*, in cui la scacciata degli essere umani dal paradiso terrestre è causata da una donna. La donna, allora, da figura ancestrale positiva, genitrice di un matriarcato, regina incontrastata della natura, diventa simbolo di peccato e tentazione, e si trasforma in una pericolosa seduzione. Questa nuova visione vede anche una ripartizione delle caratteristiche femminili, una volta unite nell'unica imponente figura della dea madre. La donna incarna il bene quando corrisponde al luminoso volto della Vergine Maria, rappresenta il male quando viene associata agli esseri infernali legati alla figura demoniaca.

Ecco quindi che l'immagine ambigua della maga si trasforma definitivamente in quella della strega, e si avvia tutta una tradizione che vede la femmina come sinonimo di male; in origine, tuttavia, come cercherò di dimostrare nel paragrafo successivo, esisteva invece una devozione mistica nei confronti della figura femminile, icona di cui rimangono tracce, innanzi tutto, nelle fiabe e nelle favole di ogni parte del mondo.

E proprio per quanto riguarda le favole c'è da chiedersi quanto abbia importanza, nella narrazione di una storia, il sesso dell'autore, ma soprattutto come influisca il testo sui lettori, e in particolare sulle lettrici. Anche i racconti più famosi, tramandatici da una lunga tradizione, sono stati filtrati non solo, come si evidenziava prima, dal contesto storico dell'epoca in cui si narrava, ma anche dal sesso del narratore o del pubblico a cui si rivolgono. Tuttavia, esistono alcune linee guida che consentono di raggruppare le figure femminili presenti nelle

favole, e che permettono di indagare quali siano le azioni e le motivazioni psicologiche dei nostri personaggi preferiti.

Prima di tutto, è necessario andare a fondo per quanto riguarda le origini storiche e le radici letterarie dei racconti di fate, o *fairy tales*, in cui possiamo ritrovare le prime immagini di donne, femmine antropomorfe, o creature femminili di ogni genere.

In particolare, si possono distinguere nella maggioranza dei testi fiabeschi due linee conduttrici fondamentali, quella della maga e quella della principessa, le due figure su cui si concentra maggiormente anche Propp nella sua analisi.

Sono tre le tipologie di maga che si incontrano nella narrazione: esiste infatti la maga donatrice, la maga rapitrice, la maga guerriera. La prima sopraggiunge quasi in maniera casuale nella narrazione, l'eroe si imbatte in essa occasionalmente, in particolari situazioni, per ricevere aiuto sotto forma di cibo, rifocillandosi, o di regali, qualche oggetto magico, magari, che lo aiuterà nel compimento della sua impresa. L'offerta di cibo non è casuale: l'eroe, accettandolo, dà una dimostrazione della sua forza e del suo valore: egli non teme gli artifici magici della donna, anzi, ne piega la volontà per ottenere ciò di cui ha bisogno. Indimenticabile l'esempio omerico, quello di Calipso, la quale accogliendo Odisseo, prima di metterlo di fronte a una tavola «colma di ambrosia» e di «rosso nettare» afferma:

Chiese Calipso, chiara tra le dee, ad Ermete, / fattolo sedere sullo splendido trono
lucente: / Perché sei venuto, Ermete dall'aurea verga, / onorato e caro? Non sei venuto
in passato. [...] / Ma seguimi oltre, perché ti offra cose ospitali.⁵

Odisseo, fino a che non si è saziato, non soddisfa la sua curiosità, e solo allora risponde alle domande della dea Calipso, la quale ribadisce successivamente: «costui io l'ho accolto e nutrito, e pensavo/di farlo immortale e per sempre senza vecchiaia»,⁶ rivelando la volontà di aiutare sì l'eroe, ma anche di adescarlo, in un certo senso, stregandolo per farlo rimanere con lei nella sua isola incantata. È interessante mettere in relazione questo dato con l'uso di cibo e bevande nei riti funebri primigeni. Dagli egizi ai babilonesi, ai greci stessi, esiste una connessione tra il passaggio di soglia mortale/immortale e il consumo di sostanze nutritive. Quasi come se, una volta passati nell'aldilà, fosse necessario bere e mangiare qualcosa di quel determinato luogo per appartenervi, e per vivere interamente l'esperienza ultraterrena vi fosse bisogno di assorbirla appieno mangiando e bevendo. Propp nella sua analisi sottolinea come l'offerta di cibo si trovi spesso quale caratteristica fondamentale della maga:

⁵ OMERO, *Odissea*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1963, Canto VI, vv 87-96.

⁶ *Ivi*, Canto VI, vv 135-136.

Essa dà da mangiare all'eroe, lo rificilla. Rileviamo inoltre che egli ricusa di parlare fino a quando non abbia avuto da mangiare. [...] Qui il cibo ha un significato speciale. Già nello stadio di evoluzione in cui si trovano gli Indiani nord – americani vediamo che all'umo desideroso di penetrare nel regno dei morti si offre un genere speciale di cibo. Così, ad esempio, nelle leggende dell'America settentrionale il Signore dell'acqua conduce certi giovani in casa sua. [...] Secondo la credenza dei Maori è possibile tornare indietro anche dopo aver attraversato il fiume che separa i viventi dai morti, ma chi abbia assaggiato il cibo degli spiriti non tornerà mai più. Questi casi dimostrano con assoluta chiarezza che partecipando al pasto destinato ai morti, il nuovo venuto entra a far parte definitivamente del mondo dei morti. Di qui deriva il divieto fatto ai vivi di toccare questo pasto. Per esso il morto non prova nessuna ripugnanza, non solo, ma deve parteciparvi, poiché come il cibo dà ai vivi la forza fisica e la vigoria, il cibo dei morti conferisce loro la specifica forza magica di cui ha bisogno.⁷

Del resto, anche nella religione cristiana gioca un ruolo determinante il rituale della comunione, quando il fedele diventa un tutt'uno con il suo Dio, e si crede che anima del mortale e dell'immortale si congiungano; allo stesso modo, l'offerta antica di cibo può essere una traccia delle usanze funebri. Allora, l'eroe che incontra una maga, non incontra semplicemente una donna, ma un tramite tra questo e l'altro mondo, una presenza sovranaturale che esiste in questa terra solo per testimoniare un'altra realtà, invisibile, intangibile, eppure forse persino più reale della nostra. La maga può essere rappresentata come una bellissima fata, o sirena, o creatura mitologica dall'aspetto etereo, figura che comunque esagera le

⁷ VLADIMIR PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 107 – 108.

caratteristiche femminili, oppure come una vecchia avvizzita dagli anni e dal tempo, ma in entrambi i casi non conosce una vera e propria vita di coppia, è sempre sola, o accompagnata solo occasionalmente. Sempre, però, è padrona e signora degli animali o delle forze naturali: indipendentemente dalle origini geografiche o storiche, la figura della maga, strega, o simili è direttamente collegata alla foresta o ad un altro ambiente altrettanto selvaggio e ostile all'uomo.⁸ Spesso i suoi poteri comprendono il controllo degli elementi, il dominio assoluto su alcuni animali o la possibilità di metamorfosi in uno di loro, e in ogni caso tutti questi segnali ci riportano a un'epoca primitiva, dove il matriarcato vigeva incontrastato, e la donna era considerata magica perché sede fisica del miracolo della vita. Un altro aspetto interessante è la connessione con l'ambiente del focolare domestico; poiché l'ambiente della donna è sempre stato quello della cucina, è inevitabile che non le si conferiscano accessori tipici: pentoloni, mestoli, attizzatoi. La capacità di preparare pozioni, quindi, altro non è che una delle attività più quotidiane della donna, il cucinare, che sovrapposta ai retaggi ancestrali e alle credenze magiche diventa così una misteriosa competenza. Potrebbe essere anche forse, un modo per avvicinare il personaggio della fiaba alla donna reale: un modo per mettere in guardia adulti e bambini dalle arti

⁸ Basti pensare che una delle accuse più frequenti nei casi della condanna per stregoneria era la capacità di saper comunicare e quindi interpretare il linguaggio delle bestie. Si veda a questo proposito il volume MARCELLO CRAVERI, *Sante e streghe. Biografie e documenti dal XIV al XVII secolo*, Milano, Feltrinelli, 1980. Nel suo studio (p. 53), Craveri evidenzia come esista una differenza molto sottile tra le vite delle sante e quella delle cosiddette 'streghe': per alcune di loro, l'accusa che determinò il loro destino fu proprio quella di comprendere gli animali e di relazionarsi con loro in modo anomalo «Il tentativo di possedere i segreti della natura era condannato dalla Chiesa come volontà di appropriazione di poteri demoniaci: era Satana – si diceva – che voleva detronizzare Dio».

femminili, per sottolineare come in ognuna sia custodito un sapere antico e nuovo allo stesso tempo. In ogni donna sarebbe nascosta una maga, una strega, una moderna guerriera che diventa all'occorrenza madre, moglie, seduttrice, custode della famiglia, protagonista dell'emancipazione. Nella mia opinione, la figura della maga è uno degli esempi più validi per l'identificazione della donna: anche se in contesti decisamente diversi, è indiscutibile come la versatilità sia uno degli attributi che da sempre possono essere conferiti ad una figura femminile. Ieri per necessità, oggi per volontà, la donna si ritrova a incarnare allo stesso tempo ruoli estremamente diversi e pure, a volte, contrastanti: è inevitabile che per far fronte a tutto si ricorra alla forza magica vitale che è in ciascuna di loro.

La maga rapitrice, invece, sottrae i bambini dal nucleo familiare, molto spesso li adesca nel bosco, già simbolo di una regressione interiore allo stato ancestrale, e si configura come una figura negativa, molto vicina alla strega, al diabolico, e al lungo filone di magico inteso come pericolo e negativo.⁹ Infine, la maga guerriera: si batte con le sue arti e i suoi incantesimi al fianco o contro l'eroe principale, è una figura ibrida, che può avere un ruolo di ausilio, come nel caso della maga

⁹ Ad esempio si può considerare il caso dei neonati rapiti dalla culla. Si veda BRIAN FROUD E ALAN LEE, *Fate.*, a cura di David Larkin, trad. it. di Gaspare Bona, Milano, Rizzoli, 1979 (New York, 1978). Nel volume (p. 64) si sottolinea come i piccoli fossero preda dei rapimenti del piccolo popolo prima del rito battesimale: i bambini venivano sostituiti nella culla da folletti nel tentativo di ingannare la madre, la quale per riappropriarsi del figlio doveva superare prove o compiere riti magici: «Questa mania delle fate di rubare colpisce anche gli uomini, soprattutto quando si tratta di neonati, molto apprezzati per immettere sangue nuovo in questa razza che sta estinguendosi. [...] Le madri devono prendere tutte le precauzioni possibili per proteggere i loro pargoli, fino a quando, dopo il battesimo, sono al sicuro».

donatrice, o di opposizione, come per quanto concerne la maga rapitrice, nei riguardi del raggiungimento dell'obiettivo finale.

Un tratto comune è l'imprescindibile nesso con il regno dei morti, il *fairy tale* e la fiaba, come già accennato, riflettono il regime sociale del quadro storico e geografico in cui vengono narrati o scritti. Così, anche il rito di iniziazione diventa un argomento fondamentale di questo genere narrativo, se non presente come tematica più o meno esplicita, resta comunque un ricordo ben presente nelle forme narrative; il passaggio dall'infanzia alla pubertà, in diverse culture, è un momento che si carica di una valenza non solo sociale, ma anche magica: il diventare adulti viene considerato come una simbolica soglia di confine tra il normale e il magico. I riti di iniziazione possono differire nello svolgimento, negli attori che lo svolgono, nell'età in cui vengono imposti, e anche nella natura di ciò che rappresentano; a volte essi sono un innocuo riconoscimento, altre volte si tratta di prove di resistenza e forza, oppure di crudeli pratiche di mutilazione o modifica del corpo dell'iniziato o dell'iniziata: in tutte le forme in cui si trovi, però, il giovane deve morire simbolicamente come bambino per poter rinascere come uomo (o come donna). Si tratta di una cosiddetta «morte temporanea»,¹⁰ che sopraggiunge tradizionalmente tramite un officiante, una persona mistica che può

¹⁰ VLADIMIR PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 149 – 150: «Una delle forme della morte temporanea consisteva nello squartare il corpo o nel tagliarlo a pezzi. [...] Esistono materiali comprovanti che all'iniziando si mostravano corpi morti, squartati e che questi corpi si collocavano sul giovinetto, oppure egli doveva strisciare sotto di essi o camminarci attraverso. Evidentemente si intendeva simboleggiare con questo l'uccisione dello stesso iniziando. [...] Non era l'iniziando che veniva ucciso, ma si simulava l'uccisione d'un altr'uomo in sua vece».

a volte rappresentare un immaginario animale feroce, o interviene con diversi metodi sull'iniziato. Molto spesso i riti sono connessi con l'elemento del fuoco, uno dei più pericolosi e incontrollabili della natura, le località maggiormente diffuse, per questo genere di riti, sono la foresta o il bosco: comunque, sempre un ambiente impervio e ostile all'uomo, proprio come il luogo in cui preferibilmente si incontra la maga, o si ha a che fare con le creature fatate. Sintetizzando, si può notare come questa possa essere una traccia di quanto la realtà storica abbia influito sulle fiabe, e non solo su quelle di provenienza russa, analizzate da Propp, ma anche sui racconti fantastici di tutto il mondo.

Un'altra tipologia di maga tutta particolare è quella che si configura nel doppio ruolo di maga – suocera: questa figura nasce dalla consuetudine di ritenere che la maga sia imparentata sempre e solo in maniera indiretta con l'eroe stesso, risultando una consanguinea della madre o della moglie, o comunque appartenente al gruppo parentale della famiglia.¹¹ Anche in questo caso bisogna riprendere il concetto di iniziazione: rappresenta il momento in cui l'eroe o il fanciullo diventano adulti. Essi si trovano a interagire con un officiante, spesso mascherato e danzante, una figura che simboleggia un essere asessuato o che accoglie metaforicamente le caratteristiche dell'uno e dell'altro sesso. Questo ruolo da iniziatore quasi mai era ricoperto da una donna, ma spesso, colui che celebrava il

¹¹ Un esempio si può trovare nella fiaba *La bella addormentata nel bosco*, di Perrault, si veda il volume CARLO PERRAULT, *Pollicino e altre fiabe*, a cura di Gina Marzetti Noventa, Bergamo, Janus, 1968, pp. 67 – 85. Nella favola la madre del principe (suocera della principessa addormentata) è figlia di un orco e brama di divorare nuora e nipotini, tratti in salvo poi da un cuoco compassionevole.

rito si rivestiva di abiti o accessori femminili, trasformandosi in alcuni casi in una sorta di spirito guida che incarnava l'essenza femminile, rafforzando la funzione mistico – religiosa dell'officiante. La presenza femminile poteva essere sostituita da un animale totemico o da una creatura mitologica; in qualche modo, però, in un passaggio di soglia così fortemente legato alla natura non poteva mancare un riferimento all'essenza di natura stessa, a sua volta connesso con il concetto di femminilità. Ecco perché un simbolo femminile era così importante in questo scenario: rappresenta l'essenza primigenia della natura, dalla madre terra tutto deriva, e il ciclo della vita può trasformare fugacemente la lunga crescita del singolo in nient'altro che un ricordo. Così come la nascita avviene grazie al corpo di una donna, così l'iniziazione deve essere un avvenimento legato alla femminile: nascita, crescita e morte si sovrappongono nell'iniziazione e nella figura narrativa della maga:

Il racconto di fate induce a pensare che anche nel rito figurasse una donna. [...] Ma in qualche caso vediamo che al rito partecipavano uomini travestiti da donna. Secondo altre testimonianze tutti i membri delle associazioni avevano una madre comune, una vecchia. [...] Nella natura femminile di simili esseri come anche nella natura femminile della maga si può scorgere un riflesso dei rapporti matriarcali. Questi rapporti entrano in collisione con l'autorità maschile che si viene storicamente elaborando. La collisione si risolve in diversi modi: chi sovrintende al rito si traveste da donna. Egli è un uomo – donna [...] La donna, vecchia, madre, padrona, donatrice di qualità

magiche è preistoria, estremamente arcaica, ma dai rudimenti la si può ritrovare nei materiali rituali.¹²

L'iniziato nel momento della agognata metamorfosi vede la propria anima da fanciullo trasferirsi in un altro corpo, necessariamente femminile, e così per qualche momento diventa donna. La magia è inscindibilmente connessa alla realtà femminile, e quindi dai tempi più antichi viene ritenuta un'attività tipicamente donnesca; spesso questo corrisponde a una connotazione negativa, basti pensare all'accezione della stregoneria, e quindi all'immagine della strega, nella fantasia popolare. Le tipologie di maga quindi si confondono l'una nell'altra, non sono figure diverse, ma nemmeno totalmente simili. Anche l'ambiente che contraddistingue l'abitazione della maga, la foresta, un'isola selvaggia, la cima della montagna, è un luogo metaforico: andare nella foresta può voler dire non solo l'addentrarsi in un sito ostile, ma anche andare incontro alla morte, rappresentata nel passaggio di soglia che è, come abbiamo visto, una parte integrante della figura del personaggio maga stesso.

Una caratteristica evidenziata da Propp nella sua ricerca è la cecità della maga: la vista, la percezione sensoriale che meglio si adatta alle necessità del fantastico, si configura qui come una qualità che manca alla figura magica. Non è tanto una caratteristica fisiologica, quanto piuttosto un concetto legato all'idea di invisibilità: come v'è già stato modo di rilevare, l'attività della maga è connessa

¹² VLADIMIR PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 174 -175.

con il regno dei morti; lei si erge a custode della magia nel mondo reale, a signora della foresta, e rappresenta quindi il mezzo di accesso a un mondo parallelo, offrendo la possibilità di vivere un'esperienza dei limiti. L'acceccamento, in questo caso, potrebbe essere proprio un esempio di quell'inversione di significato di cui si parlava riguardo al rito, nel senso che spesso durante le iniziazioni il giovane veniva simbolicamente accecato, oppure, più semplicemente, veniva bendato. Il rovesciamento delle tradizioni rituali vuole allora l'acceccamento o la cecità della maga, e nelle fiabe rimane traccia di questa inversione di significato solo in alcuni particolari; un esempio, è la valorizzazione di sensi più sviluppati della norma per quanto riguarda la maga o strega, uno fra tutti, l'olfatto, e più precisamente la sensibilità al cattivo odore degli esseri umani.¹³

Nel ruolo di 'cattiva', il personaggio femminile può esprimere dei complessi meccanismi psicologici che riguardano le donne reali:

Nelle vesti della fata cattiva, la dea madre è la personificazione dei sentimenti feriti e inaciditi [...] Ciò illumina un problema tipico della psicologia femminile. Infatti, in moltissimi casi, le sofferenze della donna derivano dalla reazione archetipica che

¹³ *Ivi*, pp. 104 – 105: «I morti non hanno odore perché sono incorporei, i vivi hanno un odore, i morti riconoscono i vivi dall'odore. [...] Questo odore dei vivi ripugna moltissimo ai morti. A quanto pare sono stati trasferiti al mondo dei morti i rapporti del mondo dei vivi in senso inverso. L'odore dei vivi è ripugnante e terribile per i morti, quanto l'odore dei morti riesce ripugnante e terribile ai vivi».

consiste nel non sapere superare una ferita, un rancore o un cattivo umore dinanzi a una delusione nella sfera dei sentimenti.¹⁴

Poiché la fiaba - come sottolinea Von Franz - è una storia collettiva e non individuale, è innegabile che la maga malvagia rifletta alcuni aspetti caratteristici della società, così, la condanna degli atteggiamenti troppo liberi delle fanciulle ribelli può contribuire alla costruzione psicologica della maga, ma anche, come vedremo successivamente, a quella della principessa guerriera. Inoltre, il fatto che la donna sia così assimilabile alla natura, le consente la possibilità di svolgere un duplice ruolo: la natura genitrice, che dà la vita e la natura portatrice di morte:

La natura è rigida, severa e crudelmente vendicatrice. In natura non esiste né giudizio, né regola, ma semplicemente, esprimendoci in termini mitologici, la vendetta del lato oscuro della dea.¹⁵

La natura non è sempre ‘maligna’: se è vero che la donna rappresenta il principio inafferrabile femminile, l’uomo è invece rappresentazione di un’essenza più razionale, che simbolicamente deve affermarsi sulle ostilità del mondo. Ecco perché il personaggio negativo è quasi sempre una strega: non è una donna

¹⁴ MARIE LOUISE VON FRANZ, *Il femminile nella fiaba*, trad. it. Di Bianca Sagittario e Nadia Neri, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 36 (Dallas, 1972).

¹⁵ *Ivi*, p. 41.

malvagia, è una figura aggregativa di tutte le donne, della collettività femminile dimenticata o lasciata indietro dalla società in evoluzione, che sfoga la propria frustrazione in un mondo fantastico, di cui l'uomo non è parte, se non come strumento, in un universo dove lei può essere origine e fine, alfa e omega, a seconda dello svolgimento narrativo.

Impossibile, a questo punto, non fare riferimento alla poetica di Leopardi, che cattura nei suoi versi l'essenza del mondo e della vita umana, e così anche della natura; madre benevola eppure matrigna.¹⁶

In diretta contrapposizione con la maga sta la figura della fanciulla: spesso le ragazze in fiore prese in considerazione dalle fiabe sono figlie di re, quindi principesse. Soprattutto ai personaggi femminili sono riservati i concetti di divieto e reclusione. Pure i personaggi maschili possono subire l'allontanamento dal nucleo familiare o la negazione di un desiderio, ma in detta occorrenza la trama si risolve diversamente nella maggior parte dei casi. Non v'è niente di più tradizionale della reclusione, o segregazione, di una giovane ragazza nobile. Questo allontanamento, però, è presentato come cura, da parte del re o della

¹⁶ GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e prose* (Volume II), a cura di Rolando Damiani, Milano Mondadori, 1988. Nel *Dialogo di un Islandese con la natura* il protagonista si confronta, appunto, con la Natura stessa, la quale esprime le proprie ragioni, dichiarando la sua determinazione nel mantenere l'ordine nel mondo, il quale, per non precipitare nel caos, necessita di nascita e di morte, di bene e di male. Anche Leopardi, dovendo scegliere che figura attribuire al concetto astratto di natura, sceglie non a caso una donna, e la immagina come «una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi». Si può riflettere anche sulla caratterizzazione fisica del personaggio: una donna enorme, atta a sopraffare il piccolo islandese che la interroga, il viso esprime sentimenti di gaudio e terrificanti, e i connotati che la definiscono sono colori scuri, impenetrabili, misteriosi, ma al contempo, seducenti. Non è difficile assimilare questa figura a quella della maga analizzata da Propp.

regina, del benessere del proprio popolo, preservando la persona che ne rappresenta il futuro, la principessa. In alcuni casi alla reclusione segue il matrimonio, quindi l'isolamento dalla società diviene una sorta di preparazione alle nozze, ma da quel che conclude Propp è evidente che spesso la segregazione della fanciulla non ha una vera e propria motivazione. Il collegamento che il critico propone nella sua analisi è quello con gli ancestrali riti di purificazione, cui veniva sottoposta ogni donna durante il periodo di ciclo mestruale.¹⁷ È evidente anche che, se non esiste una vera e propria ragione per queste reclusioni, esistono tuttavia consuetudini molto diffuse che vedono rinchiudere donne e fanciulle per metterne alla prova la fedeltà coniugale: capita che i mariti gelosi ricorrano a un espediente tanto estremo per soddisfare la propria possessività.¹⁸

La principessa può avere, così come la maga, più d'un aspetto che può essere predominante, esprimendosi in tipologie di femminilità molto diverse. Da un lato, la fidanzata fedele, che aspetta il promesso sposo e rifiuta tutti i pretendenti, d'altro lato esiste invece tutta una tradizione di femmine demoniache e vendicative, la cui funzione narrativa è quella di essere domate dall'eroe del momento. Ritornando all'esempio omerico, si può pensare questa volta alla

¹⁷ VLADIMIR PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit, p. 71. «Tutti i materiali qui esposti ci autorizzano alla illazione seguente: il più antico substrato religioso del nostro motivo è sostituito dalla paura delle forze invisibili che circondano l'uomo. [...] Questo timore fa sì che le fanciulle siano sottoposte alla clausura durante il periodo mestruale, onde proteggerle da tali pericoli»

¹⁸ *Ivi*, p. 72: «Nel racconto di fate la reclusione non è mai motivata. [...] Dalla continuazione della fiaba risulta che ciò fu fatto per mettere alla prova la fedeltà femminile. Talvolta la segregazione è un mezzo di persecuzione usato contro le mogli».

sostanziale differenza tra Penelope ed Elena: la prima, rispettosa e virtuosa passa il suo tempo a fare e disfare la tela, rimandando continuamente il momento di scelta di un candidato sposo, l'altra invece, apparentemente bella e volubile, moglie di cinque mariti e causa scatenante di una guerra epica.

La principessa che si oppone alla volontà maschile, però, può assumere anche una valenza diversa: può essere, anziché un elemento di ostacolo, un personaggio d'ausilio. È il caso delle principesse guerriere, abili nella lotta o nel tiro di frecce, che rappresentano i primi germi di volontà di emancipazione dal giogo della società patriarcale, espressi indirettamente da questo aspetto del personaggio femminile. Si tratta di una figura narrativa molto presente e fortunata nella letteratura italiana, ma anche straniera, degli ultimi anni; basti pensare al successo letterario delle eroine del *fantasy* italiano, o a quello cinematografico di molteplici pellicole e saghe moderne. Non si può prescindere, in questo senso, dalle recenti rivisitazioni delle favole antiche.¹⁹ Un altro dettaglio che mi pare giusto sottolineare è anche la rivisitazione moderna del personaggio antagonista delle storie fantastiche: andando a indagare la vita precedente, immaginando cosa può essere accaduto al cattivo della storia per spingerlo a essere malvagio, si approfondisce la complessità psicologica del personaggio. Non è trascurabile nemmeno, in un'epoca dove la superficialità rappresenta un pericolo da non

¹⁹ Nel cinema degli ultimi anni, la stessa Disney che negli anni trenta portava sullo schermo le principesse così come erano presentate dalla fiaba, le trasforma oggi in moderne eroine; anche quelle apparentemente più passive diventano ragazze o donne capaci di badare a se stesse: a mio parere, uno degli spunti migliori per le donne di domani, che avranno a disposizione un bagaglio culturale molto più ampio cui attingere.

sottovalutare per i giovani e le giovani, la nuova visione che si è data alle favole moderne, nelle quali veniamo a scoprire che non tutto è risolvibile con il «bacio del vero amore», ma soprattutto dove si va a indagare cosa effettivamente sia il rapporto di vero amore.²⁰

Credo che a questo concetto si debba affiancare la metafora della ‘modernità liquida’ del sociologo polacco Zygmunt Bauman,²¹ che vede nella nostra epoca un periodo di fragilità, legata alle paure che contraddistinguono più i paesi ‘sviluppati’ che quelli in via di sviluppo. L’individualismo, la privatizzazione e l’apparente libertà che dominano i paesi occidentali fanno sprofondare i soggetti nell’incertezza, sfumano i confini dell’identità²² nei nuovi spazi urbani, quasi

²⁰ Negli anni in cui viviamo, non è più accettabile che le fanciulle si innamorino di chi conoscono appena, e la figura del principe azzurro vien meno: l'amore favoloso, però rimane, consentendo al pubblico più piccolo di non crescere disillusi, ma allo stesso tempo consegnando un preciso messaggio educativo, che non è più lo stesso di una volta. Già Tolkien, più recentemente la Rowling e George Martin, propongono valori diversi in cui credere, e non pongono più il personaggio femminile in un'ottica di passività: le loro Eowyn, Hermione, le innumerevoli donne figlie di Martin, non sono in alcun modo soggette alla autorità maschile: sono eroine pronte a soddisfare l'avidità di emancipazione delle giovani lettrici, che finalmente trovano tra le pagine dei loro libri preferiti protagoniste in cui identificarsi liberamente.

²¹ ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida*, trad.it. di Sergio Minucci, Editori LaTerza, 2005, p. XIV (Oxford, 2000). «Sarebbe incauto negare, o finanche minimizzare, il profondo mutamento che l'avvento della modernità fluida ha introdotto nella condizione umana. La lontananza e l'irraggiungibilità della struttura sistemica, associata allo stato fluido, non strutturato, dello scenario prossimo e immediato della politica della vita, cambiano radicalmente tale condizione e impongono un ripensamento delle vecchie nozioni che ne caratterizzano la descrizione».

²² *Ivi*, pp. 88 – 89: «L'identità vissuta, frutto di esperienza, può essere tenuta insieme solo con il collante della fantasia. Tuttavia, data la tenace evidenza dell'esperienza personale, qualsiasi collante più efficace – una sostanza con potere di fissaggio maggiore della fantasia, troppo facile a dissolversi e sparire – apparirebbe una prospettiva ripugnante quanto l'assenza di fantasticherie. [...] Data l'intrinseca volatilità e volubilità di tutte o quasi le identità, è la possibilità di 'andare a fare shopping' nel supermercato delle identità, il grado di vera o presunta libertà del consumatore di scegliere la propria identità e restarvi fedele fin quando lo desidera, a fungere da via maestra per

sempre non luoghi metaforici. I fenomeni globali si rispecchiano nei problemi individuali e anche questo va ad influire sulle opere letterarie che vengono prodotte, essendo anche gli autori inevitabili recettori dei processi frammentati e labili che avvengono nella società. Il concetto di limite assume una valenza nuova nella società moderna e post moderna, ed è anche per questo che i modelli identitari devono necessariamente evolversi, soprattutto per ciò che riguarda i personaggi femminili.

Il rapporto che intercorre tra i personaggi maschili e quelli femminili, quindi, va a simboleggiare il grado di emancipazione della protagonista: tornando alla principessa delle favole, si trovano più frequentemente due situazioni narrative. La fanciulla può essere salvata, e corrispondere, o assomigliare, al tipo di fanciulla mansueta e docile, o può essere invece rapita contro la sua volontà, con più o meno violenza, e venire sradicata dal suo ambiente da un personaggio negativo. Il rapporto con il maschile non si conclude però così semplicemente: la figura della principessa va analizzata prendendo in considerazione anche la relazione con il padre. La fanciulla, il fidanzato, e il padre di lei possono formare nel racconto dei cosiddetti «triangoli di forza».²³ Ad esempio, la principessa, in accordo con il padre, può agire in contrasto con il fidanzato, o al contrario può agire in comunione con il fidanzato contro il padre.

il raggiungimento delle fantasie di identità. Acquisita tale capacità, si è liberi di fare e disfare identità a proprio piacimento. O almeno così sembra».

²³ VLADIMIR PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 476.

È interessante notare come molte tradizioni letterarie si limitino a descrivere la fanciulla riportando solo alcuni dettagli fisici, ad esempio, per ciò che riguarda le fiabe nordiche, e in particolare la narrativa russa,²⁴ ella è caratterizzata dalla lunga chioma dorata.

Uno dei meccanismi narrativi più frequenti nella fiaba è il superamento di prove, o il compimento di imprese, e anche per i personaggi femminili è possibile individuare percorsi di crescita e formazione, all'apparenza appannaggio degli eroi maschi. Per quanto riguarda la principessa possiamo dire che l'imposizione di ostacoli da superare sia strettamente collegata alla richiesta di matrimonio: la prova di solito è immediatamente precedente alle nozze, e la buona riuscita può determinare lo svolgimento o meno del matrimonio. Come il re può indire un bando per scegliere lo sposo migliore per la propria figlia, così la regina, madre gelosa o troppo protettiva, può sottoporre la promessa sposa a delle prove, spesso tre, e quasi sempre connesse con la filatura o con la separazione di semi. L'eroe può vincere principalmente prove in cui intraprende la ricerca di un oggetto o di una persona, oppure può portare a compimento imprese aventi a che fare con cibo e acqua (forse retaggio di riti di purificazione o dimostrazione di coraggio cui si è fatto cenno prima, riguardo all'offerta di nutrimento da parte della maga). L'eroe

²⁴ Idem: «Come donna non viene mai descritta esattamente [...] L'unica caratteristica fisica menzionata dalla fiaba russa è quella dei capelli d'oro [...] Da questo si vede che la principessa dev'essere studiata non in base ai suoi connotati esteriori ma in base alle sue azioni. Le sue qualità si rivelano a poco a poco dal suo modo di agire».

può altresì essere sottoposto a prove di riconoscimento, dove lo scopo è ovviamente individuare la giusta fanciulla, o dover vincere una più banale competizione fisica o psicologica con dei rivali. La principessa invece è implicitamente anche una creatura sovrannaturale, e sovente riesce a superare le ostilità della maga o della maga suocera grazie a un aiuto esterno o fatato. Nel caso di Amore e Psiche, ad esempio, sono gli animali ad andare in soccorso della sposa in difficoltà: non a caso, il regno animale compare ancora una volta a fianco della figura femminile, quasi a ribadire l'intima concordanza che sussiste tra donna e natura. Avviene frequentemente che, nel caso di un'eroina femminile al centro della storia, l'impresa preveda un ritiro dalla 'vita attiva', così anche la ricerca o il viaggio diventano momenti solitari, in cui la ragazza deve affrontare i propri demoni interiori e ricercare la giusta via da seguire.²⁵

Nel caso della fiaba russa di Vasilissa, invece, è una bambola magica che l'aiuta nel suo momento più difficile, proprio quando la fanciulla capita nella capanna della strega: il dono fatato, ricevuto in punto di morte dalla madre, svolge per lei le mansioni che di volta in volta la baba – jaga le impone di compiere. In alcuni casi, poi, la magia non basta più ad assolvere le incombenze che le vengono assegnate: in questo caso la fanciulla o la principessa devono sacrificare qualcosa di se stesse per poter giungere alla conclusione dell'impresa. In alcune fiabe,

²⁵ MARIE LOUISE VON FRANZ, *Il femminile nella fiaba*, cit., p. 120: «Il viaggio o la ricerca della donna non consiste, come per un eroe, nel combattere un drago o nel compiere un'impresa importante, ma assume la forma più passiva del ritiro dalla vita attiva, alla ricerca del giusto cammino attraverso un periodo d'incubazione».

devono mutilarsi una parte del corpo, più frequentemente devono svolgere un duro lavoro che le terrà impegnate per lunghi anni, senza avere nel frattempo la possibilità di esprimersi, simboleggiata dal divieto di parola, o di risata. Riflettere su questo punto non è banale: la fanciulla deve quindi rinnegare un lato della propria personalità per superare indenne la prova. Secondo l'interpretazione della Von Franz, quello che simboleggia questa rinuncia è la necessità di disfarsi della tendenza, tipicamente femminile, a generare intrighi e trame diaboliche per ottenere i propri scopi. Se gli eroi (e gli uomini in generale) sono più spesso impulsivi, e tendono a ottenere ciò che vogliono con la forza bruta, le donne, essendo meno provviste di forza fisica, tentano di aggirare gli ostacoli tessendo trappole o complesse strategie.²⁶ Un'altra osservazione al riguardo è il modo in cui la natura delle prove da superare implichi due tra i requisiti più peculiari del genere femminile: la pazienza e la *pietas*. È noto come alla figura femminile sia associata un'innata concezione di generosa tolleranza, e questo può corrispondere al processo psicologico che vede la donna approfondire ogni questione, esaminando tutto il contesto nei dettagli quando deve prendere una decisione, o quando si trova in una situazione di difficoltà. Allo stesso modo, la pietà della

²⁶ *Ivi*, p. 147: Un esempio citato dalla studiosa Von Franz è quello della favola *I sette corvi*, nella quale la principessa protagonista, per salvare i suoi fratelli, li deve liberare aprendo un monte di vetro; inizialmente le viene dato un dono dalla 'stella mattutina' (che rappresenta Venere), ma avendolo perso lei è costretta a tagliarsi uno dei suoi stessi mignoli, unico mezzo per aprire la serratura del monte di vetro. Commenta Von Franz: «L'impresa sarebbe stata troppo facile con il regalo di Venere, la magia non basta più, la donna deve pagare di persona se vuole svilupparsi e redimere la sua personalità. [...] Ciò che si deve sacrificare è la tendenza agli intrighi, che la donna rischia di mescolare ai suoi slanci amorosi, ma allora non è più sincera».

donna non è solo 'carità cristiana' bensì un aspetto più complesso e pericoloso della bontà: le donne si fanno ingannare per via della loro innocenza, si lasciano trasportare dagli eventi senza sentire la necessità di imporsi.

L'ultima prova a cui sono sottoposti i due sposi è la notte nuziale stessa: succede spesso, infatti, che il matrimonio non possa proseguire oltre la prima nottata insieme, o le prime tre, secondo il noto simbolismo numerico. Questo avviene perché la principessa volitiva, nonostante venga domata, conserva la propria indipendenza mentre tende a voler distruggere il coniuge, essendo lei incapace di accettare l'assoggettamento. In alcune narrazioni la ragazza pone delle condizioni assurde ai suoi pretendenti, in modo da scoraggiarne ogni intenzione, o ancora nonostante uno di loro riesca nelle imprese da lei richieste, ella non vuole rassegnarsi alla perdita della propria libertà. Tutto ciò implica anche la prova della potenza virile dello sposo: non si tratta soltanto di sconfiggere la reticenza della donna nei confronti dell'uomo, ma anche di superare la sua naturale paura della perdita della verginità. Quello di cui si parla, ovviamente in maniera implicita, è la dualità della natura femminile, la fanciulla ha paura del confronto diretto con suo marito, ma allo stesso tempo riesce ad incutere timore negli uomini, che a loro volta devono difendersi dal mistero della sua diversità. Può capitare che il marito debba ricorrere alla figura dell'aiutante, il quale si sostituisce al protagonista nel momento cruciale, in modo da superare il delicato frangente della notte nuziale, e consentire poi un lieto fine alla coppia. In alcune culture, è considerato pericoloso il primo connubio con una donna, e per questo esiste una figura apposita che

interviene prima del marito a deflorare le giovani; frequentemente è uno sciamano o un saggio, un personaggio comunque connesso con il mondo della magia.²⁷ Non solo, in miti antichi le dee o le amazzoni uccidono i propri mariti dopo la prima notte, o se ne disfano dopo essersene servite a sufficienza: anche tutti questi spunti riportano alla mente un'epoca in cui vigeva il matriarcato, e il timore reverenziale nei confronti della donna aveva un carattere sacro.

Un'ultima figura controversa presa in esame da Propp è la cosiddetta «sorellina»: si tratta di donne sole, che si trovano dopo un rapimento o un abbandono a convivere in una casa di soli uomini. La vita quotidiana descritta dalle favole vede in queste circostanze un gruppo di fratelli, o amici molto intimi, che si prendono cura di questa fanciulla, procurandole nutrimento e ricevendo in cambio la cura della casa e le amorevoli premure della ragazza. Questa situazione è però priva di fondamenti storici, perché in nessuna epoca è mai stato socialmente accettabile che un'unica ragazza vivesse per proprio conto insieme a più uomini, nemmeno se protetta e trattata cavallerescamente. Se ne deduce che il rapporto tra questi individui doveva necessariamente andare oltre: proprio perché nella fiaba non è presente un'esplicita dichiarazione del rapporto coniugale che ella potesse avere con uno o più uomini, risulta sospetta la condizione di innocenza sottintesa dalla narrazione. Nella realtà, se esistevano casi del genere, la sorellina diveniva presto moglie o compagna di uno degli abitanti della casa, e il matrimonio collettivo diventa quindi soltanto una premessa del matrimonio individuale.

²⁷ VLADIMIR PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 521 – 522.

Secondo la Von Franz, tutti i personaggi della fiaba e quindi anche quelli femminili non sono individui, quanto piuttosto concetti astratti, rappresentativi di processi psichici della mente umana.²⁸ Credo si possa affermare che è proprio questo il fulcro dell'evoluzione complessiva del personaggio: nel genere fantastico il personaggio si articola, subisce uno sviluppo o compie un percorso di crescita, di formazione. Non si può più considerare come un 'tipo' bidimensionale: in esso tutti i presupposti e le considerazioni riguardo alle origini archetipiche del racconto di fate si esprimono liberamente. Proprio perché personaggi complessi risultano più umani, i protagonisti del fantastico si svincolano dal ruolo assegnato loro dalla tradizione o dai meccanismi narrativi, mentre tendono a costruire una rete di pensieri e azioni molto più fitta. Se teniamo presente che le fiabe e i racconti fantastici si riferiscono a situazioni reali, bisogna allora ammettere che le negatività sprigionate da questi personaggi femminili sono la testimonianza di come donne e uomini interagiscano in maniera sbagliata nella vita di tutti i giorni.

²⁸MARIE – LOUISE VON FRANZ, *Il femminile nella fiaba*, cit., p. 24.

II. 2 Individualità e identificazione: femminile e femminismo in letteratura

Esiste un metodo in recitazione, il metodo Stanislavskij, che prevede un approfondito lavoro dell'attore sul personaggio da impersonare: l'interpretazione, in questo stile di insegnamento, si basa sull'indagine psicologica del personaggio, e risulta bene elaborato solo quando l'attore si 'sente' il soggetto che ha studiato, vale a dire, quando l'attore riesce a identificarsi completamente. Questa metodologia rende l'attore e il personaggio sovrapponibili: prima di mettere in scena lo spettacolo, l'attore trova punti in comune tra sé e il soggetto studiato, ricercando affinità tra il proprio mondo interiore e la propria esperienza e quelli del soggetto da interpretare. Allo stesso modo, il lettore che si avvicina a un testo non potrà fare a meno di compiere una simile operazione, andando ad amplificare le emozioni e le caratteristiche che lo accostano ai personaggi in cui si immedesima.

L'identificazione, però, come il personaggio stesso, si evolve nel corso della storia e delle epoche, e sussiste in maniera differente per le categorie di persone coinvolte, diversificandosi in base alle conoscenze pratiche del lettore, alle sue competenze, alle vicende, quotidiane e non, da lui (o lei) esperite nel corso della propria vita. Vanno anche considerate, nell'insieme delle circostanze, le relazioni sociali e il ruolo occupato da ciascuno nella propria comunità, e diventa quindi fondamentale, indagando il femminile in letteratura, analizzare pure il contesto

storico e sociale in cui si muovono non solo i personaggi, ma anche le donne nella realtà.

Per quel che riguarda il personaggio maschile si può considerare il testo di Giacomo Debenedetti, *Il personaggio-uomo*,²⁹ che in una breve ma approfondita analisi, confrontando l'evoluzione dell'uomo con quella, parallela, del soggetto letterario:

Si sa che *homo fictus*, come è stato chiamato il personaggio dei romanzi, può avere tanti difetti, essere troppo dedito all'amore, ai sentimenti e alle passioni, sfuggirci in troppe funzioni della vita, come la nutrizione, il sonno e l'appagamento di altri suoi bisogni animali, ma tutto sommato ci fornisce molti e preziosi messaggi concernenti lo stato, il modo di essere, il comportamento, le vicende e il destino di *homo sapiens*.³⁰

Il critico caratterizza il personaggio moderno come innanzi tutto privo di bellezza: non che prima non esistesse 'il brutto' nella narrativa, ma sussisteva sempre come un'eccezione, una presenza secondaria, un elemento certo non caratteristico dei protagonisti. Questa mancanza di virtù estetica sta a rappresentare una sorta di involuzione interiore: le espressioni della deformazione o della bruttezza fisica sono significative degli aspetti celati dell'Io. Ecco, quindi, il motivo per cui i

²⁹ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

³⁰ *Ivi*, p. 67.

soggetti letterari del XIX e del XX secolo possono essere definiti come «un repertorio di rappresentanti dello squallido, dello scostante, dello scontroso, dell'inameno, dello scombinato, del repulsivo».³¹ Con l'avanzare delle tecniche psicanalitiche, si è potuto rilevare nei pazienti una varietà di patologie e disturbi mentali che avevano a che fare con la coscienza e con l'inconscio, andando a rivelare l'esistenza di un mondo introspettivo di cui non si aveva, fino a quel momento, conoscenza dettagliata. Questo sviluppo nella medicina ha influenzato profondamente le arti umanistiche, e quindi anche la letteratura: gli scrittori non osservavano più soltanto la realtà fattuale, ma anche e soprattutto la realtà interiore dei soggetti. Ispirandosi al 'vero', gli artisti non si limitarono a descrivere l'identità fisica e i tratti caratteriali dei propri personaggi, svelarono piuttosto una visione del mondo che non era più imitazione, bensì una concezione della realtà e degli esseri umani filtrata dall'analisi dei problemi del loro inconscio e della loro identità interiore. Inoltre, la lettura delle vicende di tali personaggi provocava una vera e propria sovrastima di se stessi da parte dei lettori, che non solo non si riconoscevano più nei protagonisti delle proprie letture, ma provavano pure una sensazione di superiorità, senza rendersi conto che ciò di cui stavano leggendo erano esattamente gli aspetti più intimi della loro stessa personalità. La narrazione di questi modelli umani consente di risalire a un'epoca primordiale; infatti, nonostante la psicanalisi sia una scoperta della modernità, sottende una serie di contenuti simbolici e inconsci che riportano il lettore alle origini, mentre

³¹ *Ivi*, p. 68.

conferiscono alle opere letterarie un'aura di perturbante. Debenedetti definisce questa evoluzione dei protagonisti del romanzo moderno una «rivolta dei personaggi»,³² i quali si ribellano ai propri autori, rivendicando la loro autonomia, e pretendono di non essere più considerati soltanto un elemento narrativo, vogliono essere trattati invece alla stregua delle figure umane che rappresentano.

Era successo, o stava succedendo, appunto, quel fatto che si chiama Proust, e quello che si chiama Pirandello, e quello che si chiama Joyce. Nell'opera di questi tre maestri si pronuncia una rivolta dei personaggi, i quali non sembrano più disposti ad accettare i loro precedenti rapporti con l'autore. Si sta profilando una dichiarazione dei diritti del personaggio. Egli non vuole più esser trattato come un fenomeno di fisica o di storia naturale.³³

Ancora una volta, all'origine di questa evoluzione, sta la tematica base della psicanalisi, vale a dire il rapporto conflittuale con il padre, che si rifletterebbe nel rapporto personaggio – autore. I lettori, allora, prendendo le distanze da quei nuovi personaggi così complessi, in cui non si riconoscono per nulla, vi si accostano paradossalmente in misura maggiore: ritrovano in essi i propri fantasmi interiori inespressi, di cui sono inconsapevoli, ma che prendono forma nel processo di identificazione col personaggio. Il critico, poi, fornisce una seconda

³² *Ivi*, p. 112.

³³ *Idem*.

spiegazione all'evoluzione, anzi, all'involuzione, dei personaggi in questo senso. In ogni romanzo, per tradizione epica, esiste un momento in cui il protagonista deve affrontare una *nekuia*,³⁴ una discesa all'Ade e al mondo infero. Nella narrativa moderna, questo percorso si interiorizza, mentre la discesa agli inferi si verifica in un momento antecedente il romanzo vero e proprio; la *nekuia* avviene prima della nascita del personaggio, si anticipa all'altezza della sua ideazione, e diventa quindi un meccanismo sconosciuto ai lettori, e forse anche agli autori stessi, che prende forma nella personalità poliedrica del personaggio.

Il critico Enrico Testa riguardo l'identificazione tra lettore e personaggio ha recentemente pubblicato un volume³⁵ dedicato ai vari modelli di personaggio e alla loro evoluzione. Nel primo Novecento, il soggetto narrativo si ritrovò a doversi interfacciare con una «realtà frantumata e priva di ogni punto di riferimento»,³⁶ ma, elemento di ancora maggiore importanza, la categoria del personaggio dovette dialogare con un linguaggio che non era più in grado di trasmettere le rappresentazioni dell'Io, simboleggiate da identità distinte. Esiste perciò un significativo collegamento tra identità e linguaggio: al venir meno dei termini linguistici con cui descriverla, viene consequenzialmente meno anche l'individualità del personaggio, che è anche quella del lettore, e, in generale, dell'essere umano. Anche nell'analisi di Testa, quindi, viene a costituirsi una

³⁴ *Ivi*, p. 124.

³⁵ ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

³⁶ *Ivi*, p. 12.

situazione paradossale per la quale, andando ad approfondire la complessità psicologica del personaggio, si assiste a un processo di ‘disidentificazione’ da parte del protagonista. Il critico mette in relazione il personaggio assoluto del recente passato con questa tipologia moderna di personaggio relativo, le cui particolari caratteristiche influenzano pure le modalità e le forme narrative:

Ne nascono tipi diversi di narrazione: romanzi che vedono prevalere, nella vicenda, il rapporto – assedio, inseguimento, corpo a corpo – tra due figure contrapposte ma legate tra loro da vincoli indissolubili (la narrazione duale); romanzi in cui la parola aggetta sul vuoto della relazione con uno scomparso (la narrazione dell’ombra); romanzi in cui, in assenza di un eroe dal ruolo incontrastato, più personaggi posti sullo stesso piano, si confrontano vicendevolmente (la narrazione policentrica).³⁷

La tradizionale opposizione tra personaggio assoluto e personaggio relativo si arricchisce nell’analisi di Testa di nuove valenze; il personaggio assoluto del primo Novecento, ad esempio, non è sinonimo di piattezza e unidirezionalità, ma si può definire anche come una figura dalla soggettività esagerata, dovuta soprattutto alla tendenza del personaggio assoluto a porsi in contrasto con la realtà. Quando poi lo scontro tra l’individuo e il mondo si esaspera, si assiste alla dissoluzione dell’identità dell’individuo, che va a confermare l’autonomia, tanto

³⁷ *Ivi*, p. 44.

ricercata quanto guadagnata, dei personaggi assoluti, definiti anche dall'autore «eroi dell'attività».³⁸ I personaggi relativi, invece, assumono la valenza di «figuranti», poiché sono da considerarsi in relazione al contesto e all'insieme degli altri personaggi: le caratteristiche fondanti di questi soggetti sono in particolar modo la capacità di trasformare la propria psicologia e i propri comportamenti e la necessità di costruire legami sociali.

Alla luce di questi presupposti, al fine di definire adeguatamente il femminile in letteratura, bisogna ancora considerare le premesse sociali, storiche e letterarie del XIX e XX secolo; solo passando attraverso di esse si potrà arrivare ad analizzare quale sia l'identità del 'personaggio donna' e in che modo si attivi il processo di identificazione da parte delle lettrici.

Credo che sia impossibile, in un contesto in cui si indaga il rapporto tra letteratura e femminile, non prendere in considerazione gli scritti saggistici di Virginia Woolf, e mi riferisco in particolare al trattato, ironico e personale, *Una stanza tutta per sé*,³⁹ nel quale la scrittrice delinea accuratamente la situazione femminile nella società patriarcale della sua epoca. Nella sua analisi non manca uno sguardo alla storia della letteratura e ai personaggi femminili che l'hanno animata:

³⁸ *Ivi*, p. 97.

³⁹ VIRGINIA WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, trad. it. di Livio Bacchi Wilcock e Rodolfo Wilcock, Milano, Il Saggiatore, 1980 (London, 1929).

Dato che non siamo storici possiamo andare oltre e dire che le donne hanno illuminato come fiaccole le opere di tutti i poeti dal principio dei tempi: Clitennestra, Antigone, Cleopatra, Lady Macbeth, Fedra, Cressida, Rosalind, Desdemona [...] I nomi si affollano alla mente, e non richiamano l'idea di donne mancanti 'di personalità e di carattere'. Infatti, se la donna non avesse altra esistenza che nella letteratura maschile, la si immaginerebbe una persona di estrema importanza, molto varia; eroica e meschina, splendida e sordida; infinitamente bella ed estremamente odiosa, grande come l'uomo, e, pensano alcuni, anche più grande. Ma questa è la donna nella letteratura.⁴⁰

Questo significa che la donna della letteratura non corrisponde alla donna della realtà: nonostante l'immaginazione prenda sempre spunto dalla vita reale, nel caso del personaggio femminile la fantasia degli autori la travalica; la donna è musa ispiratrice, e in quanto tale permette agli autori di creare figure di spessore e dominatrici, ma che non corrispondono affatto alla maggioranza delle fanciulle che andranno a leggere le pagine abitate da tali personaggi. Eppure, secondo Woolf, il problema non sta nella veridicità di questi personaggi, quanto in ciò che essi possono rappresentare: donne del genere non esistono perché le donne reali non hanno mai avuto la possibilità di esistere. Molto efficace, nel fornire una dimostrazione di questo concetto, l'esempio immaginario della sorella di Shakespeare: Woolf immagina la presenza di una sorella nella famiglia dell'illustre drammaturgo, altrettanto intelligente e sagace, e prova a indovinare come sarebbe stata la sua vita. Anche se la ragazza fosse stata capace di imparare

⁴⁰ *Ivi*, p. 49.

a leggere e scrivere, certo in quell'epoca non avrebbe goduto di una educazione simile a quella del fratello, seppure la sua mente fosse stata fantasiosa e vivace, sicuramente non avrebbe avuto la possibilità di scrivere tragedie, e in ogni caso, non sarebbe mai stata presa sul serio. Questo è solo uno degli innumerevoli esempi per dimostrare che, nonostante esistessero personaggi femminili in letteratura in cui identificarsi, dai quali prendere spunto, personaggi di donna che certamente contribuivano a formare la personalità delle lettrici, non v'è mai stata, almeno fino ai tempi moderni, una reale e completa possibilità di espressione per le donne. Anche oggi, con tutti i passi in avanti che sono stati fatti, resta comunque difficile per una donna conciliare l'identità familiare con quella lavorativa, spesso ella si trova davanti a una scelta. Ancora, a proposito della corrispondenza tra vita e romanzo, la Woolf sottolinea come i valori destinati a prevalere nei romanzi siano sempre quelli maschili: in questo caso, la letteratura rispecchia perfettamente la vita quotidiana, per tale ragione i ruoli da protagonisti sono spesso riservati agli eroi, e non alle eroine. Per lo stesso motivo, i personaggi femminili che sono presentati in un romanzo esistono in relazione a un personaggio maschile, almeno fino alla tradizione del XIX secolo, allorchè il femminile assunse forme più complesse e variegate. I personaggi, in tempi più recenti, non solo vengono focalizzati da un'ottica che può essere maschile come femminile, ma pure nella loro complessità acquisiscono un'importanza nuova, mentre la profondità psicologica si intreccia con la sensibilità e la ricettività

tipiche delle autrici donne; il risultato è un romanzo innovativo e, finalmente, moderno.

Uno dei punti di partenza dell'evoluzione del femminile, e delle forme che esso assume nelle istanze del XIX e XX secolo è sicuramente il saggio di Simone de Beauvoir,⁴¹ la quale, partendo dai dati biologici, elabora un lungo percorso tematico che tocca tutti i punti più salienti dello sviluppo di una teoria del femminile. La de Beauvoir riesce ad analizzare compiutamente la vita di una donna, indagando quali forme del femminile esistano e siano esistite nella società, come si sviluppano e con quali conseguenze. Può essere interessante, nell'ottica del personaggio femminile, notare alcune delle sue considerazioni, poiché è necessario innanzi tutto mettere in relazione il soggetto letterario con l'individuo della realtà. Già da un primo esame si coglie nel suo saggio una forte consapevolezza di un destino femminile condizionato da alcune circostanze biologiche: l'essere donna, che appare in maniera più evidente nel momento della maternità, consente all'individuo di avere una duplice essenza; la donna non solo è moglie e madre, ma nel momento in cui si ritrova incinta è contemporaneamente «sé ed diversa da sé».⁴² Il conflitto tra soggetto e oggetto si compie nella realtà di ogni donna che sceglie di diventare madre: in tale circostanza il soggetto femminile si sente contemporaneamente potente e arricchito di una nuova vita e

⁴¹ SIMONE DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, trad. it. Di Roberto Cantini, Milano, Il Saggiatore, 1961 (Paris, 1949).

⁴² *Ivi*, p. 49.

vittima di un parassita che le cresce all'interno. Ella inoltre presenta una duplice natura anche oltre la gravidanza; la de Beauvoir, riferendosi alla doppia essenza della donna nella notte dei tempi, rileva:

Dire che la donna era *l'Altro* è come dire che non esisteva tra i sessi un rapporto di reciprocità: Terra, Madre, Divinità, ella non era per l'uomo una simile; il suo potere si affermava *al di là* del regno umano: ella era dunque *fuori* di questo regno.⁴³

Ecco perché, alle origini, quando l'uomo rivendicò la supremazia del proprio sesso, il genere maschile si trovava a confrontarsi con una donna che, seppure custode del mistero della vita, era ancora troppo subalterna della specie, vittima inerme dei cicli naturali e della propria attività materna da genitrice, destinata a rimanere quindi relegata in una funzione subordinata, intrappolata nella propria condizione. Anche la de Beauvoir, come Propp, riconosce un legame primordiale tra la donna e la magia, circostanza che ha originato tutta la serie di personaggi cui si è fatto riferimento nel precedente paragrafo: questo ancestrale mistero femminile, però, non si è esaurito con la tecnologia e con il progredire della scienza, si è anzi fatto più vivo, assumendo nuove forme e rivestendosi di nuove immagini.

⁴³ *Ivi*, p. 89.

La dea madre e matrigna, quindi, esiste ancora, ma si cela sotto diverse categorie di pensiero e di superstizione; si ritrova ad esempio nelle emarginazioni e nelle discriminazioni, poiché l'inafferrabile binomio di nascita e morte – emblema della Natura- non cessa di affascinare e tenere in suo potere il genere umano. La diffidenza maschile nei confronti dei segreti delle donne potrebbe essere un sintomo della paura che provano nel rapportarsi al femminile, perché in ogni donna rivive quella stessa dicotomia. Gli uomini bramano e allo stesso tempo temono la donna e la natura che è in loro. La capacità di dare la vita delle donne è anche una potenziale abilità nel negarla, il ciclo mensile ricorda la sua impurità, e gli 'artifici' che la donna utilizza per soggiogare l'uomo la rendono pericolosa.

Il prestigio della donna si riflette nel mondo soprannaturale e nei personaggi fantastici, e nonostante per lungo tempo gli eroi siano stati uomini, si sta facendo strada, negli ultimi anni, un filone che vede le donne protagoniste, non a caso, soprattutto in quelle che sono sotto categorie della letteratura fantastica; come se in altri termini l'antico matriarcato riconquistasse i propri spazi, consentendo alle dee madri ed alle ambigue figure creatrici e distruttrici di prendersi una rivincita. Facendo ancora riferimento al saggio della de Beauvoir, all'indagine del fantastico non può mancare anche una riflessione su come essere donna sia una continua esperienza di superamento dei limiti; oltre alla già accennata condizione di gravidanza, si può notare come la secolare esperienza di vita casalinga abbia portato la donna a costruirsi un proprio universo, in cui gli uomini non sono ammessi, un mondo alternativo dove non esistono i divieti e le limitazioni della

realtà. Nonostante a livello interiore ognuna abbia avuto ampiamente modi e tempi per costruirsi una realtà parallela alla quotidianità, a livello sociale non è mai esistita una rete collettiva di donne: non si è mai organizzata una società femminile; una delle motivazioni è sicuramente che le donne non si oppongono agli uomini in maniera frontale, tendono più spesso a tentare prevaricazioni soggettive, cercando di guadagnare autorità sui propri uomini. Al massimo, riunite in gruppo, le donne possono arrivare a essere una ‘Società delle Estranee’,⁴⁴ un distaccamento ‘altro’ rispetto alla società ufficiale, che vive in maniera differente e combatte con le proprie armi nella società ufficiale, quella patriarcale. La Woolf, nel saggio *Le tre ghinee*, pur riconoscendo la necessità di perseguire un necessario percorso insieme, che comprendesse l’uno come l’altro sesso, non può esimersi dal constatare come la sezione femminile della popolazione sia sempre stata differente e divisa; ogni donna è un *alter ego*, è il soggetto simile, sebbene non identico, alla propria controparte maschile. Questa eterna subordinazione ha comportato delle conseguenze: spesso le qualità tanto ammirate nelle donne, la pazienza tipicamente femminile, ad esempio, altro non è che il frutto di secoli passati nella rassegnazione; anche se orgogliosa, una donna tenderà allo stoicismo più che all’impulsività. Non si devono ricercare le origini delle attività e delle caratteristiche femminili solamente nei dati biologici, piuttosto indagare come le istituzioni e le imposizioni sociali abbiano contribuito

⁴⁴ VIRGINIA WOOLF, *Le tre ghinee*, trad. it. di Adriana Bottoni, Milano, Feltrinelli, 1979 (London, 1938).

a plasmare il carattere del modello femminile vigente. Secondo la de Beauvoir, se le donne fossero educate e cresciute in un'ottica simile a quella dei bambini maschi, le differenze, pur esistendo, non si rivelerebbero motivo di disprezzo e avvilitamento:

Quando le donne sono chiamate convenevolmente all'azione, quando si riconoscono nei fini loro assegnati sono ardite e coraggiose quanto gli uomini. Molti dei difetti che si rimproverano alle donne [...] esprimono semplicemente il fatto che l'orizzonte è sbarrato per loro.⁴⁵

Naturalmente, il processo di consapevolezza e di autodeterminazione femminile si compie anche e soprattutto in relazione alle strutture economiche e sociali della comunità, ed è stato proprio grazie al lavoro autonomo che si sono compiuti grandi passi in avanti verso l'indipendenza femminile. Resta da chiedersi se oggi, finalmente, si possa parlare di parità nelle potenzialità e nelle possibilità che la società offre ai giovani uomini e alle giovani donne che si preparano ad affrontare la vita. Secondo la sociologa francese, gli uomini si stanno lentamente rassegnando alla nuova posizione sociale della donna, ma nonostante questo, la 'liberazione' è ancora lontana: sebbene saggio della filosofa francese sia datato 1949, si ritrovano in esso affermazioni e dichiarazioni totalmente valide ancora

⁴⁵ *Ivi*, p. 585.

oggi. Se è vero che nel mondo occidentale la civiltà offre le stesse possibilità a uomini e donne, è vero anche che si tratta di teoria: uomo e donna hanno solo potenzialmente uguali opportunità, la probabilità che l'uno o l'altra raggiungano gli obiettivi che si sono prefissati, poi, non viene minimamente considerata. Inoltre, bisogna tenere presente che in altre parti del mondo la situazione è diversa, nemmeno per ipotesi si possono avvicinare le facoltà e le occasioni dell'uno e dell'altro genere. La de Beauvoir, a questo proposito, notava:

Come si potrebbero trovare in lei audacia, ardore, distacco, grandezza? Queste qualità appaiono solo quando una libertà si slancia attraverso un avvenire aperto, emergendo al di là di ogni dato. Si chiude la donna in cucina o in *boudoir* e ci si meraviglia che il suo orizzonte sia limitato; le si tagliano le ali e si deplora che non sappia volare. [...] Tuttavia, per quanto chiuda le porte, oscuri le finestre, la donna non trova nel suo focolare un'assoluta sicurezza; quell'universo maschile che essa guarda da lontano con rispetto, senza osare di avventurarvisi, la investe [...] Essa vi proietta la sua concezione magica della realtà; il corso delle cose le sembra fatale, e intanto tutto può succedere; distingue male il possibile dall'impossibile.⁴⁶

Nel 1985 fu organizzato un convegno presso l'università di Urbino, indetto proprio allo scopo di mettere a confronto le opinioni di diversi esperti da tutta Europa riguardo all'identità femminile, e alle forme che essa assume nei testi

⁴⁶ *Ivi*, p. 587.

letterari.⁴⁷ Si sentiva, e si sente ancora, l'esigenza di approfondire non solo la questione di genere, ma pure le modalità con cui la soggettività si origina e si trasforma, partendo dai simboli del linguaggio e del testo scritto, in tutte le sue sfaccettature. Patrizia Magli, studiosa e curatrice del volume che raccoglie gli atti del convegno, sottolinea nel testo la forte volontà che si riscontra, negli scritti femminili e femministi, di affermazione della propria soggettività. Le donne, per secoli impegnate a difendere la propria uguaglianza rispetto al soggetto maschile, si riconoscono oggi nella loro diversità, rivendicando la possibilità di disporre di se stesse, del proprio corpo e della propria 'voce', assumendo quindi una funzione attiva nel raccontarsi e nella scrittura, e favorendo il protagonismo femminile nella categoria del personaggio. Un punto focale nella costruzione dell'identità femminile è il linguaggio: nel momento della produzione di atti linguistici, il soggetto parlante (o scrivente) si enuncia e si identifica come un soggetto caratterizzato da modalità, simboli e metafore, ed è in quel momento che si riconosce una identità femminile, un modo di esprimersi tipico delle donne. Si denota in questo sistema una certa circolarità: il 'linguaggio femminile' si contraddistingue non solo come una modalità di espressione, ma in quanto una modalità di interpretazione; ecco perché è così importante ai fini del processo di identificazione individuale. Un altro aspetto fondamentale dal punto di vista linguistico è la componente ironica del discorso: essendo la donna esclusa dal

⁴⁷ PATRIZIA MAGLI (a cura di), *Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, in 'Luoghi Comuni' Annale del centro di Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino, 1985.

linguaggio ‘ufficiale’, tende a prenderne le distanze, e propende quindi a giocare con le parole. L’elemento ironico si è rivelato indispensabile negli slogan femministi, soprattutto quelli degli anni settanta (‘Tremate le streghe son tornate’ e ‘Io sono mia’, ad esempio), nella gestualità e negli atteggiamenti che li accompagnavano. L’esaltazione della femminilità, provocatoria o stereotipata, non era solo un modo per autoaffermarsi, ma anche una sfida al linguaggio degli uomini, una parodia delle frasi tipicamente maschili. Per contrasto, è possibile rilevare un atteggiamento di sfida anche nei millenari silenzi delle donne, che in una muta opposizione hanno affrontato per secoli le ostilità della società patriarcale. È tanto importante la questione del linguaggio, nel processo di autodeterminazione, che alcune donne del gruppo di attiviste e studiose chiamato *Nuove Femministe Francesi*⁴⁸ hanno voluto inventare un linguaggio specifico per riferirsi al corpo femminile, all’amore e al piacere di donne e tra donne: non è un caso che il collegamento tra amore e linguaggio, due tematiche apparentemente slegate, sia così forte.

Tra gli atti del convegno, è illuminante il saggio di Ginevra Bompiani,⁴⁹ che ripercorre la storia dell’epica e della fiaba nell’ottica del personaggio femminile. Tra gli esempi da lei citati, mi pare doveroso soffermarsi sulla contrapposizione tra la figura femminile nella storia di Gilgamesh e quella del personaggio femminile per eccellenza, Eva, nella *Genesi*. In entrambi i casi, gli eroi (uomini)

⁴⁸ *Ivi*, p. 83.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 59-63.

della storia devono passare attraverso una sorta di ‘iniziazione femminile’: Gilgamesh, eroe selvaggio, si civilizza grazie all’intervento di un’ambigua figura femminile, una donna a metà tra il sacro e il profano; allo stesso modo nel mito biblico Adamo acquisisce la conoscenza tramite il frutto che gli porge Eva, quella mela che gli dà la consapevolezza di ciò che egli è, in sostanza, un mezzo per entrare a pieno titolo nella condizione umana:

Il ruolo della donna comincia dalla frattura con la natura: la determina e nasce da essa. Dall’uomo e non da Dio nasce la donna. La madre dell’uomo comincia con l’essere figlia dell’uomo (come Athena da Zeus). [...] Ma la donna è anche la fonte di ogni caduta (dualità dell’immagine femminile). [...] L’uomo, da solo, perché è solo sfugge alla morte. Vi cade con la donna. La donna è il luogo di ogni caduta perché è caduta nella morte. Ma la donna è perciò il luogo di ogni ricerca, la prima tappa di ogni cammino, e, come tale, è ciò che indica, accenna alla fine del viaggio. Senza viaggio non c’è fine. Senza donna non c’è viaggio.⁵⁰

In questo passaggio di soglia, secondo la Bompiani, è possibile che l’uomo abbia lasciato qualcosa alla donna, per poter accedere al mondo della tecnica e della cultura: la donna assume in se stessa il carattere della natura, per lasciare libero l’uomo di proseguire il suo percorso. La donna, allora, diventa luogo in cui è custodita l’essenza della natura, da cui l’uomo si allontana irreversibilmente, ma che continua a ricercare spasmodicamente per tutta la sua esistenza; da questa

⁵⁰ *Ivi*, pp. 56-57.

complementarietà, forse, deriva la continua ricerca dell'essere umano. Tuttavia ognuna di queste indicazioni, indaga la dualità dell'identità femminile, madre e matrigna, nascita e morte, maga e fanciulla: la donna riassume in se stessa ognuna di queste dicotomie, basate sull'opposizione tra conoscenza e inconsapevolezza. Il soggetto che ricerca l'identità femminile, allora, sarà completamente se stesso solo se avrà la volontà di conoscere, di accogliere nel suo Io la Natura e la tecnica, scegliendo in maniera autonoma, dando prova della stessa autosufficienza dimostrata dall'uomo nel momento in cui ha rinunciato a una di queste due metà.

Per avere un'idea di se stesse nella realtà, inoltre, il primo elemento da valutare è il proprio corpo: secondo Rosi Braidotti⁵¹ è fondamentale considerare sia l'identità sia la soggettività, in modo da non sovrapporre l'individuo e il suo inconscio. Si tratta di due entità divise, ma che insieme configurano ogni complessa personalità: il soggetto, quindi, si trova a essere una «interfaccia tra volontà e desiderio»,⁵² e ciò consente di pensare in maniera nuova l'idea di soggetto. Questo concetto è fondamentale, perché Braidotti vede come missione della modernità per la soggettività femminile la capacità di pensare forme nuove e diverse in cui esprimersi; questo passaggio comporta necessariamente il superamento delle strutture e delle immagini riguardanti le donne, oltre che una inevitabile evoluzione delle categorie di pensiero. La nozione di soggetto

⁵¹ ROSI BRAIDOTTI, *Il soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, trad. it. di Tina d'Agostini, a cura di Anna Maria Crispino, Roma, Donzelli, 1995 (New York, 1994).

⁵² *Ivi*, p. 56.

femminile è molto vicina, e intrinsecamente connessa, a quella di differenza: nel corso della storia, anche quella più recente, il ‘diverso’ è arrivato ad assumere un significato negativo. Essere diversi, quindi, vuol dire valere meno, e ogni donna, in quanto femmina, è diversa: la storia è fatta da uomini, e la donna è sempre stata considerata il ‘negativo’ dell’uomo, il soggetto che con lui interagisce, e in ogni caso l’individuo che per eccellenza si configura come disuguale rispetto al soggetto maschile. Secondo Braidotti, il fatto che il femminile sia sempre stato escluso dalla storia, e in ogni caso valutato in misura minore, rivela una tendenza all’invidia da parte degli uomini, invidia da ricondurre alla posizione strategicamente politica della donna. L’ausilio del movimento femminista ha trasformato la condizione di oppressione in una situazione moderna che riesce a beneficiare dei soprusi del passato. Ma ancora una volta il fenomeno non può che essere parziale: in alcune nazioni il femminile non è considerato né ‘meno’ né ‘più’ del maschile, risulta invece abbandonato e lasciato indietro, e le donne di tali contesti si trovano quindi a dover combattere contro una «indifferenza generalizzata».⁵³ È possibile che il movimento femminista sia diventato negli anni più recenti uno dei metodi per addossare sulle donne moderne tutte le tradizionali immagini negative del femminile, ma, oltre a modificare il modo di figurare e caratterizzare i personaggi letterari, è inevitabilmente necessario trovare uno spazio in cui si possa definire e incasellare un ruolo nuovo delle donne nel

⁵³ *Ivi*, p. 99.

contesto reale. La conclusione della Braidotti riguardo a questo argomento, è a mio parere illuminante:

Intrappolate tra l'arcaico potere materno e la postmoderna madre-macchina, tra il corpo mistico-isterico e la provetta, rischiamo di perdere il nostro più prezioso alleato: il tempo. Il tempo del processo, dell'elaborazione, dell'espressione delle trasformazioni dell'io e dell'altro e delle loro realizzazioni sul piano sociale. Il tempo ci viene sottratto: il tempo del nostro divenire. Il tempo ci viene sottratto prima ancora che esso possa essere attualizzato.⁵⁴

⁵⁴ *Ivi*, p. 120.

Capitolo terzo – Le figure femminili nelle opere di Iginio Ugo Tarchetti, Luigi Pirandello e Stefano Benni

III. 1 Iginio Ugo Tarchetti: *Le leggende del castello nero* e *Lo spirito in un lampone*

L'affascinante racconto *Le leggende del castello nero*, di Iginio Ugo Tarchetti, riprende in maniera efficace e avvincente alcune delle tematiche tipiche del fantastico, e pone al centro della storia un misterioso personaggio femminile: la dama del castello nero. Prima di tutto mi pare doveroso soffermarsi sull'atmosfera onirica che percorre le pagine di questo racconto; il protagonista, Arturo, narra in maniera autobiografica le proprie memorie, a partire da un evento sconvolgente e terribile che ne segna l'adolescenza e lo accompagna per tutta la durata della sua vita. Circa all'età dei suoi quindici anni, infatti, la famiglia di Arturo viene in possesso di un volume risalente ad alcuni secoli precedenti l'epoca della narrazione: un libro arcano e sospetto, che contiene un segreto oscuro, un'enigmatica vicenda legata al protagonista. Successivamente Arturo, in seguito a questo ritrovamento, ha delle rivelazioni notturne, epifanie oniriche che lo mettono in guardia e lo conducono verso la strada della verità: già dalle prime righe del racconto, si nota come il protagonista si preoccupi di mostrare la propria

disponibilità nell'accettare l'esistenza di una o più vite precedenti, in una serie di destini tutti collegati, che si rincorrono attraverso il tempo e lo spazio, connessi da indizi impercettibili.

Nell'abisso che ha inghiottito il passato non vi sono più fatti od idee, vi è il passato: i grandi caratteri delle cose si sono distrutti come le cose, e le idee si sono modificate con esse – la verità è nell'istante – il passato e l'avvenire sono due tenebre che ci avvolgono da tutte le parti, e in mezzo alle quali noi trasciniamo, appoggiandoci al presente che ci accompagna e che viene con noi, come distaccato dal tempo, il viaggio doloroso della vita.¹

Arturo adduce a dimostrazione di ciò le inspiegabili sensazioni di *déjà vu* o *flashback* che si riscontrano alle volte nella quotidianità, al presentarsi di un sapore, un odore, un paesaggio, una persona che appaiono già noti, pur non avendoli mai incontrati nella vita. Un'altra premessa fondamentale per analizzare il racconto tarchettiano è la natura del rapporto tra sogno e realtà che si presenta in questa narrazione: il binomio non è un semplice avvicendamento del ciclo sonno/veglia, ma una più profonda alternanza tra due esistenze; il sogno in quest'ottica potrebbe rappresentare il mezzo con cui si attivano ricordi e memorie di vite passate e future, rievocando momenti e atmosfere imprecisi. Si noti anche, a proposito del rapporto tra sogno e realtà, l'attenzione per i dettagli che paiono

¹ IGINIO UGO TARCHETTI, *Racconti fantastici*, Milano, Treves&C, 1869, p. 64.

confermare la verosimiglianza della storia: luoghi geografici, dati di cronaca, e, soprattutto, l'aggiunta di quel codice finale.² Subito dopo le ultime parole del narratore, infatti, è posizionato una sorta di *post scriptum* a cura di un fantomatico amico del protagonista, il quale si prende carico di redigere e pubblicare le memorie di Arturo, e conferma che egli è morto esattamente nel giorno che gli era stato profetizzato. Il testo assume così, allora, una valenza doppiamente realistica, perché vi sono più persone a confermare l'avvento del nefasto presagio, una delle quali esterna ai fatti. Nel pieno della sua funzione onirica, quindi, il sogno sarebbe la dimostrazione dell'esistenza di una coscienza altra, parallela, che convive all'interno di ciascuno con la coscienza legata al periodo di veglia, e rimanda a tempi remoti o a epoche dell'avvenire, in ogni caso, è un mistero inesplicabile che l'essere umano non può comprendere appieno. Già questa prima contrapposizione tra sogno e realtà richiama la tematica del doppio, la quale si riflette pure nel binomio morte/vita, rappresentato soprattutto dalla figura femminile. La dama del castello nero è una donna fantasma, un ricordo di una persona amata, che appare familiare e allo stesso tempo sconosciuta: la sua bellezza e freschezza si trasformano tra le braccia del protagonista – amante in uno scheletro, attivando così un'ulteriore immagine del doppio, donna – amante e donna – scheletro. Duplice è pure la modalità in cui avviene la rivelazione del proprio destino al

² Si veda a questo proposito il volume NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia. Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1982, p. 67. Il critico presenta un'analisi dettagliata degli indizi del 'realistico', sottolineando come Tarchetti (e più in generale il movimento degli scrittori scapigliati) si preoccupasse di rendere verosimile il suo racconto, utilizzando artifici retorici quali manoscritti, lettere ritrovate, scritti diaristici.

protagonista: non a caso i sogni sono due, in nottate diverse e consecutive. Ancora, il protagonista stesso si ritrova sdoppiato, nel racconto esistono due Arturo, quello del sogno e il narratore.

I due mondi paralleli, sogno e realtà, sono però connessi dall'oggetto mediatore, che diventa prova della veridicità di uno e dell'altro: il libro, che compare improvvisamente e inaspettatamente proprio prima dei due sogni, è ciò che lega saldamente gli avvenimenti. Una interessante analisi si può rivolgere alla natura stessa del libro,³ che nella sua essenza rappresenta un mezzo di connessione tra lettore e mondo, un ponte lanciato tra il mondo interiore dentro di sé e il mondo esterno al di fuori di sé. Non solo: il volume in questione, in particolare, presenta segni e cicatrici riconducibili a un lavoro di fattura femminile, che si tradisce nella cura dedicata al confezionamento del libro. Ciò che determina la natura femminile dell'oggetto sono anche le condizioni in cui si trova il libro nel momento in cui giunge al protagonista: macchiato di ruggine (tracce rosse sulla carta, dello stesso colore del sangue), tagliato, consumato nelle pagine e nelle finiture. La descrizione fisica del volume utilizza aggettivi di un campo semantico ambiguo, che si può riferire all'oggetto, ma che rimanda anche al binomio di nascita e morte tipico della figura femminile. Questo manoscritto, allora, evocato nel sogno e

³ Si veda a questo proposito il saggio ILARIA CROTTI, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio Editori, 2008, p. 23: Si può infatti, in questo luogo del testo, evidenziare il nesso tra lavoro artigianale di cucito e la simbologia del libro in quanto oggetto al di fuori della tecnologia moderna. Il volume diventerebbe allora, secondo l'analisi della studiosa, un «progetto allegorico destinato ad entrare in rotta di collisione con un'idea appunto moderna del mondo/libro».

materializzatosi, come per magia, nella realtà quotidiana del protagonista, svolge plurime funzioni, è l'oggetto mediatore, ma rappresenta anche un prodotto di artigianato femminile.

Il legame sentimentale tra la dama del castello e il protagonista potrebbe essere una rivisitazione delle avventure diaboliche del fantastico del XIX secolo, in particolare per quel che riguarda Hoffmann,⁴ un rapporto umano in cui si specchia il dualismo tipico dell'epoca letteraria della scapigliatura. Le esigenze sociali di quel tempo ritornano prepotentemente, e più forti che mai, nelle tematiche della letteratura: la duplice natura delle lotte per l'Indipendenza d'Italia, ad esempio, si riflette negli innumerevoli casi di doppio e di sdoppiamento della narrativa del tardo Ottocento; la guerra era percepita come una dolorosa necessità, e come una culla del primordiale scontro tra bene e male.⁵ Il narratore scapigliato, e in particolare Tarchetti, pone una rinnovata e particolare attenzione alla figura femminile, si può definire un parallelo tra la conquista dell'Indipendenza da parte dell'Italia e il tentativo di emancipazione da parte delle donne italiane: di conseguenza, trasformandosi i modelli identitari e le definizioni dell'io, cambiano anche le caratteristiche dei personaggi femminili. Il personaggio femminile rimane, come è sempre stato, fonte di ispirazione letteraria, ma accoglie in se stesso anche i tratti caratteriali delle donne moderne, con cui gli autori si

⁴ Come afferma Neuro Bonifazi, sempre in *Teoria del fantastico*, (p. 82), i modelli letterari di Tarchetti sono riconducibili alle atmosfere notturne di Hoffmann e ai racconti di terrore e di satira di Poe.

⁵ Vedi GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, Bari, Editori Laterza, 1997, p. 130.

trovavano a dover confrontare i propri modelli letterari. Nel caso tarchettiano, la dama del castello nero è soltanto uno degli esempi di donne ‘attive’, protagoniste o coprotagoniste dei racconti, e che dimostrano una certa indipendenza nelle azioni e nella realizzazione del proprio destino. Come nota in maniera molto efficace il critico Neuro Bonifazi nel saggio *Teoria del Fantastico*,⁶ molte delle eroine della narrativa scapigliata si devono confrontare con una tensione narrativa, un punto focale della storia in cui, dopo essere giunte a compimento della propria missione, devono ‘pagare il prezzo’ della propria audacia. In questo modo si arriva spesso a una conclusione del racconto in cui si ristabilisce l’ordine narrativo, e si ritrova in posizione dominante il personaggio maschile. È curioso notare che, nel racconto *Le leggende del castello nero*, si trova una protagonista femminile che pare avere già scontato la propria condanna. Dopo aver vagabondato nel mondo per secoli, e aver attraversato molte vite, può ora sperare di ottenere la compagnia del proprio amore; lo scambio di una promessa è tutto ciò che, nei lunghi anni della sua pena, le consente di rimanere legata al suo innamorato. L’infelice amore della coppia, però, può avverarsi solo dopo la morte, rinnovando quella fusione di amore e morte tipica delle tematiche del periodo romantico, un *topos* caro a Tarchetti, e che ritornerà in maniera ancora più incisiva nella sua opera ultima e incompiuta, *Fosca*.⁷

⁶ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico*, cit., p. 144.

⁷ *Ivi*, p. 103.

Nel racconto *Lo spirito in un lampone* troviamo un concetto di doppio intensificato: prendendo ancora una volta in considerazione gli studi del critico Bonifazi⁸ si può individuare un nucleo tematico di grande interesse. Il personaggio protagonista, il barone di B., consente, attraverso la sua esperienza di sdoppiamento, la risoluzione di un delitto: mangiando i frutti di una pianta di lampone, infatti, lo spirito della ragazza uccisa possiede il barone. L'anima della giovane vittima si trasferisce alla sua morte all'interno della suddetta pianta, spostandosi poi all'interno del corpo del barone, il quale si è incautamente nutrito del *rubus idaeus*,⁹ e diventa così un doppio di se stesso, un essere umano in cui convivono due diverse coscienze. In questo caso la tematica del doppio è presentata con una fondamentale variante: le personalità che coesistono all'interno del barone sono di due sessi diversi, il corpo di un uomo contiene l'io dello stesso e lo spirito di una donna. Si può affermare, allora, che non è solo uno sdoppiamento dell'io quello che viene presentato in questo racconto, ma un esempio di come la natura maschile e femminile esistano all'interno di ciascun essere umano; nonostante una delle due sia prevaricante, non v'è modo di escludere l'altra. Le due metà, per così dire, si cercano sempre, e aspirano a una completezza, una unità, che si trova soltanto nell'amore, sebbene mai in maniera davvero definitiva, è l'amore ciò che più si avvicina a questa auspicata interezza.

⁸ *Ivi*, p. 97.

⁹ Bonifazi, nella sua analisi, mette in relazione il nome latino della pianta con il suo significato intrinseco: il monte Ida, infatti, nella mitologia greca è collegato alla dea madre Cibele, signora della natura silvestre ma anche dei misteri orfici e dell'al di là (*Ivi*, p. 96).

Le azioni e i sentimenti del barone nei confronti della fanciulla sono ambigui: dopo aver inutilmente lottato per mantenere salda la propria integrità, il protagonista si pone verso la ragazza con un atteggiamento quasi affettuoso, totalmente ricambiato dalla donna – fantasma:

Allora il barone di B. salì agli altri piani [...] si buttò sul letto, e disse: 'Io vengo a dormire con lei, signor barone'. In quell'intervallo, egli si ricordò di tutto ciò che gli era avvenuto durante quelle due ore, e se ne sentì atterrito; ma non fu che un lampo – egli ricadde ben presto nel dominio di quella volontà che lo dirigeva a sua posta. Tornò a ripetersi le parole che aveva dette poc'anzi: 'Io vengo a dormire con lei, signor barone'. E delle nuove memorie si suscitavano nella sua anima; erano memorie doppie, cioè le rimembranze delle impressioni che uno stesso fatto lascia in due spiriti diversi, ed egli accoglieva in sé tutte e due queste impressioni.¹⁰¹

Anche in questo racconto si trova nella conclusione una postilla del narratore, il quale afferma di avere ascoltato questo racconto direttamente dall'assassino di Clara, la ragazza assassinata, rinchiuso nel carcere di Cosenza per scontare la sua pena. Una sorta di assicurazione della credibilità della storia, in accordo con la tradizione narrativa del XIX secolo, che vede il genere realista e verista predominare nettamente il panorama letterario dell'epoca.

Nell'ottica delle rivoluzioni scientifiche di quegli anni non si può ignorare nemmeno l'influenza della psicanalisi e delle scoperte freudiane sull'inconscio: il

¹⁰ IGINIO UGO TARCHETTI, *Racconti fantastici*, cit., pp. 130-131.

protagonista tarchettiano, nel caso di questo racconto, si rivela anche un soggetto che può essere assimilato a un malato di schizofrenia. Non sono solo le sensazioni del barone che denunciano una scissione del suo spirito, ma pure le sue azioni eccentriche e inspiegabili, una fra tutte, il tentativo di entrare nel ritratto di Clara,¹¹ quasi un esperimento della ragazza per riappropriarsi di quella vita che le è stata negata. Lo scioglimento finale della vicenda, poi, propone una soluzione quasi scientifica del mistero: grazie a un farmaco emetico il barone rimette i frutti del lampone, evidentemente ‘non digeriti’, e la situazione ritorna normale.

Questa esigenza di scientificità nel racconto fantastico non è un caso isolato: sia Tarchetti sia gli altri scrittori della scapigliatura tendono a riflettere nelle loro narrazioni il clima del mondo sociale moderno, il quale predilige le competenze tecniche e scientifiche rispetto alle arti umanistiche, considerate meno ‘utili’.¹² La preferenza per la scienza si rispecchia anche nelle tecniche narrative, e in particolare nel simbolismo dei luoghi e degli spazi e nel sistema dei personaggi; tuttavia, i fenomeni inspiegabili e i misteri irrisolti restano i protagonisti indiscussi delle vicende raccontate. Essi, insieme ai loro personaggi, sono la risposta artistica dei letterati al tentativo della società di affossare gli uomini di lettere: «ai protagonisti tormentati delle loro opere gli scapigliati affidano il compito di

¹¹ Si può considerare il ritratto un oggetto legato al campo semantico della vista, una delle tematiche più affrontate nell’ambito del fantastico, nonché un implicito omaggio a Il ritratto ovale di Poe, vedi anche l’analisi di ILARIA CROTTI, in *Mondo di carta*, cit., p. 49.

¹² A tale proposito è possibile individuare una linea parallela a questa nell’analisi di Giovanna Rosa, ne *La narrativa degli scapigliati*, cit., pp. 31 – 32. La studiosa ritrova questa tendenza anche nelle politiche editoriali del tempo.

ricordare al pubblico della ‘capitale morale’ che nessun primato è possibile se si sviliscono i valori disinteressati della libera fantasia».¹³

Mi pare doveroso riportare in questa sede anche un’altra riflessione di Giovanna Rosa riguardante il rapporto tra gli scrittori scapigliati e l’epoca di tormento e contraddizione in cui vivevano. Il sistema di cornici narrative, la natura stessa del genere letterario del racconto e le provocazioni delle tematiche trattate erano la base sulla quale si costruiva la poetica degli scapigliati, e tra tutti, alla studiosa pare che proprio Tarchetti sia uno dei più validi modelli di tale movimento letterario:

Tarchetti è lo scrittore emblematico della temperie scapigliata: i suoi testi illustrano allo stesso tempo il fervore coattivo che dominava il carattere di quei letterati portati a cercare nell’esperienza unica ed eccezionale dell’‘amore dell’arte’ un’intensità emotivo – sentimentale che i tempi prosaici ormai più non consentivano.¹⁴

In quest’ottica appare necessario approfondire anche la questione del patto narrativo: l’esitazione del lettore, borghese e non, di fronte agli strani eventi narrati consente infatti la sospensione, oppure il totale annullamento, del giudizio morale. La questione è di elevata importanza, poiché solo grazie a questo artificio

¹³ *Ivi*, p. 35.

¹⁴ *Ivi*, p. 74.

retorico lo scrittore scapigliato può descrivere tutte quante le sfaccettature del dualismo, usufruendo inoltre di un atteggiamento di incertezza insito nei lettori fin dal principio della storia. La percezione del lettore si sovrappone alla percezione del narratore, il quale a sua volta introduce un diverso protagonista: spesso si tratta di personaggi eccentrici, nei quali gli scrittori proiettano una parte della propria soggettività. Essendo codesti narratori tanto strani, risultano anche affidabili soltanto in maniera parziale, il che induce nel lettore l'atteggiamento di dubbio e di distacco critico, che permette di giudicare con indulgenza anche gli eventi più incredibili.

Per quanto riguarda la seconda novella tarchettiana da me presa in considerazione, *Lo spirito in un lampone*, credo possa essere interessante un parallelo con l'*Orlando* di Virginia Woolf:

Si stirò le membra. Si alzò. Sostò ritto in piedi dinanzi a noi, nella sua assoluta nudità, e mentre durava ancora il tuono delle trombe: Verità! Verità! Verità! Altro non ci rimane che confessare – Orlando era una donna. [...] Mai creatura umana, da che mondo è mondo, era apparsa più affascinante. Le sue forme univano il vigore d'un uomo alla grazia d'una donna. [...] E qui, dall'ambiguità di alcune sue parole, si sarebbe potuto comprendere come censurasse entrambi i sessi, quasi non appartenesse né all'uno né all'altro; e in effetti, per ora, pareva titubare; era un uomo; era una donna; conosceva i segreti, divideva le debolezze di entrambi. Era uno stato d'animo stupefacente, le dava le vertigini. Persino il conforto dell'ignoranza le pareva negato.¹⁵

¹⁵ VIRGINIA WOOLF, *Orlando*, trad. it. di Alessandra Scalero, Milano, Mondadori, 1933, pp.93 – 108 (New York, 1928).

Il confronto tra le due opere avviene spontaneamente, vista la vicinanza delle tematiche trattate, ma già da una prima lettura si può notare come l'atmosfera sia nettamente differente: mentre in Tarchetti la trasformazione è un momento cruento, non definitivo, ricco di sensazione contrastanti, l'Orlando della Woolf cambia sesso con una naturalezza quasi disarmante; «la metamorfosi sembrava essersi compiuta senza alcun dolore, nel modo più completo».¹⁶ È interessante come in entrambi in casi la mutazione avvenga da un essere umano di sesso maschile ad uno di sesso femminile, nel racconto tarchettiano in maniera temporanea, nell'opera della Woolf si tratta invece di un cambiamento permanente. Tuttavia, la convivenza di un'anima femminile e una maschile non è mai del tutto pacifica, o priva di lotta, sia Orlando sia il barone di B. si trovano in una condizione di disagio. Nel caso dell'Orlando, però, l'indagine psicologica è più approfondita, e si assiste, nello svolgimento del romanzo, a un protagonista che si trova a doversi scontrare con le difficoltà e con le contraddizioni della burocrazia, delle convenzioni sociali, ma soprattutto con i complessi sentimenti in cui si sente imprigionato. Orlando è paragonabile al barone di B. perché sono modelli di una stessa figura androgina e duplice: in entrambi i casi, infatti, l'autore sottolinea, tramite il personaggio, l'incapacità dell'essere umano di sottomettersi alle etichette. A distanza di qualche decennio sia Tarchetti sia la Woolf sentono la

¹⁶ *Ivi*, p. 93.

necessità di oltrepassare la soglia della distinzione maschio/femmina, il binomio della differenza per eccellenza, e di rappresentare personaggi multiformi e poliedrici, nell'ambito del fantastico Tarchetti e in quello del romanzo la Woolf, scandagliandone la complessità psicologica. Questa necessità non rappresenta solo l'impossibilità di catalogare e racchiudere l'essere umano in delle classificazioni precostituite, ma anche una rivisitazione lungimirante dell'amore romantico, pensato come completezza tra essenza maschile e femminile.

Sia il conclamato dualismo scapigliato, sia l'opposizione tra scienza e arte trovano posto nella poetica di Tarchetti, che riprende il momento storico di passaggio, in bilico tra le tradizioni di un'Italia che non esiste più e le nuove spinte alla modernità della nazione unita. In questa particolare epoca di transizione, l'Italia stessa poteva essere figurata come un personaggio femminile scisso nell'animo, una ulteriore immagine del doppio che si rifletteva nelle opere letterarie. La donna – amante e la donna – scheletro de *Le leggende del castello nero* potrebbero rappresentare la morte e la rinascita nella percezione dell'autore e di conseguenza del lettore, che vive in prima persona i cambiamenti dell'Italia moderna, essendo parte di una società in evoluzione.

I racconti di Tarchetti si inscrivono nelle leggi del fantastico anche per quel che riguarda il tempo e lo spazio in cui si svolgono: i riferimenti precisi alla realtà¹⁷

¹⁷ La storia de *Le leggende del castello nero* si sviluppa tutta attorno alla data del 20 gennaio 1850, giorno in cui viene predetta (e successivamente in cui si avvera) la morte di Arturo. Ne *Lo spirito in un lampone* la data si trova addirittura nell'*incipit* del racconto, e l'anno di svolgimento della vicenda è indicato come il 1854. Anche per ciò che riguarda i luoghi si trovano indicazioni

non riescono a offuscare le atmosfere oniriche e leggendarie del racconto. Non a caso le rivelazioni della dama del castello nero avvengono «in una gran valle fiancheggiata da due alte montagne: la vegetazione»,¹⁸ e il barone si imbatte nella pianta di lampone passeggiando nel parco dei propri possedimenti: entrambi spazi aperti, che richiamano alla mente il luogo emblematico della foresta. Gli avvenimenti misteriosi e legati alla magia avvengono in luoghi naturali, ricollegandosi alla simbologia della fiaba, che prevede la diretta contrapposizione tra la sicurezza delle città e il pericolo dei boschi. Il tempo, invece, non è troppo lontano rispetto agli anni in cui scrive l'autore, ma in entrambi i racconti compaiono elementi narrativi che rimandano a un'epoca precedente, mi riferisco soprattutto alla presenza del castello nero e al maniero del barone di B. («che un tempo era stato un castello feudale fortificato»),¹⁹ i quali contribuiscono a delineare quell'aura di leggenda e di magia nelle storie narrate.

Tra le varie contrapposizioni che si possono ricondurre al dualismo scapigliato v'è anche quella tra l'irrealtà, che comprende le apparizioni, i fantasmi e gli avvenimenti incredibili, e l'aspetto 'idilliaco e rassicurante'²⁰ delle relazioni umane, della famiglia o dell'amore. Nei due racconti sopra citati, questo polo

piuttosto complete: il primo racconto si svolge in una 'borgata del Tirolo' (p. 69) e la seconda storia è invece ambientata in un 'piccolo villaggio della Calabria' (p. 115).

¹⁸ IGINIO UGO TARCHETTI, *Racconti fantastici*, cit., p. 76.

¹⁹ *Ivi*, p. 115.

²⁰ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., p. 67.

oppositore è rappresentato dallo scioglimento della promessa tra la dama e lo zio, ne *Le leggende del castello nero*, e dal ristabilimento della situazione iniziale ne *Lo spirito in un lampone*, grazie all'intervento medico. Ognuna di queste ambivalenze si riflette nello stile e nel linguaggio tarchettiano, e in generale degli scapigliati, che tendono a caricare di più d'un significato anche le parole stesse, nel tentativo di sperimentare «le più strane combinazioni, i rapporti incredibili, le relazioni bizzarre, i contatti repugnanti, le ripetizioni, le coincidenze fatali, e di dimostrare la loro verità».²¹

Il dialogo tra maschile e femminile nell'opera tarchettiana si realizza nell'ottica di un bipolarismo che mette in relazione l'Io e l'Altro, e la figura della donna diventa un personaggio in cui si racchiudono i principi di Eros e Thanatos, e che riassume in sé tutte queste contraddizioni. Come afferma la studiosa Costanza Melani in *Fantastico italiano*,²² in Tarchetti la donna diventa «la parte vampirescamente prevaricatrice che risolve il due nell'uno». Quasi nessuno dei personaggi femminili tarchettiani è una donna appartenente al mondo dei vivi: molte, se non tutte, fanno parte di un altro universo, e anche nei racconti presi in esame si ritrova questo *topos* caratteristico dell'autore scapigliato. La dama del castello nero è un ricordo o un fantasma, in ogni caso, rappresenta qualcuno che non esiste più, e vale lo stesso per la vittima dell'assassinio ne *Lo spirito in un*

²¹ *Ivi*, p. 76.

²² COSTANZA MELANI (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 48.

lampona, essa è solo l'ombra sbiadita di quel che fu in vita. La descrizione del personaggio lo conferma:

Negli appartamenti del castello era rinchiusa una donna di prodigiosa bellezza, che nella consapevolezza del sogno io sapeva essere la *dama del castello nero* e quella donna era legata a me da un affetto antico, e io dovevo difenderla, sottrarla da quel castello. [...] Essa si gettò tra le mie braccia coll'abbandono di una cosa morta, colla leggerezza, coll'adesione di un oggetto aereo, flessibile soprannaturale. La sua bellezza non era della terra; la sua voce era dolce, ma debole come l'eco di una nota; la sua pupilla nera e velata come per pianto recente.²³

Ma qualche riga successiva, la vera natura del personaggio si tradisce:

Le sue forme piene e delicate che sentiva fremere sotto la mia mano, si appianarono, rientrarono in sé, sparirono; e sotto le mie dita incespicate tra le pieghe che si erano formate a un tratto nel suo abito, sentii sporgere qua e là l'ossatura di uno scheletro.²⁴

Nel secondo racconto, invece, non v'è una descrizione altrettanto dettagliata del personaggio femminile, poiché i due protagonisti sono sovrapposti, ma si possono rinvenire anche in esso degli indizi riguardo le proprietà caratteristiche

²³ IGINIO UGO TARCHETTI, *Racconti fantastici*, cit., pp. 79-80.

²⁴ *Ivi*, p.80.

dello spirito. Quando il barone di B. mangia i frutti della pianta di lampone comincia a notare le trasformazioni del suo corpo, ed è in quel momento che si accorge di avere mani ‘brevi e ben fatte’,²⁵ dalle dita ‘piene e fusolate’²⁶, e pure piedi ‘piccoli e sottili’²⁷. Non solo, i suoi movimenti paiono più aggraziati, il suo corpo più leggero; le reazioni fisiche e psicologiche assomigliano a quelle femminili,²⁸ e in particolare corrispondono alla gestualità tipica di Clara, la giovane ragazza uccisa che si è ‘impossessata’ del corpo del barone. Le sue azioni sono tanto strane che pure i domestici del castello se ne accorgono, eppure allo stesso tempo riconoscono in lui atteggiamenti già noti, rivelando sensazioni di dubbio e di esitazione, nel pieno rispetto della poetica di Todorov.

Entrambi i personaggi femminili di Tarchetti, ad ogni modo, sono sfaccettature della figura del fantasma; sia la dama del castello nero, sia Clara, sono manifestazione della vita dopo la morte, entità che si palesano in percezioni o visioni. Il *topos* del fantasma attraversa tutta la letteratura fantastica, non solo perché nesso fondamentale di quel primigenio contrasto tra vita e morte, a sua volta tematica ricorrente della letteratura di questo genere, ma pure per la sua particolare natura di confronto tra i due mondi.

²⁵ *Ivi*, p. 121.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Si veda ad esempio il momento in cui un gruppo di giovani saluta il barone di B., che è in quel frangente pure la delicata vittima dell’assassinio, Clara, e il barone risponde al saluto imbarazzato, arrossendo (*Ivi*, p. 123).

Per una breve ma esaustiva storia della figura del fantasma si può considerare il volume di Silvia Zangrandi, *Pagine infestate. I fantasmi e la tradizione fantastica del XX secolo*.²⁹ La studiosa sottolinea nella sua analisi come il fantasma sia una modalità con cui l'inconscio dell'autore e del lettore manifesta la difficoltà nell'interagire con la morte. Nei diversi momenti storici l'entità sovranaturale ha avuto una connotazione più o meno negativa; ad esempio tra l'XI e il XII secolo il fantasma assunse una valenza positiva, poiché diventato prova dell'esistenza di Dio, nonché mezzo con il quale egli si mostra ai fedeli. Successivamente, in epoca romantica, il fantasma si proiettò maggiormente verso un'atmosfera gotica e inquietante, configurandosi come un'espressione dei disagi e delle pulsioni dell'inconscio. Nel XX secolo, ancora, si assiste a una 'modernizzazione della *ghost story*, vale a dire a un processo per cui la comunità di lettori e autori accetta e gestisce senza stupore o sbalordimento l'irrazionalità del fantastico.

Un altro critico da tenere in considerazione nell'analisi di Tarchetti è Angelo Mangini, che approfondisce nel suo studio l'inquietante legame tra amore e morte tipico, come abbiamo visto, delle opere di questo autore scapigliato.³⁰ Secondo lo studioso il piacere e il desiderio oltrepassano la soglia che sta tra la vita e la morte, «il desiderio malinconico sembra poi refluire, con tutto il suo potenziale distruttivo, sull'anima che lo concepisce. Questa 'voluttà crudele' può in alcuni

²⁹ SILVIA ZANGRANDI, *Pagine infestate. I fantasmi e la tradizione fantastica del XX secolo*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2008.

³⁰ ANGELO M. MANGINI, *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Igino Ugo Tarchetti*, Roma, Carocci Editore, 2000.

casi essere eufemizzata ed avvalorata positivamente, e può persino apparire la strada verso un idillio in cui amore e morte si conciliano dischiudendo la strada verso una nuova beatitudine».³¹ Nonostante questa apparenza, però, aggiunge immediatamente Mangini, la vera natura del pericoloso legame tra amore e morte si rivela in ogni opera, e l'intreccio di passione e tenebre si trasforma in un simbolo, molto forte, di perturbante.

³¹ *Ivi*, p. 93.

III. 2 Luigi Pirandello: *Visita e La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*

Luigi Pirandello, a differenza dello scapigliato Tarchetti, non basa le sue opere sulla volontà di rottura con il canone, proprietà tipica dell'avanguardia letteraria della Scapigliatura: diversamente, l'autore tentò per gran parte della propria vita di far interagire i suoi racconti con le peculiarità della tradizione realistica.

Le circostanze strane, le fatalità e le incongruenze dei personaggi pirandelliani sono comunque inscrivibili nei caratteri del verosimile,³² e gli avvenimenti inspiegabili sono giustificati come elementi di 'realismo magico'.³³

Nella narrazione accade che, proprio grazie a quel sistema di incongruenze e coincidenze, la funzione del fantastico si espliciti: l'irrealtà degli avvenimenti, giustificata dalla follia o dall'eccentricità dei personaggi, diventa al contrario una sorta di realtà, seppure incredibile e sbalorditiva. Il fantastico di Pirandello, quindi, non è soltanto un'atmosfera onirica, né si esaurisce nel contrasto tra i personaggi comuni e i protagonisti, molti dei quali modelli del 'diverso': l'autore riesce nelle sue opere a presentare una realtà irreali, delle situazioni

³² Un esempio tra tutti, quello di Mattia Pascal. Come afferma lo studioso Bonifazi in *Teoria del fantastico*, cit., p. 114 ciò che avviene a Mattia è insolito, certamente è una serie di coincidenze del tutto particolare, ma non è assurdo o inspiegabile: esiste sempre una spiegazione razionale nel fantastico pirandelliano.

³³NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico*, cit., p. 109.

che diventano ‘fantastiche’ proprio perché appaiono tanto assurde da corrispondere alla verità. Per rifarmi alle parole di Bonifazi stesso:

Tutto quello che appare [...] è stupefacente, inspiegabile, conturbante, ma insieme – dall’altra parte, da un altro punto di vista, alla fine della prova, per la trasformazione narrativa, nel racconto e dopo il racconto, per gloria ed effetto (e per gli effetti) della scrittura – naturale, ovvio, solito, amico, consolante in ultimo, in una sorta di *relais* con l’infanzia redenta, e di ricordo indefinito.³⁴

Anche dal punto di vista dei personaggi, la novità pirandelliana rispetto all’opera di Tarchetti sta nella differenza tra le pagine dello scrittore scapigliato, che erano avvolte in atmosfere di mistero e di inquietudine, e quelle di Pirandello, più volte alle contraddizioni interne al personaggio, come se gli avvenimenti facessero parte dei protagonisti stessi. Nel sistema narrativo, infatti, egli non dedica alcuno spazio all’interpretazione dei fatti dal punto di vista dell’autore, non esiste più alcuna cornice, tipica dei racconti di Tarchetti, ma solo la cronaca degli avvenimenti, i quali rendono il racconto assurdo o fantastico grazie alla loro stessa intensità effettiva.

³⁴ *Ivi*, p. 71.

In sostanza, si può ritenere che il fantastico di Pirandello sia una caratteristica narrativa strettamente connessa con la riflessione e l'indagine psicologica dei personaggi, i quali, in contrasto con il mondo esterno, reclamano il diritto di raccontare la propria verità, la loro versione, che spesso oltrepassa i confini non solo della realtà, ma anche della società, e persino dell'identità individuale.³⁵

Al centro dell'indagine psicologica di Pirandello sta la volontà di far apparire le incertezze e le 'verità' multiple dell'io, manifestazione, nemmeno troppo velata, di un venir meno della realtà assoluta e assolutista, e di conseguenza anche di una perdita della concezione di un certo 'io': «tutto è relativo, niente è assoluto; tutto è ruolo, niente è proprietà; tutto è maschera, niente è volto».³⁶

Nelle sue opere l'autore siciliano ha saputo affrontare molte delle sfaccettature del fantastico; lo studioso Franco Zangrilli, nel volume *Un mondo fuori chiave*,³⁷ ha suddiviso le sue opere in base alla tipologia di fantastico, realizzando otto diverse sezioni di analisi: il fantastico umoristico, il fantastico siciliano, il fantastico soprannaturale, il fantastico onirico, il fantastico del doppio, il fantastico della follia, il fantastico metacreativo e il fantastico

³⁵ Nello studio del critico Bonifazi si può notare come la narrativa pirandelliana tenda a modificare le convenzioni: «Il racconto pirandelliano, con la sua analisi spietata [...] cerca di sconvolgere i luoghi comuni, le abitudini mentali e soprattutto la fiducia nella propria individualità e realtà, nel proprio ruolo familiare e sociale, nella proprietà dei beni e di se stesso e persino del proprio linguaggio» (*Ivi*, p. 110).

³⁶ *Ivi*, p. 113.

³⁷ FRANCO ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, Firenze, Franco Cesati, 2014.

postmoderno. Come si può notare già dalla semplice lettura di questi titoli, Pirandello ebbe modo di approfondire molti dei *topoi* della letteratura di genere fantastico, riprendendo anche argomenti e luoghi comuni tradizionali per rinnovarli, con il suo stile unico di sperimentazione, sia a livello tematico che linguistico.

Le due novelle prese in considerazione in questa tesi, *Visita* e *La signora Frola e il signor Ponza* fanno parte, secondo la suddivisione avanzata da Zangrilli, rispettivamente del fantastico onirico e di quello afferente alla follia, ma recano pure suggestioni e spunti del fantastico sovrannaturale e di quello del doppio. Il sogno svolge da sempre un ruolo centrale nella letteratura di ogni popolo, ma rivela tutta la propria forza simbolica e semantica soprattutto nel genere fantastico. In tutta la poetica pirandelliana il sogno risulta essere una tematica chiave, e acquisisce un ruolo centrale nella narrazione; molti dei personaggi sognano, e in tante maniere differenti. Secondo Zangrilli, l'autore avrebbe anticipato con la sua opera le interpretazioni freudiane del sogno:

Il sogno è la manifestazione di energie superiori e misteriose, del mondo soprannaturale, a cui si tessono vissuti desideri e segreti, tante cose che nello stato di veglia si sopprimono nell'inconscio. [...] Pur mentre se ne rinforzano aspetti diacronici e sincronici, esso vuole essere una forma ideale per esplorare l'ignoto, una via maestra per raggiungere una conoscenza più profonda e più veritiera di

quella che può verificarsi nello stato di veglia, capace di abbattere ogni frontiera, di recuperare le forme del non essere e di andare aldilà delle barriere della ragione.³⁸

Secondo lo studioso Lucio Lugnani, la forza del racconto pirandelliano sta proprio nella collocazione dell'elemento fantastico in un istante sospeso tra veglia e sonno, una soglia, per così dire, a metà tra il mondo reale e quello dei sogni, e il tutto avviene spesso in passaggi sintattici tanto rapidi da rendere i confini ancora più sfumati.³⁹

In *Visita*, ad esempio, il piano della realtà e quello dell'irrealtà si confondono, sovrapponendosi anche ai ricordi e alle visioni del protagonista; l'esitazione del lettore è rafforzata dal dubbio del personaggio, il quale non riesce comunque ad arrivare a una spiegazione razionale degli avvenimenti. I confini tra l'una e l'altra dimensione, come spesso accade nel fantastico, sono indefiniti: l'apparizione della donna, Anna Wheil, è annunciata da un cameriere, ma nel racconto non è nitido il momento in cui il sogno inizia e finisce. Eppure, la donna che va in visita del protagonista è dichiarata morta dal giornale, il suo nome risalta sul bianco della carta stampata:

³⁸ *Ivi*, p. 84.

³⁹ LUCIO LUGNANI, *Verità e disordine*, in REMO CESERANI *et alii*, *La narrazione fantastica*, cit., p. 215. «La novità pirandelliana e il suo effetto esplosivo stanno nell'aver scelto di concentrare in un attimo e in uno spazio di soglia quasi impraticabile una fulminea sequenza narrativa [...] nell'arco d'un medesimo attimo e nello spazio fra lo svegliarsi e l'esser svegli».

Ho ancora in mano, entrando, il giornale che reca la notizia della morte della signora Wheil, jeri, a Firenze. Non posso avere il minimo dubbio d'averla letta: è qua stampata; ma è anche qua seduta sul divano ad aspettarmi la bella signora Anna Wheil, proprio lei. Può darsi che non sia vera, questo sì. Non me ne stupirei affatto, avvezzo come sono da tempo a simili apparizioni. O se no, c'è poco da scegliere, sta tra due, non sarà vera la notizia della sua morte stampata in questo giornale.⁴⁰

Anna Wheil è quasi una sconosciuta per l'uomo, una donna incontrata casualmente a un ricevimento 'in giardino', qualche mese prima, e tra i due non v'è stato niente di più che un intenso scambio di sguardi. Il motivo della sua visita, allora, è da ricercarsi nell'essenza stessa del suo personaggio; ella è una donna bella e affascinante, elegante, che si presenta in casa del protagonista perché 'ha da ricordargli qualcosa'.

Il suo stesso personaggio rappresenta la caducità della bellezza, la brevità della vita, lo stato di incertezza e fragilità della vita umana, ed è esattamente questo che Anna Wheil deve comunicare al protagonista, come se nel loro incontro precedente, tramite quelle occhiate, i due avessero trovato un'intimità: «l'incontro diventa emblematico del rapporto assoluto Donna – Uomo, che va ben aldilà del solito giuoco pirandelliano delle parti, per ristabilire una dimensione primigenia, edenica, di libertà assoluta e di amore paradisiaco, oltre le convenzioni e i

⁴⁰ LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno. Una giornata*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1967, vol. III.

pudori».⁴¹ E proprio in questa relazione si attua un rinnovato processo di ‘liberazione’, come se attraverso la strana confidenza venutasi a creare tra i due si realizzasse una regressione positiva dell’essere umano. Secondo lo studioso Bonifazi non è da trascurare a questo proposito la simbologia del giardino, luogo primo dell’incontro, che va valutato, come nelle opere di Tarchetti, secondo l’ottica del *topos* del fantastico; l’opposizione tra civiltà e natura, seppur contenuta in un giardino, è in questa descrizione molto forte, basti pensare ai profumi e ai colori evocati dagli elementi naturali della narrazione. Anna Wheil stessa è rappresentazione della natura, un attimo prima florida e piena di vita, tanto invitante da sollecitare l’immaginazione (e l’eccitazione) dell’uomo protagonista, e subito dopo protagonista di un’apparizione inquietante, morta di un male improvviso e incurabile. Nella visione la donna si scopre, letteralmente, mostrando il seno al suo interlocutore, trasgredendo in morte ai divieti e ai tabù che le erano stati imposti in vita. E pure da morta, non esita a ricomporsi immediatamente, incapace di infrangere le regole per più d’un attimo fugace. Ecco la seconda motivazione per cui la donna morta ritorna dall’aldilà: poter compiere liberamente quel gesto colpevole, opposto a quello che dovette invece eseguire in occasione del primo incontro col protagonista, quando, per pudore, si coprì le trasparenze del vestito. Le sfumature con cui si delinea questa visita, sospesa tra sogno e apparizione, sono funzionali ai meccanismi narrativi; è

⁴¹ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico*, cit., p. 130.

necessario che il lettore esiti riguardo alla realtà o all'irrealtà dell'avvenimento per poterlo assimilare e interpretare.

In *Visita* la sensazione è quella di sospensione in un tempo assoluto, un 'eterno presente',⁴² come lo definisce Bonifazi, appositamente costruito per rimarcare il valore universale del tempo e dello spazio, i quali svolgono una funzione rafforzativa di quell'atmosfera onirica che pervade tutta la narrazione. Queste percezioni sono parte di un'incertezza generalizzata, dovuta soprattutto alla centralità dell'esitazione per quanto riguarda il sogno. A differenza dei racconti di Tarchetti, in cui l'oggetto mediatore rafforza la veridicità della narrazione, non esiste in Pirandello una soglia altrettanto ben definita: il sogno è la soglia tra reale e irreali, e lo spazio onirico si presta a una duplice funzione. Il sogno, infatti, è necessario sia per instaurare un paradigma fantastico all'interno della narrazione, come pure per revocarlo, come afferma Clotilde Bertoni nel suo saggio dedicato al sogno.⁴³

Il sogno funge da crocevia letterario proprio perché vale al tempo stesso per evocare il fantastico e a disinnescarlo, a introdurre e insieme a spiegare l'esperienza insolita; non si lega a dispositivi che possano contaminarla con la realtà, quali i cosiddetti oggetti mediatori [...] che nei racconti fantastici

⁴²NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico*, cit., p. 129.

⁴³ CLOTILDE BERTONI in ANITA PIEMONTE, *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, a cura di Marina Polacco, Firenze, Le Monnier, 2001.

più tipici, mescolando all'esperienza ordinaria la sfera onirica, infrangono la speranza di farne il circuito esclusivo del contatto con l'irrazionale.⁴⁴

Ecco perché il sogno, sia nel racconto ottocentesco di Tarchetti, sia in quello novecentesco di Pirandello, assume una tale centralità nella narrazione: in forme diverse nelle opere dei due scrittori, il sogno è il meccanismo su cui si poggia l'intera storia, il procedimento con cui si avvera il dubbio nel personaggio e nel lettore, e diventa quindi la chiave di volta per accedere al mondo del fantastico.⁴⁵

Anche ne *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* l'incertezza domina la scena: il racconto alterna le due versioni di una stessa storia, con la particolarità che entrambi i protagonisti ritengono l'altro folle. La novella si inserisce nel filone del fantastico della follia, secondo la suddivisione di Zangrilli, e sperimenta una doppia combinazione, da una parte i racconti strabilianti e strani dei protagonisti, dall'altra la figura della figlia/moglie contesa tra i due, che allo stesso tempo rappresenta se stessa e la seconda moglie del signor Ponza. In questa novella Pirandello si limita a descrivere la situazione assurda in cui si trova la famiglia,

⁴⁴ *Ivi*, p. 170.

⁴⁵ Un'altra finalità tipica del sogno è quella di svelare il passato o il futuro: l'esperienza onirica può diventare un efficace terreno di incontro tra universi di epoche remote e presente, o al contrario, può essere un mezzo con cui vengono rivelati avvenimenti che si devono ancora compiere. A questo proposito, si confronti il saggio di SIMONA MICALI, *I sogni nel racconto fantastico*, nello stesso volume, *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, cit., pp. 191-197. Nella sua analisi la studiosa evidenzia come il sogno sia «un varco attraverso il quale il soprannaturale penetra nella realtà quotidiana» (p. 192), considerando anche, tra gli esempi, proprio *Le leggende del castello nero* di Tarchetti, analizzato nel paragrafo precedente.

ma dopo aver delineato un quadro confuso e intricato, la storia non si conclude con un felice scioglimento: alla fine, non si arriva a definire quale dei due sia il pazzo.

Come sottolineato da Zangrilli, anche l'aspetto fisico dei due protagonisti contribuisce a illustrarne i tratti caratteriali: lei appare come una donna fragile, tranquilla, remissiva; lui è invece un uomo aggressivo e scorbutico nei confronti della suocera. Inoltre, anche lo stile narrativo di Pirandello prende parte alla caratterizzazione dei personaggi: tramite il discorso indiretto libero, infatti, si intrecciano i punti di vista del narratore e del personaggio stesso, che presenta le due visioni della signora Frola e del signor Ponza in maniera paritaria, tanto da non lasciare intendere quale dei due sia il folle, nemmeno nell'opinione del narratore. Proprio in questa impossibilità di stabilire quale sia la versione giusta della storia sta racchiuso il significato intrinseco della novella: Pirandello comunica in maniera forte e decisa il suo concetto di 'relativismo'⁴⁶ per quel che riguarda la pazzia umana. Pure la signora Ponza, quindi il vero fulcro della narrazione, è una figura ambigua e misteriosa, una donna disorientata dallo stato d'animo indefinito, incapace di scindere realtà e finzione, incapace persino di definire la propria identità, tanto che nel dramma tratto dalla novella esaspera il suo atteggiamento sbigottito, apparentemente ignara di chi è in realtà.

L'ironia del narratore, però, non punta mai a mettere in ridicolo i protagonisti eccentrici o strambi delle novelle, quanto piuttosto a evidenziare le reazioni della

⁴⁶FRANCO ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, cit., p. 142.

gente che li circonda, quasi a motivare nei lettori l'interrogazione su quale sia il vero pazzo nella società.

Le immagini del femminile, in Pirandello, si intersecano con la concezione di molteplicità dell'autore: i personaggi si osservano senza riconoscersi, in un'ottica di destrutturazione della propria immagine e di se stessi. La questione è stata approfondita nell'analisi di Luciana Martinelli,⁴⁷ la quale ha studiato e confrontato le forme della femminilità nei racconti e romanzi dell'autore siciliano.

Un altro riflesso è importante nell'ottica dello studio dei personaggi femminili, ed è quello dello sguardo maschile che si specchia nelle donne ritratte nell'opera pirandelliana; esse diventano un indice del pensiero del narratore, come se l'autore delegasse ai personaggi femminili la responsabilità di veicolare il lato femminile di se stesso:

Ampliando l'orizzonte delle motivazioni esistenziali, sollecitando angosciose perplessità, proponendo percorsi alternativi all'agire dell'uomo e alle sue leggi, scavando un solco profondo tra pietà e giudizio, l'ottica femminile diviene il punto di rottura dell'ordine coscienziale maschile. Il punto in cui egli è messo davanti alla propria ambiguità ed esperimenta la sua profonda fragilità.⁴⁸

⁴⁷ LUCIANA MARTINELLI, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Edizioni Dedalo, 1992.

⁴⁸ *Ivi*, p. 13.

Tramite la propria diversità, l'animo femminile riesce a sconvolgere quello maschile, evidenziandone proprietà e sensazioni nuove per lui; per mezzo delle qualità tipicamente femminili si crea una dinamica di scambio e relazione, che consente agli uomini di svelare i lati più reconditi del loro Io. Si viene a creare, così, un confronto del tutto particolare, come sottolineato da Martinelli: «lo sguardo della donna diviene una sorta di specchio magico. L'uomo che vi si guarda vede, come fosse fuori di sé, l'immagine della propria anima».⁴⁹

I singoli personaggi, inoltre, vanno considerati nell'insieme del sistema, non sono piatti e bidimensionali, nonostante a una prima lettura possano apparire caricature delle donne reali. La scrittura di Pirandello è complessa perché si presenta all'interpretazione come un eterno confronto non solo tra l'individuo e la società, ma anche tra l'Io interiore ed esteriore dei personaggi, vale a dire l'essere e l'apparire; ecco perché il simbolo della maschera è così spesso utilizzato per descrivere i personaggi delle sue opere. La metafora di questa scissione così forte, tra interno ed esterno, è provocata anche dal contrasto tra maschile e femminile, che si esplica nelle due diverse categorie di pensiero: le pulsioni e i desideri emozionali, le nevrosi e le isterie rappresentano l'anima femminile, mentre i ragionamenti più razionali, riflessivi e decisi quella maschile. Da questa differenza hanno origine gli eventi misteriosi e quelli strani, i fatti eccentrici, le coincidenze: tutto ciò che dà vita all'esitazione del lettore, la quale a sua volta caratterizza il racconto come fantastico. Questo avviene – secondo Martinelli –

⁴⁹ *Ivi*, p. 17.

proprio perché l'essere umano fatica a far convivere dentro una sola mente le essenze del maschile contemporaneamente a quelle del femminile, sebbene ciascuno abbia, nella propria personalità, tratti dell'una e dell'altra: Martinelli prende ad esempio proprio la novella della signora Frola e del signor Ponza, per spiegare questo concetto. I due non riescono a mettersi d'accordo sulla vera identità della ragazza perché essi stessi non sono in grado di definire la propria identità correttamente: «sarebbe necessario che la Frola e il Ponza comprendessero chi sono loro stessi e accettassero di essere quelli che sono [...] la verità dell'altro è direttamente proporzionale alla condizione di 'verità' di chi vede l'altro. Chi non conosce se stesso non incontra, non riconosce il diverso da sé, gli altri».⁵⁰

Anche sulla totale assenza del personaggio della figlia dalla scena, la studiosa interviene: è una metafora, un mezzo per dimostrare la mancanza di femminilità dal testo; la ragazza sta a rappresentare la follia dei due protagonisti. La signora Ponza è una proiezione, un fantasma nella mente della madre e del marito, e simboleggia l'estraneità e la solitudine dei protagonisti rispetto alla realtà; come se la signora Frola e il signor Ponza fossero talmente rinchiusi nelle proprie convinzioni da non scorgere la verità oggettiva. La signora Ponza è una figura che invece troviamo nel dramma tratto dalla novella, *Così è (se vi pare)*, e l'autore le fa pronunciare le seguenti parole:

⁵⁰ *Ivi*, p. 31.

La verità? è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola - Ah! - E la seconda moglie del signor Ponza - Oh! E come? - Sì; e per me nessuna! nessuna! - Ah, no, per sé, lei, signora: sarà l'una o l'altra! - Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede. [...] Ed ecco, o signori, come parla la verità.⁵¹

Anche queste parole sottolineano l'originalità e l'importanza del concetto di follia in Pirandello: paradossalmente, nelle sue opere, la pazzia appare come l'unica maniera di conservare l'integrità del personaggio, il quale solamente esprimendo tutto se stesso, e quindi anche i lati che normalmente cela alla società che lo attornia, può essere finalmente libero e 'vero'. Il disagio mentale è al centro dell'opera pirandelliana, forse perché esperienza vicina all'autore,⁵² ma sicuramente anche per via dell'interesse nei confronti delle malattie connesse con la sfera psichica.

Non solo una immagine mentale, allora, ma anche una metafora e una caricatura della società: capita spesso nella vita quotidiana di incontrare personaggi del

⁵¹ LUIGI PIRANDELLO, *Così è se vi pare*, a cura di Giovanna Bemporad, Milano, Mondadori, 1925.

⁵² La moglie di Luigi Pirandello, Antonietta Portulano, ebbe disturbi psichici di notevole entità: dopo anni di crisi isteriche fu ricoverata in un ospedale psichiatrico. Nonostante il forte sentimento che lo legava alla moglie, Pirandello fu costretto a questa soluzione, poiché la donna era vittima di violenti attacchi di gelosia patologica, e sicuramente l'intensa esperienza personale si può annoverare tra le cause che spinsero l'autore a dedicare tanta importanza alla tematica della follia.

genere, certo non definibili folli, ma incapaci di oltrepassare le proprie categorie di pensiero; probabilmente Pirandello intendeva anche far riflettere su questo.

Ancora, un'altra chiave di lettura potrebbe essere quella legata al mondo come rappresentazione: in quest'ottica, sono proprio i personaggi femminili a «svelare un'altra logica, un altro sapere, che permette all'autore di entrare nelle zone sue insondate [...] il personaggio mette lo scrittore in contatto con la sua ombra».⁵³

I personaggi, e in particolare quelli di donna, sarebbero allora il punto di contatto non solo tra il testo e il mondo esterno, ma anche tra l'autore e il suo Io; egli avrebbe quindi modo di dialogare con il sé interiore grazie alla mediazione dei soggetti femminili.

⁵³ LUCIANA MARTINELLI, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, cit., pp. 44-45.

III.3 Stefano Benni: *Il bar sotto il mare*

Stefano Benni nella sua opera ha dedicato una particolare attenzione alle tematiche del fantastico. Nello specifico, si può considerare una raccolta di racconti fantastici uno dei suoi primi romanzi, *Il bar sotto il mare*, edito per la prima volta nel 1987. Già dall'*incipit* del libro si nota la forte componente di esitazione, caratteristica tipica delle opere fantastiche:

Non so se mi crederete. Passiamo metà della vita a deridere ciò in cui altri credono, e l'altra metà a credere in ciò che altri deridono. Camminavo in riva al mare di Brigantes, dove le case sembrano navi affondate, immerse nella nebbia e nei vapori marini, e il vento dà ai rami degli oleandri lente movenze di alga. Non so dire se cercassi qualcosa, o se fossi inseguito: ricordo che erano tempi difficili ma io ero, per qualche strana ragione, felice.⁵⁴

La questione della credibilità/incredulità è centrale in Benni: fin dalle prime righe, il narratore si preoccupa di sottolineare quanto sia incredibile ciò che gli è accaduto, descrivendo un'atmosfera surreale e misteriosa, e un paesaggio immaginario sospeso nello spazio e nel tempo.⁵⁵ Anche l'ambientazione

⁵⁴ STEFANO BENNI, *Il bar sotto il mare*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 9.

⁵⁵ Il concetto di credibilità si ripresenta immediatamente nei primi racconti, dedicati al paese di Sompazzo (Son/Pazzo), il paese più bugiardo del mondo: La storia che vi racconterò è una storia del mio paese che si chiama Sompazzo ed è famoso per due specialità: le barbabietole e i bugiardi. (*Ivi*, p. 11)

dell'avventura è inventata, e il fantomatico porto di Brigantes è lo sfondo del suggestivo ritratto iniziale descritto da Benni.

In ogni sua opera, e quindi anche ne *Il bar sotto il mare*, Benni tende a creare un modello di mondo alternativo, perfettamente funzionante secondo i canoni della letteratura fantastica. L'autore, con i suoi romanzi, compie un tentativo di utopia, che si realizza rovesciando le conoscenze e le esperienze empirici e quotidiani: tramite una sorta di «risistemazione universale»⁵⁶ Benni rilegge la realtà, dandone una sua incredibile interpretazione. Del resto, la funzione della letteratura, e in particolare del fantastico, è la revisione e la riscrittura del mondo reale, che Benni sperimenta ed esercita in piena libertà, dando spazio all'immaginazione.

A sconvolgere l'atmosfera pacifica della solitaria passeggiata del protagonista appare, sembrerebbe dal nulla, un anziano signore, il quale si avvia, senza alcuna esitazione, oltre la riva, scendendo in fondo a quelle acque. Seguendolo, il protagonista si ritrova nel bar sotto il mare, il luogo di ritrovo di personaggi bizzarri ed eccentrici, tutti narratori di storie.

La fenomenologia del bar nell'opera di Benni è da considerarsi la via preferenziale con cui l'autore introduce i propri ideali e le proprie prospettive, eleggendolo a luogo prediletto di confronto e incontro, come sottolinea nella sua analisi la studiosa Milva Maria Cappellini:

⁵⁶ MILVA MARIA CAPPELLINI, *Stefano Benni*, Fiesole, Cadmo, 2008, p. 51.

La tematizzazione di luoghi di ritrovo nell'opera benniana costituisce una sorta di repertorio antropologico, e al tempo stesso conferma il carattere costantemente sociale (politico, anzi, nel senso in cui questo aggettivo si usava in decenni passati, quando anche il personale era, appunto, politico) delle preferenze tematiche di Benni. È nella vita collettiva che si compiono le scelte, si verificano i valori, si precisano gli obiettivi; è nella coralità che il personaggio si definisce; è nella relazione con i lettori, infine, che lo scrittore assume la responsabilità che gli è peculiare.⁵⁷

Mi pare doveroso sottolineare pure come, in questo prologo, l'autore tenda ad evidenziare i caratteri di inverosimiglianza del proprio romanzo, utilizzando anche un linguaggio incerto e che riconduce ad atmosfere oniriche e misteriose, più che a fatti concreti e documentabili. La ripetizione di quel 'non so', posto entrambe le volte a inizio di periodo, sembra tratteggiare un ricordo incoerente, rafforzato dalle immagini enigmatiche eppure quotidiane del contesto, dalle parole utilizzate nella descrizione, il protagonista nuota fino al bar 'come in un sogno'. Il romanzo sembrerebbe allora un'esperienza onirica, ma non del tutto, poiché il narratore è convinto di averla realmente vissuta. Circolarmente, in conclusione al romanzo, si ripresenta la questione della credibilità del romanzo: nel momento in cui al protagonista viene chiesto di narrare una storia, egli comincia il suo racconto con le stesse parole utilizzate nel prologo; nel lettore, allora, rimane il dubbio, non si capisce se il narratore racconta ciò che 'realmente' ha visto o se è lui a

⁵⁷ *Ivi*, cit., p. 19.

immaginare tutta la situazione, oppure ancora se l'*incipit* uguale nel prologo e nel finale sia solo una coincidenza, e il racconto del protagonista riguardi qualcosa di completamente diverso. È certo che Benni, nella conclusione, alluda alla necessità di entrare a far parte di quella «catena affabulatoria»⁵⁸ per poter tornare alla realtà: è la narrazione la chiave dell'interpretazione del romanzo; il bar è un non luogo diventato simbolo del raccontare e del raccontarsi.

È il barista a introdurre il nuovo ospite nel vortice di racconti degli avventori, e la cornice narrativa del bar si dissolve velocemente nelle pagine successive, che propongono una serie di avventure diverse e variegate.

Ogni racconto ha uno stile differente, ed è affascinante notare come, nonostante in tutti siano riscontrabili le sfumature ironiche dell'autore, ognuno di essi abbia un'impronta particolare, alcuni si presentano quasi come una parodia di stili narrativi più famosi:

L'intera opera di Benni risulta così disseminata di omaggi a scrittori e più o meno criptate allusioni, proprio nel senso – e in tutte le gradazioni, dall'*inside joke* in avanti – di quell'arte allusiva che tende a instaurare un patto con il destinatario. Anzi, la trama di citazioni sembra proprio intesa a creare una sorta di confraternita di lettori che condividono gusti, idee, preferenze, orientamenti.⁵⁹

⁵⁸ *Ivi*, p. 71.

⁵⁹ *Ivi*, p. 15.

Un esempio potrebbe essere rappresentato da *Oleron*, il racconto dell'uomo col mantello, nel quale si ritrovano le atmosfere notturne di Edgar Allan Poe, certamente un ottimo modello di fantastico perturbante, con un finale aperto, che lascia il lettore indeciso sulla veridicità degli avvenimenti.

Molti dei personaggi tratteggiati da Benni si presentano come caricature: sia quelli maschili che quelli femminili sembrano ricalcare, prendendo un po' in giro, i 'tipi' della società attuale, in un ironico ritratto del mondo moderno. Il bipolarismo dei personaggi sono la dimostrazione della «dicotomia di valori»⁶⁰ che sta alla base dell'universo narrativo dell'autore.

Focalizzando l'attenzione sulla parodia benniana, si può ancora una volta considerare l'analisi di Cappellini, che evidenzia come l'elemento ironico sia presente in tutta l'opera dell'autore, realizzandosi sia nella invenzione di un linguaggio nuovo e ricco di immagini astratte, sia nella costruzione di personaggi e figure ibridi, spesso a metà tra mondo animale e mondo umano, dando frequentemente vita anche agli oggetti inanimati.

Ciò che si cerca è un significato alternativo, che testimoni della complessità del mondo, la rappresenti e la celebri, verificando senza sosta forme variegatissime di espressione, dall'inflazione allo scorciamento, dall'enciclopedia all'ellissi, dalla citazione allo scarto. Un senso diverso per un mondo diverso e possibile. Quella che Benni sembra intenzionato a fondare, utilizzando tutti i materiali della tradizione, è una letteratura dell'utopia, capace di ereditare dal fiabesco l'idea che sia esistita e

⁶⁰ *Ivi*, p. 43.

possa di nuovo esistere, per il mondo, l'occasione di imboccare, di fronte a uno degli innumerevoli sentieri che si biforcano, vie opposte a quelle che – una dopo l'altra ma in modo tutt'altro che casuale – hanno condotto al disastro di oggi.⁶¹

In questa tesi si sono presi in considerazione soprattutto i personaggi femminili, ma per quanto riguarda Benni credo che sia interessante anche confrontare il sistema dei personaggi nella sua complessività, poiché risultano essere significativi in particolare nel loro insieme. Le figure femminili, così come quelle maschili, diventano quindi spesso delle sagome delle personalità più comuni che si possono incontrare nella vita quotidiana.

Un personaggio che a mio parere può far riflettere attentamente è quello di Priscilla Mapple: dentro la cornice narrativa di un racconto giallo – poliziesco sta questa figura a metà tra la bambina e il detective. La narrazione è affidata al personaggio della 'vecchietta': come in tutti gli altri racconti, il narratore potrebbe essere il protagonista diretto della storia, un personaggio tra quelli presentati nel testo, o ancora un narratore esterno, venuto a conoscenza dei fatti raccontati, oppure infine un semplice narratore di storie, inventore di avventure di ogni genere.

Come è stato più volte sottolineato, è fondamentale nel genere fantastico il concetto di esitazione, e ne *Il bar sotto il mare* il lettore deve esitare in diversi momenti; nella parte iniziale, come evidenziato poco prima; nella conclusione,

⁶¹ *Ivi*, pp. 38-39.

non riuscendo a definire con esattezza la natura del racconto, ma pure all'inizio di ogni racconto. Alcune narrazioni sono infatti connotate da un linguaggio e uno stile fortemente legati al personaggio del narratore, in altre, invece, l'autore appare più distante da ciò che racconta.⁶² Tra il narratore della cornice, i narratori dei vari racconti, e il lettore, si vanno a instaurare dei legami relazionali: alcuni dei personaggi delle storie diventano a loro volta narratori, mentre alcuni avventori del bar sono connessi tra loro.

Con uno stile che ricorda molto Agatha Christie, Stefano Benni presenta un mistero in classe; il giallo, che del resto è una sfaccettatura del fantastico, si risolve solo grazie all'intervento dell'arguta protagonista, un'attenta osservatrice dotata di intelligenza e furbizia.

Vi è mai capitato di sentirvi vecchi mille anni, avendo già visto e vissuto tutto ciò che è possibile su questa terra, e immaginare tutti uguali in fila i giorni che verranno, copie sbiadite di un unico giorno consumato e logoro? Vi è mai capitato? Beh certo non pretendo di essere la sola. Ma io ho dodici anni. Non è un po' presto?⁶³

⁶² Ad esempio, il racconto del marinaio inizia con queste parole: «Che io possa bere acqua salata mille anni, non toccare più il legno di una nave e morire cadendo da una sedia a dondolo se quello che racconterò non è vero», una frase molto vicina al lessico marinaresco nell'immaginario popolare. Inoltre, per rafforzare il legame tra narratore e testo, Benni inserisce in apertura una citazione da *Moby Dick*, e la narrazione si sviluppa con il racconto di un gruppo di marinai che affronteranno l'anima del mare, Matu Maloa: un contesto molto vicino a quello dell'opera di Melville (STEFANO BENNI, *Il bar sotto il mare*, cit., p. 33).

⁶³ *Ivi*, p. 131.

Così si presenta la protagonista della storia nelle prime righe del racconto a lei dedicato, *Priscilla Mapple e il delitto della II C*. Priscilla, che è in fondo una adolescente annoiata, rispecchia le difficoltà odierne per quanto riguarda la crescita e lo sviluppo. Negli ultimi decenni, un cambiamento sociale e tecnologico ha portato i bambini a crescere molto più in fretta di quanto non avvenisse prima: o per lo meno, li avvia a una crescita apparente. È un fenomeno sociale fin troppo conosciuto e analizzato: il mondo degli adulti, grazie al sempre più facile accesso ai dati della rete, non ha più alcun segreto per i ragazzini, i quali diventano delle piccole controfigure dei propri genitori, o, più spesso, dei miti ammirati in televisione oppure online. Priscilla Mapple potrebbe essere una parodia di questa situazione, una bambina eccentrica, lontana dal mondo dell'infanzia, ma in maniera diversa dagli altri.

Ogni racconto del romanzo è introdotto da un titolo, dall'indicazione del narratore e da una citazione, collegata in qualche modo alla storia successiva, alle tematiche trattate, ai personaggi. Non a caso, la storia di Priscilla è accompagnata da un estratto dell'opera di Lewis Carroll: «- Intendo dire – disse Alice – che uno non può fare a meno di crescere. – *Uno* forse non può – disse Humpty Dumpty – ma *due* possono. Con un aiuto adeguato, tu avresti potuto fermarti a sette anni». ⁶⁴ Benni ha scelto uno dei personaggi di *Alice nel paese delle meraviglie* che più rispecchiano il *non sense* della fiaba di Carroll: Humpty Dumpty (tradotto in italiano con Tappo Tombo) è una creatura a forma di uovo, che inventa

⁶⁴ Idem.

neologismi e giochi linguistici, conferendo alle parole un significato originale e incomprensibile. Seppure il legame tra Alice e Priscilla può risultare sottile, è interessante notare come Benni riprenda proprio Lewis Carroll per parlare delle difficoltà della crescita.

Sia Priscilla sia Alice sono situate in uno spazio sospeso del tempo e dello spazio; vivono nella mente dei loro narratori e sono in una fase di transizione della adolescenza: Humpty Dumpty vorrebbe fermare il corso della crescita, assicurando ad Alice che è possibile rimanere a una certa età, con l'aiuto giusto. Inversamente, Priscilla, si comporta e agisce come una donna adulta, alcuni dettagli ci lasciano interdetti per un attimo: ad esempio quando il commissario di polizia, affascinato e assolutamente rapito dalle congetture della ragazzina, non si accorge di offrire una sigaretta a una dodicenne, la quale prontamente accetta come se niente fosse.

La sua intelligenza e le sue conoscenze le consentono di registrare e sviluppare informazioni in ragionamenti complessi, arrivando persino a rendere ridicole e semplicistiche le ipotesi formulate dagli adulti riguardo la morte del suo compagno di classe; un assassinio inaspettato, e una storia certamente definibile come assurda, ma ricca di dettagli verosimili.

Un altro racconto che mi è sembrato adatto a descrivere i personaggi femminili nell'opera di Benni compare nella fiaba africana narrata dal venditore di tappeti, *I quattro veli di Kulala*. La struttura del racconto è esattamente quella teorizzata da Propp in *Morfologia della fiaba*: dopo una breve definizione spazio – temporale

della situazione iniziale, e la descrizione del benessere e della felicità della famiglia, interviene un antagonista che, per invidia, rompe l'equilibrio iniziale, e dà il via allo svolgimento della fiaba vero e proprio. In questo caso i protagonisti sono Doruma e Oda, una coppia che vive con semplicità e fortuna in un villaggio sul fiume Yuele. Un vicino geloso, però, distrugge la quiete della famiglia rubando il sonno a Doruma: tocca ad Oda ristabilire la situazione, ed è così che comincia il viaggio dell'eroina. Dopo il danneggiamento dell'antagonista, Oda si allontana dal nucleo familiare e da casa per incontrare Kulala, il dio del sonno: arrivata a destinazione, la donna dovrà superare alcune prove di astuzia per ritrovare il sonno del marito. Grazie alla furbizia e all'esperienza da 'donna del fiume', Oda riesce a riconoscere i veli che compongono il sonno, e può così riportare la pace al marito.

Come si può notare da questa veloce analisi, i momenti descritti corrispondono abbastanza fedelmente alle fasi della narrazione individuate da Propp.⁶⁵

Ciò che aiuta Oda a portare a termine il proprio compito sono le sue conoscenze pratiche, che ella sa bene come applicare: Kulala le impone una scelta tra due veli

⁶⁵ VLADIMIR JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., pp. 130 - 136. In queste pagine Propp inserisce delle tabelle per individuare la tipologia della fiaba da analizzare. Nel caso de *I quattro veli di Kulala* la fiaba africana si iscrive in particolare nella terza tabella: dopo l'esordio iniziale un personaggio esecutore compie una forma di 'danneggiamento' nei confronti del protagonista. In questa fase viene anche spiegata la 'motivazione' dell'atto e viene narrato il momento di presa di coscienza da parte del danneggiato. Successivamente, il danneggiato viene in contatto con l'eroe, il vero protagonista della storia, in questo caso senza l'ausilio di un personaggio mediatore, dal momento in cui l'eroina è direttamente la moglie del danneggiato. Altro momento focale è la 'partenza dell'eroe da casa', da cui l'eroe deve necessariamente allontanarsi per trovare l'oggetto necessario alla risoluzione della situazione critica. Senza l'ausilio di un aiutante, Kulala arriva poi al cospetto dello spirito del sonno, il quale le assegna un 'compito difficile', unico mezzo per restituire l'oggetto mancante, ovvero il sonno stesso, al marito dell'eroina. Una volta adempiuto al suo dovere, Kulala può tornare a casa e riportare la serenità nella famiglia, ristabilendo l'equilibrio iniziale.

apparentemente identici, e la prova si ripete per ben quattro volte, tanti infatti sono i veli che compongono il sonno di ogni persona.

Allora Kulala la condusse davanti a una pietra dove erano stesi i veli. –Ecco due veli bianchi – disse. – Uno è quello del silenzio, l'altro è quello dei rumori della notte. Scegli.

Oda guardò i due veli e le sembrarono uguali. Ma una mosca volò sopra di essi. Ronzò sopra il primo, ma non fece alcun rumore quando volò sull'altro. Oda prese il secondo e se lo mise sul capo. [...]

Ecco due veli rossi. Uno è quello del sonno, che insieme agli altri tre ridarà la pace alle notti di tuo marito e alle tue. L'altro è il velo del sonno eterno, la morte. Se lo toccherai, morirai.

Oda stavolta non esitò e ne scelse subito uno. Era proprio quello del sonno. [...] – Mi hai sorpreso, donna del fiume. Con quale magia hai riconosciuto il velo del sonno, il più misterioso di tutti? - Nessuna magia – disse la donna – ho lavato per anni i panni nel fiume, e so riconoscerli. Il velo del sonno era più consumato perché viene usato per tante volte e tante notti. Il velo della morte era più nuovo, poiché si usa una volta sola.⁶⁶

L'esperienza di Oda è necessaria per consentirle di superare le prove dello spirito del sonno, ma non sufficiente: la chiave per riconoscere i veli sta nell'osservazione quotidiana della realtà: l'attività, tipicamente femminile, di fare ogni giorno il bucato le è indispensabile per la prova finale. In questa conclusione

⁶⁶ STEFANO BENNI, *Il bar sotto il mare*, cit., pp. 171 – 172.

si può supporre che la morale sia legata all'uso della furbizia nella risoluzione dei problemi, ma si potrebbe anche individuare una trama parallela: forse che sia proprio l'essere donna che consente a Oda di prevalere su una entità addirittura divina?

Il comportamento della protagonista è molto differente rispetto a quello di un eroe maschile: quando arriva a casa dello spirito, attende con pazienza che esso si svegli, le prove vengono superate grazie alla sua tenacia e alla sua capacità di 'guardare', un verbo ripetuto in tutti i periodi che descrivono la scelta dei veli, sintomo della particolare importanza conferita all'atto dell'osservazione.

In Benni i personaggi femminili godono di una attenzione particolare, forse perché l'autore riprende la tradizionale idea della connessione tra donna e natura, che conferisce al personaggio femminile una sensibilità differente. Queste le parole della studiosa Cappellini a proposito delle figure femminili in Benni:

Le donne condividono con altri marginali l'estraneità al potere, la connessione con la vita (con la sua tutela e con la sua interpretazione) e con la morte, la disponibilità a essere coinvolte e solidali, la capacità di punti di vista diversi, alternativi, 'comici'.⁶⁷

⁶⁷ MILVA MARIA CAPPELLINI, *Stefano Benni*, cit., p. 102.

Bibliografia

Bibliografia generale

BRUNO BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, trad. it. di Andrea d'Anna, Milano, Feltrinelli, 1983 (New York, 1976).

ROSI BRAIDOTTI, *Il soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, trad. it. di Tina d'Agostini, a cura di Anna Maria Crispino, Roma, Donzelli, 1995 (New York, 1994).

ITALO CALVINO, *Saggi 1945 – 1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

MARCELLO CRAVERI, *Sante e streghe. Biografie e documenti dal XIV al XVII secolo*, Milano, Feltrinelli, 1980.

ILARIA CROTTI, *Il deserto attraversato: Calvino lettore di Buzzati in Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui: à la mémoire de Nella Giannetto*, actes du Colloque international: Besançon, octobre 2006, Presse Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2008, pp. 91 – 122.

EADEM, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2008.

SIMONE DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, trad. it. di Roberto Cantini, Milano, Il saggiatore, 1969 (Paris, 1949).

GIACOMO DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

PATRIZIA MAGLI (a cura di), *Le donne e i segni: scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, Ancona, Transeuropa, 1988.

CLOTILDE BERTONI in ANITA PIEMONTE, *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, a cura di Marina Polacco, Firenze, Le Monnier, 2001.

GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, Bari, Editori Laterza, 1977.

ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

Bibliografia critica

SILVIA ALBERTAZZI, *La letteratura fantastica*, Bari, Laterza edizioni, 1993.

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

CRISTINA BRAGAGLIA (a cura di), *Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema*, Firenze, Aletheia, 2001.

MILVA MARIA CAPPELLINI, *Stefano Benni*, Fiesole, Cadmo, 2008.

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

EADEM *et alii* (a cura di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri Lischi, 1983.

ANNA DOLFI E STEFANO PRANDI (a cura di), *La breccia dell'impensabile. Studi sul fantastico in memoria di Filippo Secchieri*, Pisa, Pacini Editore, 2012.

PATRIZIA FARINELLI (a cura di), *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

MONICA FARNETTI (a cura di), *Geografia storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1994.

BRIAN FROUD E ALAN LEE (a cura di) DAVID LARKIN, *Fate*, trad. it. di Gaspare Bona, Milano, Rizzoli, 1979 (New York 1978) .

MARGHERITA GIACOBINO, *Guerriere, ermafrodite, cortigiane: percorsi trasgressivi della soggettività femminile in letteratura*, Milano, Il dito e la luna, 2005.

ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, trad. it. di Rosario Berardi, Napoli, Pironti, 1986 (London, 1981).

LUCIANA MARTINELLI, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Dedalo, 1992.

COSTANZA MELANI (a cura di), *Fantastico italiano*, Biblioteca Universale Rizzoli BUR, 2009.

VLADIMIR JA. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. di Clara Coïsson, Torino, Einaudi, 1949 (Leningrado, 1946).

EADEM, *Morfologia della fiaba*, trad.it. di Gianluigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966 (Leningrado, 1928).

ANTONIO RODIA *et alii*, *L'evoluzione del meraviglioso. Dal mito alla fiaba moderna*, Napoli, Liguori Editore, 2012.

TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1970 (Paris, 1970).

MARIE LOUISE VON FRANZ, *Il femminile nella fiaba*, trad. it. di Bianca Sagittario e Nadia Neri, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 (Dallas, 1972).

VIRGINIA WOOLF, *Orlando*, trad. it. di Alessandra Scalero, Milano, Mondadori, 1933 (New York, 1928).

EADEM, *Una stanza tutta per sé*, trad. it. di Livio Bacchi Wilcock e Rodolfo Wilcock, Milano, Il Saggiatore, 1980 (London, 1929).

SILVIA ZANGRANDI, *Pagine infestate: i fantasmi e la tradizione fantastica del XX secolo*, Milano, Arcipelago, 2008.

FRANCO ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, Firenze,
Franco Cesati Editore, 2014.

Bibliografia testi analizzati

STEFANO BENNI, *Il bar sotto il mare*, Feltrinelli, Milano, 1987.

LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno. Una giornata*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano, 1987, vol. III.

IGINIO UGO TARCHETTI, *Racconti fantastici*, Milano, Treves&C, 1869.

Bibliografia testi consultati

ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida*, trad.it. di Sergio Minucci, Editori LaTerza, 2005 (Oxford, 2000).

UMBERTO ECO, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani, 2013.

CARMELA LOMBARDI, *Lettura e letteratura. Quaranta anni di teoria*, Napoli, Liguori Editore, 2004.

GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e prose* (Volume II), a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1988.

ALBERTO MANGUEL, *Una storia della lettura*, trad. it. Di Gianni Guadalupi, Milano, Mondadori, 1997 (Toronto, 1996).

OMERO, *Odissea*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1963.

LUIGI PIRANDELLO, *Così è se vi pare*, a cura di Giovanna Bemporad, Milano, Mondadori, 1925.

